

Museu d'Art de Girona

Dossier de premsa

Exposició
temporal

Del 14 de febrer al
26 de maig de 2019

JUAN BATLLE PLANAS el gabinet surrealista





Dossier de premsa

Juan Batlle Planas

El gabinet surrealista

Del 14 de febrer al 26 de maig de 2019

Comissariat: Pedro Azara

Una producció de: Fundación Juan March

Inauguració: 14 de febrer de 2019

Lloc: Museu d'Art de Girona

Hora: 18:00 h

Juan Batlle Planas (Torroella de Montgrí, 1911-Buenos Aires, 1966) va ser una figura clau de l'avantguarda argentina dels anys trenta, però desconeguda al nostre país. Mai no es va nacionalitzar argentí i, malgrat que va viure a Buenos Aires des dels dos anys, mai no va tornar, ni tan sols de viatge, a Espanya.

Juan Batlle Planas: el gabinet surrealista és la primera exposició monogràfica que es podrà veure al nostre país d'aquest artista. La mostra no és pròpiament una retrospectiva que recorri tota l'obra de l'artista, sinó una mostra antològica que se cenyeix a alguns períodes, a un tipus d'obres i a uns quants temes, que no inclouen el que va fer de Batlle Planas un artista popular a l'Argentina: les anomenades *Noicas*, figures femenines somiadores, entre muses, àngels i nines que guien l'artista.

Coneixedor profund de la psicoanàlisi, Batlle Planas va considerar l'automatisme gràfic una estratègia de creació amb la qual bussejar en l'ànima humana. La teoria de l'inconscient i els processos interns de l'energia psíquica es reflecteixen en les diferents manifestacions plàstiques de la seva prolífica producció. Salvador Dalí, José Gutiérrez Solana, Joan Miró, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Francis Picabia o Max Ernst varen ser els referents d'un univers iconogràfic que va evolucionar des de postulats surrealistes fins a la pintura metafísica o el llenguatge de l'abstracció, sense oblidar la pràctica escultòrica, la participació en projectes públics i el treball com a escriptor.

Batlle Planas va elaborar obres de petit format, mesclant amb el retall i la pintura formes geomètriques i figuratives amb un fort component oníric. Artista autodidacta, va començar fent còpies del natural, però la insatisfacció d'aquests assaigs el va conduir cap al mètode de la creació automàtica, element clau per entendre el seu procés de feina, cosa que explícitament es pot veure en les dues produccions que constitueixen el corpus d'aquesta mostra: les denominades *radiografies paranoiques* i una extensa i acurada selecció de *collages*, en ambdós casos manifestacions pioneres del surrealisme a l'Argentina.

A les *radiografies paranoiques* els protagonistes són calaveres i esquelets, siluetes despallades i buides, éssers misteriosos del subconscient que ens recorden l'interès que va tenir l'artista per l'anomenada "Espanya negra" de Francisco de Goya i de José Gutiérrez Solana o per la *Dansa de la mort* de Verges (a la seva terra natal, l'Empordà). En els *collages* crea poemes visuals en què uneix composició i contingut. Les seves produccions tenen, a més, un interès afegit pel fet de sorgir en la dècada en què va tenir lloc una notable arribada a l'Argentina d'escriptors, editors i intel·lectuals espanyols com a conseqüència de la guerra civil espanyola. Batlle Planas conegué una bona part d'aquest nombrós grup, i de l'amistat

que va establir amb molts d'ells varen néixer col·laboracions fructíferes, especialment en l'àmbit de la il·lustració literària, inclosa també en la mostra.

L'exposició que es presenta al Museu d'Art de Girona, inaugurada al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca i que després itinerarà al Museu Fundación Juan March de Palma, ofereix una selecció de gairebé cinquanta obres, a més d'una documentació variada en què s'inclouen estudis, revistes, llibres i quaderns il·lustrats, fotografies, cartes, etc. del Batlle Planas artista, poeta, il·lustrador, col·leccionista i, sobretot, del creador de mons plens de somnis i realitats paral·leles a les quotidianes.

Fundación Juan March / Museu d'Art de Girona, 2018-2019

Juan Batlle Planas. Notes per a una biografia

*“He sido, soy, y moriré siendo surrealista.”**

[Selecció de textos de l'article "*Juan Batlle Planas (1911 – 1966): notas para una biografia*", de Celina Quintas, extrets del catàleg de l'exposició]

Juan Batlle Planas neix el 1911 a Torroella de Montgrí. Els seus pares aviat decideixen traslladar-se a l'Argentina, on dos anys abans s'havia establert part de la família materna, entre els quals el seu tiet, Josep Planas Casas, escultor i gravador, que va tenir un paper fonamental en els primers anys de formació de l'artista. La família arriba a Buenos Aires l'any 1913, si bé poc després el seu pare decideix retornar a l'Empordà i renuncia a tenir contacte amb ells, fet que deixarà una profunda petjada en el jove pintor.

Batlle Planas inicia els seus estudis secundaris a l'Escola Industrial, si bé no els arriba a finalitzar, atès que amb només catorze anys, l'any 1925, comença a treballar amb el seu tiet al taller de gravat d'acer que aquest comparteix amb l'artista català Pompeu Audvert a Sant Telmo. Els treballs que du a terme al taller – motllos de lletres per impremtes, botons, sivelles per a cinturons, etc. – constitueixen s'una banda un mitja de vida, i de l'altra, les seves primeres passes artístiques, fonamentades en l'experimentació i l'estudi del gravat.

La dècada dels anys trenta resulta crucial en la seva formació. Treballa amb una gran llibertat, aliè al flux de les institucions i agrupacions d'artistes, però molt conscient del esdevenir creatiu que existeix als cercles culturals de Buenos Aires i espanyols, amb especial interès en l'àmbit català, i, si bé no va retornar a Espanya, forma part de la comunitat catalana resident a Buenos Aires. De fet, Catalunya ocuparà sempre un lloc destacat en la seva memòria, un paisatge permanent en constant diàleg amb la realitat argentina, que reflecteix en gran part de la seva producció artística. Participa en diverses mostres col·lectives de pintors catalans (Casal de Catalunya, 1935 i 1947) i realitza, una notabilíssima tasca com il·lustrador en algunes de les revistes editades a Buenos Aires i dirigides, així mateix, per intel·lectuals catalans com *Ressorgiment*, publicada entre 1916 i 1972, o *Catalunya*, entre 1930 y 1965.

Les seves primeres fonts de coneixement el condueixen a la filosofia zen, el psicoanàlisi i l'automatisme gràfics.

A partir de 1935 s'adscriu a l'estètica i els postulats surrealistes, però amb referències personals que s'entrecreuen amb idees, principis i textos hermètics i cabalístics. Les seves personals *radiografies paranoiques* que realitza en aquests anys, així com les seves conegudes obres de la sèrie *Pintures*, es succeiran en els anys següents, i amb ells, l'inici de la seva trajectòria com a pintor.

