

Todos nuestros catálogos de
arte All our art catalogues
desde/since 1973

JUAN BATLLE PLANAS: EL GABINETE SURREALISTA


2018

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gra-tuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusi-vamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



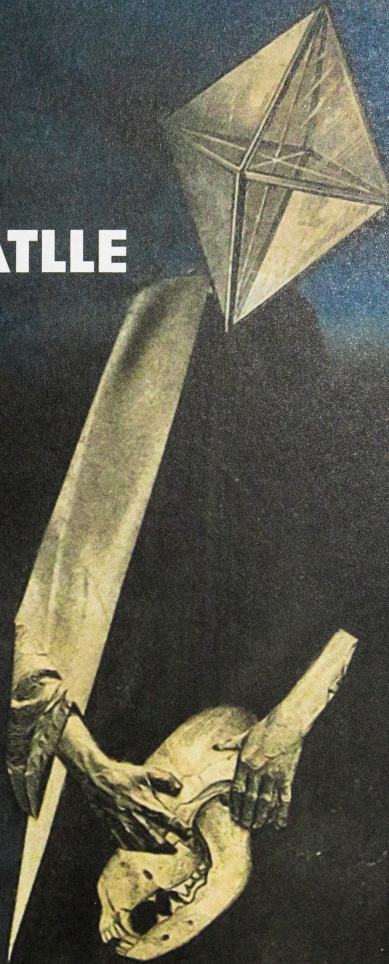
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.fundjm.es



**JUAN BATLLE
PLANAS**
EL GABINETE
SURREALISTA



AL / Artistas de Latinoamérica /

Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista es la segunda muestra de la serie de exposiciones diseñadas por la Fundación Juan March para presentar a escala reducida el universo artístico de algunos nombres de la plástica latinoamericana del siglo xx. La publicación que acompaña a cada exposición de esta serie aspira a constituirse en fuente sobre el artista y a difundir su figura y su obra.

Títulos publicados

Esteban Lisa: el gabinete abstracto (2017)

Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista (2018)

JUAN BATLLE PLANAS

EL GABINETE SURREALISTA

Pedro Azara,
Manuel Fontán del Junco,
Celina Quintas
y Marta Ramírez (eds.)

Con ensayos de Pedro Azara
y Rodrigo Gutiérrez Viñuales



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Esta publicación se edita con motivo de la exposición

JUAN BATLLE PLANAS

EL GABINETE SURREALISTA

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

24.05 — 14.10 / 2018

Museu Fundación Juan March, Palma

21.11 / 2018 — 23.02 / 2019

5

Sobre esta exposición

Fundación Juan March

10

Juan Batlle Planas: montajes

Pedro Azara

28

**Buenos Aires, 1930-1960:
un contexto posible para Juan Batlle Planas**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

47

Obras en exposición

119

La biblioteca de Juan Batlle Planas

Pasajes de la memoria

Silvia Batlle

Lecturas, libros propios y libros prestados

Giselda Batlle y Rolando Schere

131

Juan Batlle Planas: pequeña antología

Selección y edición de Manuel Fontán del Junco y Marta Morales

157

**Juan Batlle Planas (1911-1966):
notas para una biografía**

Celina Quintas

166

Relación de obras en exposición

170

Bibliografía / Exposiciones

Celina Quintas y Marta Morales



Sobre esta exposición

La Fundación Juan March dedica la segunda exposición de la serie *AL / Artistas de Latinoamérica* a Juan Batlle Planas (Torroella de Montgrí, Gerona, España, 1911-Buenos Aires, Argentina, 1966), figura clave de la vanguardia argentina de los años treinta, pero desconocida en nuestro país. Nunca se nacionalizó argentino y, si bien vivió en Buenos Aires desde los dos años, no regresó nunca, siquiera de viaje, a España.

Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista es la primera exposición monográfica que podrá verse en nuestro país de un artista que desarrolló todo su trabajo en Argentina. La muestra no es propiamente una retrospectiva que recorra toda su obra, sino una antológica que se ciñe a algunos periodos (los años treinta y cuarenta), a un tipo de obras (*collages* y *gouaches* de pequeño formato) y a unos cuantos temas (que no incluyen los que hicieron de Batlle Planas un artista popular en Argentina: las llamadas *Noicas*, o figuras femeninas ensoñadoras, entre musas, ángeles y niñas que guían al artista). Debe señalarse que, tras el poeta y teórico de las artes Juan-Eduardo Cirlot, quien citó a Batlle Planas en varias publicaciones de los años cincuenta, Juan Manuel Bonet ha sido uno de los primeros interesados en su obra y el primero en intentar organizar una exposición sobre su trabajo. Además de la presencia de algunas obras de Batlle Planas en colecciones particulares, desde la preparación de nuestra exposición la obra del artista está en la colección del MoMA de Nueva York (con *collages*, sobre todo) y el LACMA de Los Ángeles seleccionó, en 2012, un dibujo suyo para la exposición *Drawing Surrealism* [Dibujar el surrealismo]. El Museo Provincial de Lugo es la única institución pública española que posee una obra del pintor (*Euclides*, c. 1950). En cambio, en Argentina, la huella e influencia de Batlle Planas ha sido y sigue siendo notable.