La seva primera exposició individual, *Montajes*, té lloc l'any 1939, al Teatro del Pueblo de Buenos Aires. És també aquest any quan realitza el seu primer llibre il·lustrat i inicia una significativa tasca com il·lustrador, que va desenvoluparà al llarg de la seva vida.

L'any 1940 es casa amb Elena Delia Salgueiro, una dissenyadora de moda argentina que jugarà un paper fonamental en la trajectòria vital de l'artista, a més a més de ser la musa d'alguns dels temes més importants dels seu univers creatiu (com les *Noicas*).

* Vicente Zito: "Conversación con Juan Batlle Planas", 1966. Reproducida en *Clarín*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1975, pág. 3

Batlle Planas es converteix en una de les figures imprescindibles per conèixer l'evolució i repercussió del surrealisme en l'àmbit plàstic argentí. Se succeeixen progressivament mostres de la seva obra a les principals galeries d'art d'aquell moment, així com en algunes de les institucions més significatives del país. L'Institut de Arte Moderno de Buenos Aires organitza l'any 1949 una retrospectiva titulada *Juan Batlle Planas. Pinturas y dibujos 1935-1949.*, on l'artista imparteix una conferència titulada *El surrealismo*.

Durant la dècada dels anys cinquanta es produeix a Buenos Aires un moviment de integració plàstica entre l'art, l'arquitectura i l'espai urbà en què Batlle Planas participa al llarg dels anys amb la realització d'un conjunt de murals que en l'actualitat han estat declarats bens del patrimoni cultural de la ciutat.

A partir dels anys cinquanta les seves experiències creatives s'orienten cap a l'abstracció i les formes biomòrfiques cedeixen a les geomètriques, tal i com es pot observar a la seva exposició de 1956 dedicada al teorema de Desargues a la Galeria Galatea.

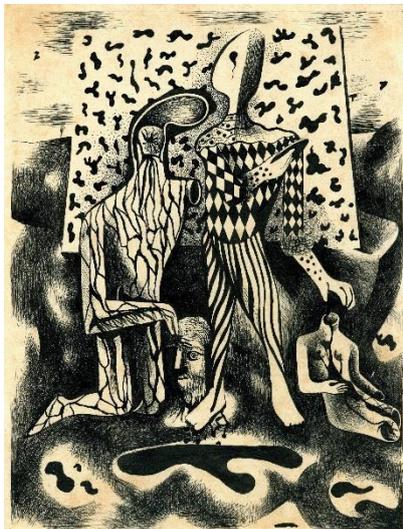
L'any 1959 té lloc una mostra retrospectiva amb més de 100 peces de l'artista al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) titulada *Batlle Planas. 1936-1959*.

Juan Batlle mor a Buenos Aires l'any 1966.



Juan Batlle Planas al seu estudi del carrer Santiago del Estero, Buenos Aires, c. 1951. Arxiu Juan Batlle Planas. Fotografia d'autor desconegut

Exposició. Selecció d'obres exposades



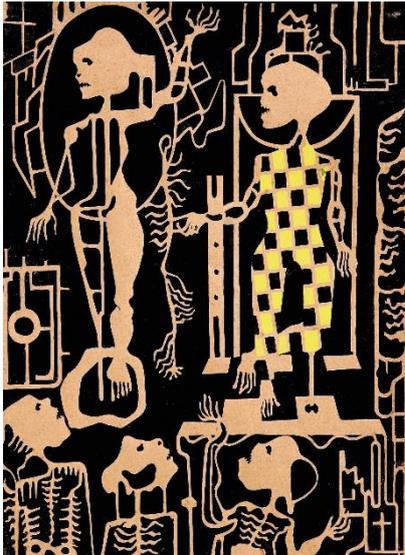
Juan Batlle Planas
Composició, 1935
Dibuix a tinta sobre paper
25 x 19 cm
Col·lecció Giselda Batlle
Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



Juan Batlle Planas
Radiografía paranoica, 1936
Trepç i llapis sobre paper
19 x 16 cm
Col·lecció Giselda Batlle
Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



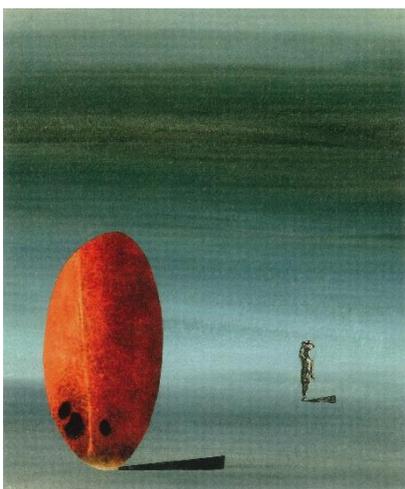
Juan Batlle Planas
Radiografía paranoica, 1939
Trepç sobre paper
23 x 16 cm
Col·lecció Silvia Batlle
Crèdit fotogràfic: © Juan Molina y Vedia



Juan Batlle Planas
Radiografía paranoica, 1936
Trenc sobre paper
34 x 28 cm
Col·lecció particular
Crèdit fotogràfic: © Juan Molina y Vedia



Juan Batlle Planas
Sin título, 1939
Trenc i collage sobre paper
31 x 23,5 cm
Col·lecció Silvia Batlle
Crèdit fotogràfic: © Juan Molina y Vedia



El paraíso perdido y Gaudí, 1944
Témpera y collage sobre papel
16 x 13 cm
Colección Giselda Batlle
Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



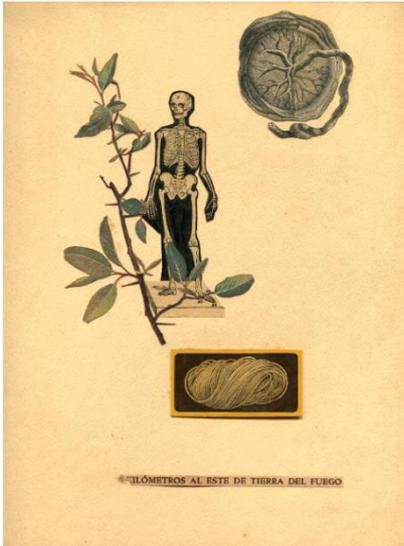
Juan Batlle Planas
Sin título, 1944
Trenc i collage sobre paper
31,5 x 21,5 cm.
Col·lecció particular
Crèdit fotogràfic: © Juan Molina y Vedia