Conocedor profundo del psicoanálisis, Batlle Planas consideró el automatismo gráfico una estrategia de creación con la que bucear en el alma humana. La teoría del inconsciente y los procesos internos de la energía psíquica se reflejan en las diferentes manifestaciones plásticas de su prolífica producción. Salvador Dalí, José Gutiérrez Solana, Joan Miró, Pablo

El paraíso perdido y Gaudí, 1944
Detalle de cat. 47

Picasso, Giorgio de Chirico, Francis Picabia o Max Ernst fueron los referentes de un universo iconográfico que evolucionó desde los postulados surrealistas a la pintura metafísica o el lenguaje de la abstracción, sin olvidar su práctica escultórica, su participación en proyectos públicos y su trabajo como escritor.

Batlle Planas trabajó el pequeño formato, mezclando en el recorte y la pintura formas geométricas y figurativas con un fuerte componente onírico. Comenzó siendo autodidacta y haciendo copias del natural, pero la insatisfacción de esos ensayos lo condujo hacia el método de la creación automática, elemento clave para entender su proceso de trabajo, lo que explícitamente puede verse en las dos producciones que constituyen el corpus de esta muestra: las denominadas *radiografías paranoicas* y una extensa y cuidada selección de *collages*, en ambos casos, manifestaciones pioneras del surrealismo en Argentina.

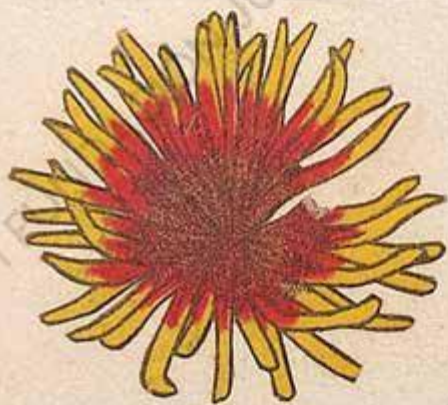
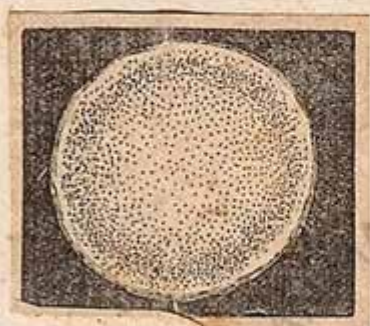
En las *radiografías paranoicas* los protagonistas son calaveras y esqueletos, siluetas despojadas y huecas, seres misteriosos del subconsciente que nos recuerdan el interés que el artista tuvo por la llamada “España negra” de Francisco de Goya y José Gutiérrez Solana o por la *Dansa de la mort* [Danza de la muerte], tan típica de algunas localidades de Cataluña. En los *collages* crea poemas visuales aunando composición y contenido. Su lenguaje, lejos de permanecer invariable, fue cambiando por cierta necesidad interior. En los primeros momentos usó el dibujo y el grafismo como elementos básicos de su creación y descubrió, más tarde, las posibilidades expresivas del color. Sus producciones tienen, además, un interés añadido al surgir en la década en la que tuvo lugar una notable llegada a Argentina de escritores, editores e intelectuales españoles como consecuencia de la guerra civil española. Batlle Planas conoció a una gran parte de este nutrido grupo, y de la amistad que entabló con muchos de ellos surgieron fructíferas colaboraciones, especialmente en el ámbito de la ilustración literaria, incluido también en la muestra.

Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista, que se presenta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en el Museu Fundació Juan March de Palma, ofrece una selección de casi cincuenta obras, además de una variada documentación, en la que se incluyen estudios, revistas, libros y cuadernos ilustrados, fotografías y cartas, etc., del Batlle Planas artista, poeta, ilustrador, coleccionista y, sobre todo, creador de mundos plenos de sueños y realidades paralelas a las cotidianas. Esta publicación, que acompaña a la muestra, incluye dos ensayos: en el primero de ellos, Pedro Azara, profesor de Estética de la Escuela Superior

de Arquitectura de Barcelona, emprende un análisis preciso del protagonista de la exposición; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada, dedica el suyo al contexto artístico y cultural de Argentina en las décadas por las que transcurre la trayectoria creativa de Batlle Planas. Aparte de una síntesis biográfica del protagonista de la muestra y de una selección bibliográfica y de sus exposiciones, esta publicación incluye dos textos sobre la biblioteca de Juan Batlle Planas a cargo de dos de sus hijas, Silvia y Giselda, además de Rolando Schere. Por último, una pequeña antología recoge tres escritos del propio artista, cuatro textos de escritores (y, en muchos casos, amigos) que versan sobre su trabajo, así como dos cartas inéditas de Enrique Molina, una entrevista realizada en 1957 por Alejandra Pizarnik y Elizabeth Azcona, y dos poemas de la propia Pizarnik dedicados a Batlle Planas, su maestro.