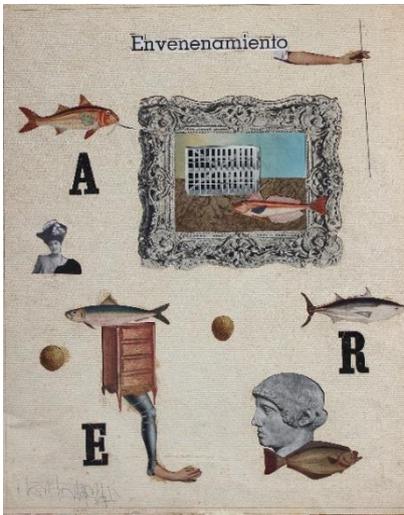
Juan Batlle Planas
Noche, 1940
Collage sobre paper
25 x 18 cm
Col·lecció Giselda Batlle
Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



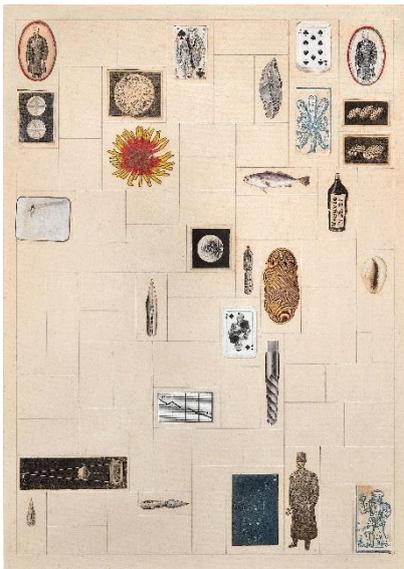
Juan Batlle Planas
Sin título, 1938
Collage sobre paper
32 x 24,5 cm
Col·lecció Giselda Batlle
Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



Juan Batlle Planas
1000 kilómetros al este de Tierra de Fuego,
 1938
 Collage sobre paper
 32 x 24 cm
 Col·lecció Giselda Batlle
 Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



Juan Batlle Planas
Envenenamiento, 1937
 Collage sobre paper
 37 x 29,5 cm
 Col·lecció Giselda Batlle
 Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.



Juan Batlle Planas
Vesubio o cadáver exquisito, 1937
 Collage sobre paper
 41 x 30 cm.
 Col·lecció Giselda Batlle
 Crèdit fotogràfic: © Rolando Schere Arq.

Crèdits de l'exposició

Concepte i organització:

Pedro Azara, comissari
Manuel Fontán del Junco, director de Museus i Exposicions, Fundació Juan March
Antonio Garrote i Celina Quintas, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
Catalina Ballester i Assumpta Capellà, Museu Fundació Juan March, Palma
Marta Ramírez, Coordinadora

Producció:

Fundació Juan March

Museografia:

Pedro Azara & Tiziano Schürch i Fundació Juan March

Exposició al Museu d'Art de Girona:

Direcció:

Carme Clusellas

Coordinació:

Aurèlia Carbonell

Suport tècnic:

Carme Martinell
Toni Monturiol
Cristina Ribot

Conservació i restauració:

Laia Roca

Muntatge:

3G Pintors
Ignasi Arévalo
Fusteria Creixans
Metacrilats Futura
SIT
Vidcus
Vidres Tramun

Transport d'obres d'art:

SIT

Assegurances:

March JLT/Axa Art

Assessorament lingüístic i traduccions:

Link Traduccions
Paraula. Centre de Serveis Lingüístics

Prensa i comunicació:

Àngels Miralles

Prestadors:

MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Col·lecció Giselda Batlle
Col·lecció Silvia Batlle
Guillermo de Osma, Madrid

md'A Museu d'Art de Girona  Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

  Diputació de Girona  Forma part de: 

Una producció de:

 **FUNDACIÓN JUAN MARCH**

Activitats complementàries

TERTÚLIA

Dissabte 16 de febrer, a les 12 h

Juan Batlle Planas

L'acte comptarà amb la presència de Silvia i Giselda Batlle, filles de l'artista; Aurèlia Carbonell, tècnica d'exposicions del Museu d'Art de Girona; i Jordi Falgàs, historiador de l'art.

Activitat gratuïta

Lloc: Museu de la Mediterrània, Carrer d'Ullà, 31, 17257 Torroella de Montgrí

Organitza: Museu d'Art de Girona i Museu de la Mediterrània

VERMUT D'ART

Juan Batlle Planas: el gabinet surrealista

Dissabte 23 de març, a les 11:30 h

Una visita guiada a càrrec de Pedro Azara, comissari de la mostra, que ens permetrà endinsar-nos en la vida i obra de l'artista.

Preu: 4,5 €. Amics del md'A: 2 €.

Reserves: Places limitades. Es recomana reservar amb antelació al tel. 972 20 38 34.

VISITES GUIADES

Consulteu tota la programació al web: www.museuart.com

Més informació:

Àngels Miralles

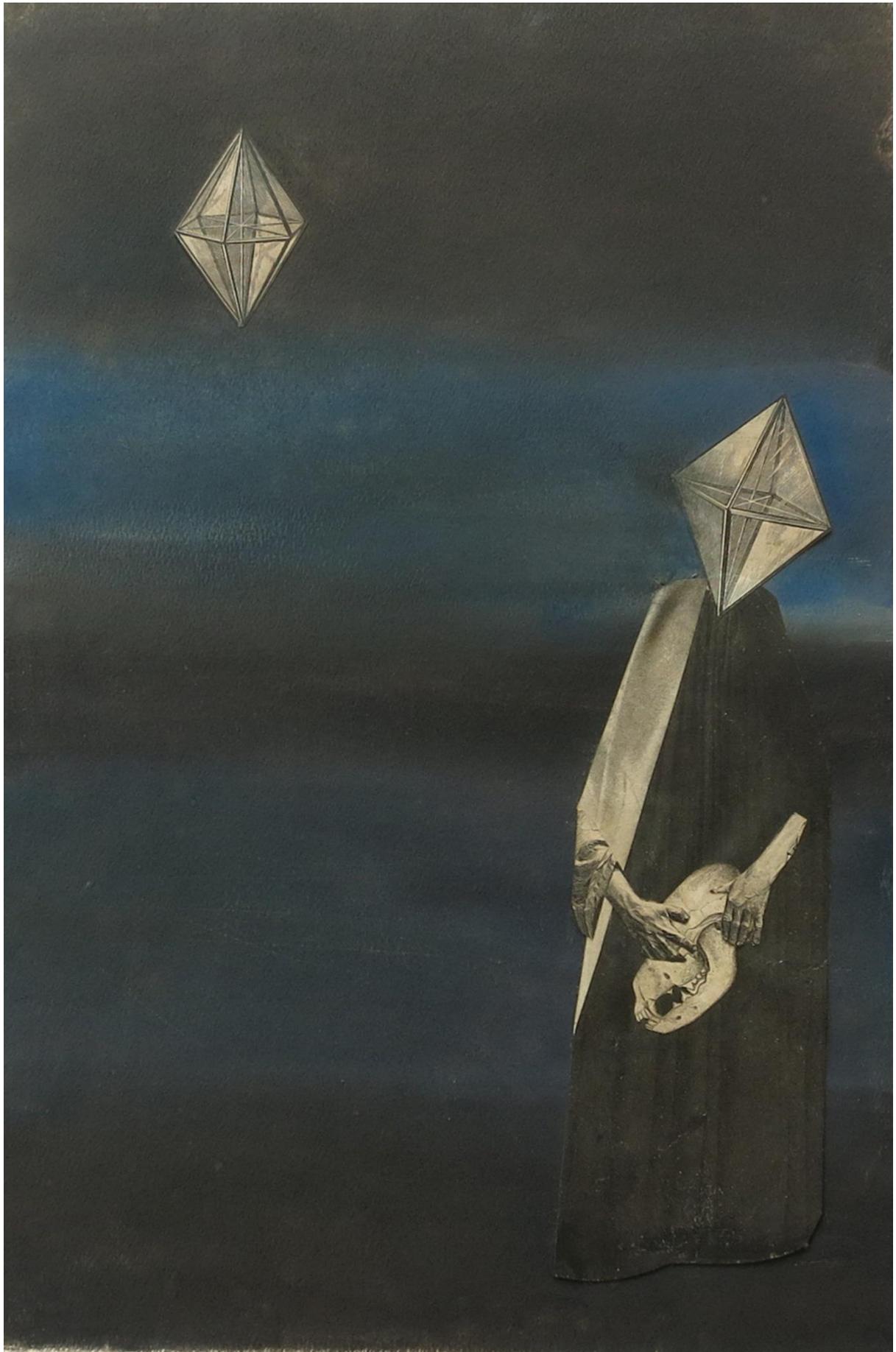
Responsable de comunicació

Museu d'Art de Girona

comunicaciomag@gencat.cat

Tel. 972 20 38 34

654 93 53 15



Catàleg

La publicació que acompanya la mostra, publicat per la Fundació Juan March el maig del 2018, inclou dos assajos: en el primer d'ells, Pedro Azara, professor d'Estètica de l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona, emprèn una anàlisi precisa del protagonista de l'exposició; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, professor titular d'Història de l'Art de la Universitat de Granada, dedica el seu al context artístic i cultural de l'Argentina a les dècades per les quals transcorre la trajectòria creativa de Batlle Planas.

Aquesta publicació inclou una síntesi biogràfica del protagonista de la mostra i una selecció bibliogràfica de les seves exposicions, així com dos textos sobre la biblioteca de Joan Batlle Planas a càrrec de les seves filles, Silvia i Giselda, a més de Rolando Schere, i una petita antologia que recull escrits del mateix artista, dues cartes inèdites d'Enrique Molina, textos d'escriptors (i, en molts casos, amics) que versen sobre el seu treball, així com una entrevista realitzada el 1957 per Alejandra Pizarnik i Elizabeth Azcona, a més de poemes de la pròpia Pizarnik dedicats a Batlle Planas, el seu mestre.

A continuació es presenta una selecció de textos extrets dels dos assajos de la publicació.

Juan Batlle Planas: Montajes

Pedro Azara

(...)

Intenté mirar a la lejanía, lejos de los edificios.
Y la lejanía no logró la paz.
Juan Batlle Planas

1. Collages

La primera exposició de la obra de un artista traza un marco que éste explorará en los años siguientes, o durante toda su vida. Se trata, de algún modo, de un espacio fundacional, un cerco que pocos artistas abandonan porque no lo necesitan. El límite es suficientemente amplio para abarcar un terreno cuyos bienes, o cuyos misterios, no se agotan o no se desvelan rápidamente.

Del 10 de julio al 5 de agosto de 1939, tuvo lugar la primera exposición monográfica de Juan Batlle Planas, de 28 años de edad, en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. (...). Batlle Planas expuso veintiséis *collages* de pequeño formato y nueve dibujos que denominó *Cadáveres exquisitos*. Título que remite intencionadamente a un tipo de dibujo "espontáneo" practicado por artistas surrealistas europeos, que consiste en dibujar trazos o figuras que no siguen ningún esquema fijado de antemano, para que la mano y la mente expongan, sin cortapisas compositivas, imágenes que en el momento del dibujo acontecen mentalmente (...).

[Pàgina anterior] Juan Batlle. *Sin título*, 1944 Trepmp i collage sobre paper 31,5 x 21,5 cm. Col·lecció particular

Tres años más tarde, en 1942, Juan Batlle Planas, en lo que sería su segunda muestra monográfica, volvió a exponer veinte nuevos *collages* en la galería bonaerense Comte. (...). Las dos primeras salas donde Batlle Planas expuso denotan en qué círculos se movía y qué personas estaban interesadas por sus primeras obras: defensores del arte de vanguardia, surrealista principalmente, no solo pictórico, sino también literario. La relación de Batlle Planas con poetas, como Victoria Ocampo, Enrique Molina y tardíamente Jorge Luis Borges, no cesará a lo largo de su vida.

Estas dos iniciales exposiciones de Juan Batlle Planas, que lo dieron a conocer, solo incluían *collages*. (...)

(...)

Batlle Planas, empero, no utilizaba la palabra *collage*, habitual en el vocabulario técnico del arte moderno, sino que recurrió preferentemente al término *montaje*. Así, al menos, es como tituló su primera exposición. (...)

(...) dos características y dos funciones del *collage*, según Batlle Planas: su precisión, pero también el desgarró infligido a la realidad. Se trata de una operación de cirugía, el corte es nítido pero inmisericorde. (...) bien es cierto que el *collage*, que Batlle Planas consideraba un montaje, también era un método adecuado para acercar entes que no mantenían “a primera vista” relación alguna y que, sin embargo, entraban a formar parte de otro universo. Batlle Planas denominaba este tipo de obras no con el galicismo *collage*, sino, como ya hemos mencionado, con la palabra *montaje*, inusual en el arte plástico bidimensional. (...)

(...) Batlle Planas no pretendía poner juntos objetos heteróclitos para manifestar la extrañeza que emanaba de su cohabitación, ni para mostrar la capacidad del arte para forzar el acercamiento de objetos que nada permitía intuir que pudieran compartir un mismo espacio; sino que buscaba, por el contrario, mostrar que, juntos, estos objetos poseían mundos propios o podían acceder a otro mundo, donde aparecían como los elementos de nuevas formas que solo ellos, cuando aceptaban disponerse de modo tal que permitían que se les relacionase, eran capaces de evocar. Formas nuevas que simbolizaban tanto un mundo nuevo como una nueva mirada al mundo: una mirada liberada de esquemas y condicionantes visuales ya conocidos, que obligan a mirar al mundo de un único modo, sin pensar que la mirada crea el mundo y que, por tanto, nuevas miradas revelan nuevos mundos o facetas inéditas del mundo habitualmente percibido.

El *collage* aparece, pues, como una reflexión sobre el estatuto de la imagen. Muestra el carácter “imaginal” o imaginario de la imagen. La imagen puede recortarse y trasplantarse sin perder entidad, y dejar de lado el significado que poseía para adquirir otros nuevos al entrar en juego con diferentes imágenes recortadas en un nuevo campo de juego —una nueva superficie acotada—. La imagen se revela entonces como un receptáculo que asume diversos sentidos en función de con quién y dónde se relaciona. Se trata de un significante a la espera de nuevos significados, lo que dota a la imagen recortada de una extraña polisemia, capaz de disparar en todas direcciones y de significar incluso lo contrario de lo que en apariencia podría ser su sentido, jugando así con los dobles sentidos. (...). El *collage* sería, así, un retrato mimético y fatal de la realidad (o de su sinsentido).

(...)

Los *collages* de Batlle Planas pueden ordenarse en dos grupos: algunas composiciones “orgánicas”, escasas, en las que los distintos recortes se unen o se relacionan en un espacio unitario, aunque imaginario, para dar a entender una escena o un fragmento de una historia; y composiciones en las que los recortes —los papeles recortados y pegados— se distribuyen en una trama ortogonal sin mantener relación formal alguna entre sí. Ambos grupos se podrían subdividir a su vez en dos, distinguiendo, de una parte, composiciones que incluyen palabras o frases, también impresas y recortadas, que además sirven a veces para titular la obra, y, de otra parte, letras que deben juzgarse como imágenes, dotadas de

la misma entidad que las imágenes naturalistas (si bien su significado no debe obviarse, dado que puede iluminar el complejo juego de significados que el *collage* compone).

(...) Los paisajes que Batlle Planas pintó como fondo de sus cuadros no están marcados por el paso del tiempo, por el cambio de las estaciones. Son anteriores a los hombres, como si constituyeran las únicas referencias sólidas, inmutables, para una persona que ha perdido para siempre el contacto con esta tierra. Los recuerdos de los emigrantes remiten a un tiempo antes del tiempo, cuando el tiempo, que lo arrastra todo, no pasaba.

Los *collages*, compuestos como crucigramas, con imágenes (y palabras o frases) recortadas y pegadas en una retícula de trama cuadrada, trazada, visible o virtual, suelen evocar espacios interiores, asociados, en concreto, al “universo” femenino, a la imagen que de la mujer se espera. Pero algunos recortes discordantes trastocan la idílica o pastoril imagen que desprenden los rostros angelicales y los opulentos vestidos de noche, entre imágenes de muebles (sillones, armarios) barrocos o abarrocados y espejos, que evocan sucintamente interiores burgueses decimonónicos, bien amueblados o amurallados, interiores en los que nada está dejado al azar, donde el control del cuerpo (gestos y expresiones) se ejerce en todo momento. Las formas remiten a la segunda mitad del siglo XIX, no solo porque los grabados que más fácilmente se podían adquirir para ser recortados sin problemas pertenecían a aquel siglo, sino porque este periodo simboliza bien el salto del cuerpo y el gesto a la máquina, del gesto expresivo al maquinal. El siglo XIX evoca el culto a la apariencia, el gusto por la ocultación, la preocupación por la imagen, el robo del cuerpo que, por el contrario, el afilado corte del *collage* extrae. Los recortes incluyen partes de cuerpos (vientres, manos...), no solo rostros, sino miembros y órganos (riñones, intestinos...). En esos casos, la imagen expone el interior del cuerpo: la masa informe de órganos. Si los cuerpos están ceñidos, constreñidos, envueltos, escondidos y expuestos a la vez por fajas que les impiden respirar o vibrar —los cuerpos se muestran amortajados—, las imágenes que los acompañan hacen saltar todos los envoltorios, y exponen a la vista la masa informe y vagamente nauseabunda de las vísceras, la carnalidad del cuerpo que el fin-de-siglo juzgaba abyecta, como si revelara que más allá de las prietas apariencias se esconde el temblor (liso y brillante) de conductos engrasados y serpentinos, cercanos a la poderosa materia apenas conformada.

Entre ambas imágenes antitéticas o contrastantes, que se refieren al interior y exterior de los cuerpos que los espacios interiores y exteriores simbolizan o refuerzan, aparecen instrumentos de metal, a menudo punzantes. Perfectos útiles mecánicos: poleas, vibradores, puntas, tornillos. También se incluyen aparatos de óptica. Estos pueden considerarse casi como una constante en los *collages* de Batlle Planas. Son máquinas para ver mejor, para escudriñar en el interior de las cosas, para develar los mecanismos y las convulsiones que azoran los cuerpos. Son, sin embargo, inquietantes mecanismos de control. (...). Mecanismos metálicos, lisos y fríos, perfectamente calibrados y torneados, todos idénticos aunque inconfundibles, que podrían confundirse, sin embargo, con instrumentos de tortura. El contraste entre la carne y la máquina es sorprendente: la carne desbordante —pese a las ataduras— y la contención amenazante de la herramienta. Cuerpos y órganos recogidos, vueltos sobre sí mismos, ante enhiestos mecanismos: el cuerpo representado es doliente.

Está preso de convulsiones. Los breves textos se refieren a enfermedades mentales o malestares femeninos que el pudor, la contención y la represión trastocan y esconden y que, sin duda, producen. No se sabe si los hierros velan sobre los males o los causan. Son guardianes del orden y agentes del dolor. (...). El *collage* requiere la destrucción para siempre, irremediable, de una imagen, su mutilación, a fin de obtener entes que doten de significado a otras imágenes inertes e inermes hasta entonces, que aguardaban la inyección, el trasplante de formas, que el artista injerta.

(...)

El tipo de *collage* que Batlle Planas practicaba a modo de crucigrama gráfico, o de jeroglífico, permite establecer toda clase de relaciones entre los distintos recortes: relaciones entre dos y más elementos, laterales, verticales, cruzadas. De este modo, los significados de las imágenes se cruzan, se mezclan, se completan. (...)

La visión (¡qué presencia tiene el ojo bien abierto en la obra de Batlle Planas!), que se adentra bajo la piel para descubrir lo que trata de vivir fuera del control de las máquinas insensibles, se manifiesta explícitamente en un conjunto de pinturas de pequeño formato sobre papel: *gouaches* de los años treinta que coinciden —no se sabe si casualmente o no— con la guerra civil española y la llegada de exiliados republicanos a Buenos Aires. Todas portan el mismo título, que más parece caracterizar un tipo de obra que nombrar a cada una. El título genérico es significativo: *radiografía paranoica*.

Según el historiador Michael Wellen, los *collages* y las *radiografías paranoicas* de Batlle Planas constituyen un comentario gráfico del artista sobre la situación política argentina de su época, marcada por la dictadura militar, la crisis económica y la corrupción, y que no deben leerse en clave europea (...)

Pero también es cierto que, salvo el tardío (1963) portafolio con cinco grabados dedicados al barrio de San Telmo en Buenos Aires, los paisajes que componen las obras de Batlle Planas (quien nunca renunció a la nacionalidad española (...)) remiten más al Ampurdán que a la pampa. (...).

2. *Radiografías paranoicas*

Las obras que Batlle Planas tituló genéricamente *Radiografías paranoicas* forman un cuerpo de unas quince piezas que, habitualmente, la crítica considera, junto con los *collages* anteriormente descritos, la aportación más importante de Batlle Planas. Son obras de pequeño formato, pintadas con *gouache*, con unos pocos colores planos: amarillo y negro, azul y negro e, incluso, blanco y negro sobre papel. El título expresa bien lo que son las obras: figuras radiografiadas, es decir, el interior, la estructura ósea de las figuras, una vez se ha traspasado la piel o la apariencia y la misma carne. Figuras reducidas a sus elementos interiores, primeros, sustentantes, que articulan y permiten que las formas no se conviertan en —o vuelvan a ser— una masa informe; pero figuras descarnadas, sin embargo.

De nuevo, las imágenes de Batlle Planas escudriñan más allá, buscan más allá de las apariencias o de lo visible. (...). Su visión es doble: otea en el interior de los cuerpos, pero también explora el mundo de los muertos. En ambos casos, las imágenes están pobladas de esqueletos o espectros. Figuras desencarnadas y “descorporeizadas” que no tienen grosor, son planas como recortes de papel liso; muñecos de papel cuyas órbitas son agujeros (las primeras *radiografías paranoicas*, que comprendían una sola figura, se realizaron mediante recortes de papel pegados a un soporte).

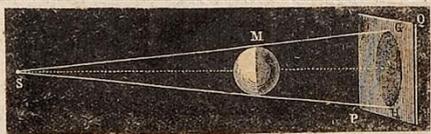
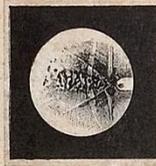
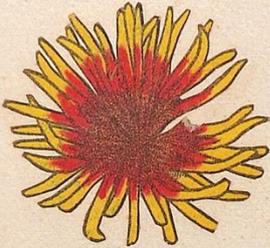
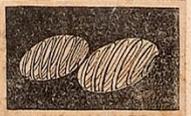
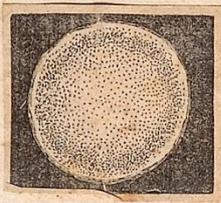
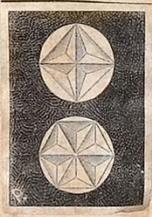
En todo caso, las barreras entre los distintos universos —del presente y del pasado, de la realidad y del sueño, de la vista y de la visión, de la naturaleza y del arte, de la vida y de la muerte: la última barrera, casi siempre infranqueable— se diluyen. (...). Algunas *radiografías* sugieren una estrecha relación entre distintas estructuras arborescentes, ligadas a la vida y a la muerte, respectivamente: la red nerviosa (y posiblemente la red de venas) y la estructura ósea. Las dos, o las tres, redes no se oponen, como podría parecer, sino que son la estructura de la vida y el movimiento del cuerpo. (...).

Las *radiografías paranoicas* muestran esqueletos, o seres que recuerdan a esqueletos o a robots; figuras, en todo caso, mecánicas o articuladas, figuras sueltas o en grupo. Las cabezas son demasiado grandes, los óculos están vacíos. En ocasiones, parecen conectados a aparatos. Algunos seres son híbridos, compuestos por partes animales y humanas. (...). Las imágenes evocan irresistiblemente los personajes de la tradicional “Danza de la Muerte” que se celebra por Pascua en el pueblo de Verges en el Ampurdán. Una procesión de origen medieval acontece de noche, a la luz de las antorchas, como si las almas en pena hubieran ascendido desde el Averno para recordar el fin de los tiempos, la muerte cruenta, el sacrificio de la divinidad.

(...)

Algunas composiciones de los años treinta, que se pueden asociar a las *radiografías*, convierten el plano del papel en un tablero en cuyos cuadrados se inscriben diversas figuras recortadas que se asemejan a peones de ajedrez o a signos pictográficos, parecidos a los glifos mayas, y que componen un texto enigmático. (...).

Juan Batlle Planas murió prematuramente, a los 55 años de edad. Contaba con un buen número de discípulos; en 1953 daba clases sobre psicología de las formas; exponía incesantemente (por ejemplo, en 1956, en la Galería Selecta d’Arte de Roma, junto a Gertrudis Chale y Raquel Forner); los encargos de frescos se multiplicaban; realizó decorados y vestuario para obras de teatro; había representado a Argentina, junto a Raquel Forner y Juan Del Prete, en la Bienal de Venecia en 1958, bajo el comisariado del gran arquitecto (y pintor) Miguel Ocampo, y había participado en la exposición *Surrealismo y arte fantástico* en la VIII Bienal de São Paulo de 1965; amén de exponer en Washington y Nueva York este mismo año. Pero, sobre todo, había logrado superar cierta repetición temática y compositiva, volviendo a pintar con *gouache* sobre papel obras de pequeño formato, abstractas (una aproximación inédita en su obra), lejos de las formas decorativas, a veces de gran tamaño (frescos y paneles cerámicos públicos, o escaparates), que habían caracterizado su trabajo en los últimos años. Obras que, como los *collages* de los inicios, son aún menos conocidas, al menos en Europa, y que posiblemente merezcan una nueva exposición. Esperemos que antes de ochenta años.



Buenos Aires (1930-1960). Un contexto posible para Juan Batlle Planas

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

(...)

(...) Hemos (...) elegido una serie de escenarios concretos y disímiles, eslabonados temporalmente, para establecer un marco que sirva, en cierta medida, para comprender el ámbito en el cual actuó Batlle Planas.

Los primeros años treinta. Procesos hacia un arte comprometido

(...)

Al hablar de la cultura y las artes de Buenos Aires en aquella década, y fundamentalmente desde lo literario, se ha recurrido habitualmente al tópico de Florida frente a Boedo, una dialéctica burlona planteada como la de dos bandos irreconciliables, en una agitación, mitad en serio, mitad en broma, que, al decir de Jorge Luis Borges, “era una farsa sin importancia; una farsa que, increíblemente, hoy se estudia en la universidad”. La polémica, en clara estrategia de simplificación, se sintetizó en disyuntivas entre forma y contenido, entre esteticismo y utilitarismo, entre “plástica pura” y “realismo”. Florida era de derechas en sus ideas políticas y de izquierdas en sus estéticas, Boedo de izquierdas en sus ideas políticas y de derechas en sus estéticas; Florida propiciaba “la revolución en el arte” y Boedo “el arte para la revolución”, como diría Antonio Requeni. Y, como aclararía el escritor Elías Castelnuovo, uno de los referentes de Boedo, “aunque ambos grupos hablaban de revolución, la discrepancia que nos separaba consistía en que ellos propiciaban la revolución de las envolturas y nosotros la revolución de las estructuras”.

La Revolución del 30, en cierta medida, convertía en “vencedoras” las posturas de Boedo, las del compromiso social, las cuales se extenderían con fuerza y bajo varios prismas durante tres lustros, los que van desde ese momento hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. A partir del crac de la bolsa de Nueva York en 1929, la crisis económica se extendió rápidamente por todo el orbe. La guerra civil española y la Segunda Guerra serían consecuencia del agitado clima político y social de los años treinta. Con notable lucidez, la pintora Raquel Forner, en 1931, se adelantaba a los hechos que finalmente ocurrirían a través de su óleo *Presagio* (1931), que muestra una trágica atmósfera con “resonancias clásicas en medio de un clima expresionista. (...)

Atrás quedaban pues esos años veinte, los de la consolidación de Buenos Aires como la urbe “más europea fuera de Europa”, una ciudad-puerto por la que habían pasado —y, en algunos casos, en la que habían vivido temporalmente— personalidades como Marcel Duchamp (1918-1919), Albert Einstein (1925), Filippo Tommaso Marinetti (1926) [8] o Le Corbusier (1929) [9]. Exposiciones como las de Emilio Pettoruti (1924) o la que llevó consigo Marinetti de obras de la segunda generación futurista, con destacada presencia de Fortunato Depero (1926), o la de *Novecento italiano* organizada por Margherita Sarfatti (1930), y que tanta influencia dejaría en tierras del Plata, o tantas otras, junto a la ya incesante circulación de información, llevada y traída por gentes que iban y venían sin solución de continuidad, iban enriqueciendo y transformando ese carácter internacionalista de una neurótica Buenos Aires que, como escribiría Ezequiel Martínez Estrada, era una suerte de “cabeza de Goliat en el cuerpo de David”.

[Página anterior] Juan Batlle. *Vesubio o cadáver exquisito*, 1937 Collage sobre paper. 41 x 30 cm. Col·lecció Giselda Batlle

El baño de realidad que significaría el golpe militar de 1930 para *l'art pour l'art* y el creciente enrarecimiento de la economía y la política mundial, de particular impacto en la Argentina por el alto número de inmigrantes de origen europeo, cambiarían el panorama en muy pocos años. (...)

En hechos culturales y artísticos de esos años centrales de la década de los treinta, vemos con claridad esa convivencia y especie de intersección entre momentos de puro esteticismo y compromiso social, hasta la imposición de esta última tendencia. (...)

(...) no fueron menores en repercusión las estancias de Pablo Neruda, en su calidad de cónsul chileno en Buenos Aires, y más aún la de Federico García Lorca, cuyas obras teatrales se representaron con notable éxito en la capital argentina, con escenografías del catalán Manuel Fontanals y del argentino Jorge Larco.

Una urbe aún más moderna. De exilios culturales, orientaciones surrealistas y vanguardias geométricas

Hacia esas fechas, Juan Batlle Planas llevaba ya una década vinculado de una forma directa con el arte, etapa que había iniciado como aprendiz, con solo 12 años, en el taller de grabado comercial en acero que habían abierto en el barrio de San Telmo otros dos catalanes como él, su tío José Planas Casas y Pompeyo Audivert. Para 1935 se hallaba ya decididamente inmerso en el surrealismo, con la obra de otro coterráneo en el horizonte: Salvador Dalí. Es también el momento de las primeras *radiografías paranoicas*, en las que recurre al *collage*. En 1937, en las páginas de la revista *Sur*, Attilio Rossi publicaría el artículo "Dos surrealistas", en alusión a la obra de Batlle Planas como pintor y de Planas Casas como escultor.

No es menor la referencia a Attilio Rossi. El artista milanés había llegado a Buenos Aires en 1935 exiliándose de la Italia de Mussolini. Traía consigo, como bagaje, la fundación y dirección, junto a Carlo Dradi, de una revista de avanzada tipográfica, *Campo Gráfico*, cuya confección continuaría desde la capital porteña. Rossi se vinculó rápidamente al ámbito que lo recibía, bien por referencias facilitadas por un artista argentino amigo suyo en Milán, un tal Lucio Fontana, bien por la carta de recomendación que le entregó Cesare Zavattini para conectarse con el escritor Eduardo Mallea, quien le franqueó la puerta de la revista *Sur*, o bien por su propia iniciativa. En *Sur* conocería al matrimonio de fotógrafos conformado por Horacio Coppola y Grete Stern, con quienes establecería un estudio de diseño en la avenida Córdoba, entre Reconquista y 25 de Mayo, y del que surgiría su colaboración más relevante: el fotolibro *Buenos Aires 1936* de Coppola, primera gran visión fotográfica de vanguardia de la ciudad que puso de relieve las grandes transformaciones urbanas y edilicias que había experimentado. En ese año, en el que esta celebraba el cuarto centenario de su fundación, se uniría al estudio el argentino-gallego Luis Seoane, arribado desde el exilio español. Attilio Rossi organizaba entonces, en la Galería Moody, una muestra de arte abstracto italiano en la que incluyó obras de Lucio Fontana, Fausto Melotti, Ezio D'Errico, Mario Radice, Mauro Reggiani, Juan Bay, Anatasio Soldati y Luigi Veronesi.

Para entonces, Buenos Aires asistía a una transformación urbana y arquitectónica notable. (...)

La Buenos Aires artística y cultural se nutrió, a partir de esos años, del amplio contingente de exiliados republicanos y emigrantes españoles que huían de la guerra civil y, al finalizar en 1939, de la dictadura de Franco. (...). Seoane se convertiría en el artista del exilio americano más relevante, sustentado en múltiples labores como pintor, grabador, editor, ilustrador o muralista. Los andaluces Rafael Alberti [20] y Manuel Ángeles Ortiz [21], el madrileño Ramón Gómez de la Serna, la gallega Maruja Mallo o el valenciano Gori Muñoz,

que sería uno de los más destacados escenógrafos en la Argentina, incrementarían el listado de transterrados que buscaban hallar en destino la prolongación de una modernidad que en España estaba asediada y a punto de colapsar. También lo harían dos surrealistas que seguirían a México: el murciano Ramón Pontones Hidalgo y el catalán Esteban Francés, este de actividad breve y desconocida en la capital del Plata. Y, por supuesto, los demás de la colonia catalana, que ya integraban, entre otros artistas, Luis Macaya, Francisco Fábregas, José Planas Casas, Pompeyo Audivert y Juan Batlle Planas, y que ahora recibiría a Andrés Dameson (que ya había tenido estancia anterior en la Argentina), a Gustavo Cochet, al arquitecto Antonio Bonet Castellana y a una figura decisiva en la rama editorial como fue Joan Merli. Todos estos personajes, unos más que otros, se convertirían en parte del círculo de amistades y de estrecha colaboración profesional dentro del que actuaría Juan Batlle Planas a partir de los años cuarenta.

(...)

Indudablemente, la llegada de los exiliados produjo un envió decisivo para la promoción de las artes argentinas en particular y para el mercado editorial en general, a través del establecimiento de numerosas editoriales y la creación de revistas literarias y artísticas. De este modo, Argentina se convirtió en el principal productor editorial en lengua española y vivió lo que se dio por consignar como “edad de oro del libro argentino”, situación que se extendería hasta finales de la década de los años cuarenta. En este espectro, Juan Batlle Planas daría inicio a su amplia trayectoria como ilustrador de obras literarias.

A todo esto, en Buenos Aires, tanto las corrientes surrealistas como las obras caracterizadas por atmósferas surrealizantes se habían convertido en moneda corriente. Estas últimas se mostraron propicias a la hora de plantear temas vinculados a la guerra civil española primero y a la Segunda Guerra Mundial después, (...).

Se venían ya los años cuarenta, momento para la Argentina de profundos cambios en las estructuras sociales, marcados por el creciente desarrollo de los sectores populares y el ascenso de Juan Domingo Perón al poder. La Segunda Guerra Mundial paralizó las importaciones y requirió una sustitución local. Se produjo entonces un crecimiento de la pequeña y mediana industria que, para el caso de Buenos Aires, significaría un incremento de población que provenía del interior del país y la proliferación, por un lado, de asentamientos espontáneos en los márgenes de la ciudad, que, con los años, darían origen a las llamadas villas de emergencia, pero, por otro, de amplios programas estatales de construcción de viviendas de carácter social.

En cuestiones artísticas, indudablemente la renovación más trascendental en el ámbito porteño se produjo en relación con el arte concreto. Algunas de las premisas del grupo parisino Abstraction-Création (1931-1936), por caso la preocupación por las exigencias crecientes de la nueva sociedad tecnológica o la combinación de nuevos materiales con conceptos matemáticos —ritmos, relaciones y leyes— para fundamentar sus obras, serían adoptadas por un grupo de artistas concretos en Buenos Aires, guiados por la máxima de “no copiar, no reproducir, inventar”. Dichos creadores configuraron una tríada fundamental de agrupaciones durante los años cuarenta: el movimiento Arte Concreto-Invención, con Tomás Maldonado como teórico más relevante; Madí, conformado, entre otros, por Gyula Kosice (nacido en Checoslovaquia, actual Eslovaquia), el berlinés Martín Blaszko y los uruguayos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss, y, finalmente, el perceptismo, una de las posturas más radicales del arte concreto, llevada adelante por Raúl Lozza. En su momento, estas propuestas fueron marginales e incomprendidas y rechazadas por el público, más allá de propiciar, según sus postulados, un arte colectivo, universal y dirigido contra las élites. La crítica oficial los acusó de esnobismo, de realizar una pintura dedicada a círculos cerrados de iniciados. Juan Batlle Planas, tal como queda reflejado en su archivo personal, tuvo trato y amistad con algunos de ellos, como es el caso de Lozza, Kosice, Enio Iommi o Yente, e inclusive llegó a experimentar dentro de la abstracción geométrica, aunque no es, lógicamente, su producción más conocida.

El arte en espacios públicos

Esa idea de arte colectivo e imbricado en la sociedad y en la vida cotidiana, perseguido por los geométricos, pero que ya venía siendo habitual en la Argentina desde la segunda década del siglo XX, encontraría un punto de apoyo fundamental en el desarrollo del muralismo, que integraría la escena costumbrista, el paisaje, la denuncia social o la abstracción geométrica. (...)

Un párrafo aparte merece, aun no tratándose de murales, una iniciativa de arte público que, con la intención de acercar el arte a la gente, se desarrollaría a partir de 1941 y durante largo tiempo, y en la que participaría Juan Batlle Planas: el programa “Arte en la calle”, promovido por la casa Harrod’s, y que se sustentó en el encargo a diferentes artistas de la decoración de los escaparates del establecimiento. En la práctica, se trató de verdaderas instalaciones, cuya memoria se conserva en varias fotos de época. (...)

Los años cincuenta. Una Buenos Aires de galerías, asociaciones y múltiples tendencias

A inicios de la década de los años cincuenta, Buenos Aires va a consolidar un importante circuito de galerías de arte en torno, fundamentalmente, a la calle Florida, que se mantiene como centro neurálgico de la plástica en la ciudad. (...). Sobre la base de ese dinamismo, los años cincuenta se presentan como una etapa de experimentación permanente que, en buena medida, anticipan el desenvolvimiento de las nuevas vanguardias que surgirán en los años sesenta, en especial en torno al Instituto Di Tella. Habrá de registrarse, asimismo, una creciente presencia de artistas argentinos en el exterior, sobre todo en Estados Unidos y en Europa, tanto a través de exposiciones individuales como colectivas; entre estas algunas visiones globales de “arte latinoamericano”. (...)

Fueron también los años cincuenta un periodo marcado por la organización de numerosas asociaciones y grupos de vanguardia, algunos en torno a la abstracción lírica y surrealista, y otros vinculados a la irrupción del informalismo y la nueva figuración. (...)

Justamente esa década vería la consolidación del Instituto Di Tella, fundado en 1958, y de su Centro de Artes Visuales, comandado por Romero Brest, y en el que se concentrarían varias propuestas de innovación artística de las que sobresalían el *pop art*, las tendencias visuales puras desarrolladas por el concretismo y el constructivismo, y la nueva figuración. (...).

En (...) 1966 fallecía, en Buenos Aires, Juan Batlle Planas.

Crèdits del catàleg

Edita

- © Fundación Juan March, Madrid, 2018
- © Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2018

Textos:

- © Pedro Azara
- © Elisabeth Azcona
- © Giselda Batlle
- © Silvia Batlle
- © Juan Batlle Planas
- © Manuel Fontán del Junco
- © Luisa Mercedes Levinson
- © Enrique Molina
- © Manuel Mujica Láinez
- © Aldo Pellegrini
- © Alejandra Pizarnik
- © Celina Quintas
- © Rolando Schere

Coordinació editorial

Celina Quintas i Marta Ramírez

Producció editorial

Jordi Sanguino

Disseny

Adela Morán

Edició i revisió de textos

Marta Morales i Departament
d'exposicions, Fundació Juan March

Traducció

Francès/castellà: Blanca Millán
Anglès/castellà: Jaime Blasco

ISBN: 978-84-7075-654-2
Dipòsit legal: M-11706-2018



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