La Fundación Juan March quiere dejar constancia de su agradecimiento a Silvia y Giselda Batlle y a Rolando Schere; a Pedro Azara por su entusiasta dedicación a Batlle Planas; a Rodrigo Gutiérrez Viñuales por su necesaria y difícil rememoración del Buenos Aires del artista, y a los coleccionistas y las instituciones que han colaborado con la muestra por el préstamo de sus obras y por su ayuda para que esta exposición fuera posible.

Fundación Juan March
Mayo de 2018



Juan Batlle Planas: montajes¹

PEDRO AZARA

Si hubiera pintado mi mundo, hubiera enloquecido. Soy solo un instrumento al servicio de la sociedad que trata de dar forma a un inconsciente colectivo.

Juan Batlle Planas²

Yo creo que la libertad es un prejuicio. Antepongamos a ella la palabra civilización.

Juan Batlle Planas³

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

Juan Batlle Planas⁴

1. Collages

La primera exposición de la obra de un artista traza un marco que este 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 veintiocho años de edad, en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. Este teatro fue fundado por el novelista y ensayista Leónidas Barletta, iniciador del teatro independiente argentino. Batlle Planas expuso veintiséis *collages* de pequeño formato y nueve dibujos que denominó *Cadáveres exquisitos*⁵. 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 (partiendo del presupuesto de que dichas imágenes tienen una entidad o un valor superior que las figuras trazadas convencionalmente, que remiten a realidades o formas conocidas).

Cinco años más tarde, en 1944, Juan Batlle Planas, en otra de sus exposiciones iniciales, volvió a exponer veinte nuevos *collages* en la galería bonaerense Comte. Su dueño, el fabricante de muebles Ignacio Pirovano, estuvo en los inicios de la colección del Museo de Arte Moderno y fundó, en los años treinta, junto al interiorista francés Jean-Michel Frank (amigo y decorador de pisos y villas de los vizcondes franceses de Noailles⁶), una empresa de arquitectura e interiorismo que introdujo el gusto “moderno” en Argentina⁷.

Las primeras salas donde Batlle Planas expuso denotan en qué círculo 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.

_ 1

Este texto no habría sido posible sin la generosa ayuda y la apertura de los archivos familiares de Silvia Batlle y del Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere. La página web dedicada al autor, de reciente creación, es de gran utilidad (disponible en: www.batlleplanas.com). Igualmente, la investigación que ha propiciado esta exposición se inició, tras una visita al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2006, en la Fundación la Pedrera de Barcelona, gracias a la iniciativa de su por aquel entonces director cultural Àlex Susanna, a quien agradecemos su interés y el largo y provechoso viaje de estudios a Buenos Aires que posibilitó en septiembre de 2008.

_ 2

Citado en Dawn Ades, “Surrealism in Latin America”, en David Hopkins (ed.), *A Companion to Dada and Surrealism*. Londres: Wiley Blackwell, 2016, p. 190.

_ 3

Citado en Alejandra Pizarnik y Elizabeth Azcona, “Batlle Planas o la libertad en el arte”, *El Hogar*, núm. 2483 (julio de 1957), p. 22. Entrevista reeditada en esta publicación, pp. 153-155.

pp. 8-9

Vesubio o cadáver exquisito, 1937

Detalle de cat. 21

Estas iniciales exposiciones de Juan Batlle Planas, que lo dieron a conocer, solo incluían *collages*. Se podría pensar que esta técnica caracterizaría el obrar del artista. Sin embargo, ningún texto crítico publicado en vida del artista, bajo nuestro conocimiento, los menciona. Y las primeras exposiciones retrospectivas tampoco incluyeron *collage* alguno. Lo que a ojos de hoy constituye, nos parece, la aportación principal de Batlle Planas se diría que no hubiera llamado la atención de los estudiosos de la época, atraídos más bien, en un principio, por tópicos surrealistas que representan, a menudo, delicadas figuras femeninas y personajes barbados (una imagen paradigmática de la Musa, que indica el camino, y del profeta, que ve más allá y descubre o revela figuras ocultadas por las convenciones), pero que hoy empalidecen ante los juegos visuales y verbales que los *collages* plantean.

La palabra francesa *collage* —o *colaje*, en español— significa “encolado” y designa una composición realizada a base de recortes impresos, grabados y fotográficos encolados sobre una superficie plana (madera, tela, papel). Esa técnica, empleada por vez primera por Pablo Picasso y Georges Braque a principios de la segunda década del siglo XX, se denominaba inicialmente *papier collé* [papel encolado o pegado]. Las composiciones finales son el fruto del ensamblaje de imágenes recortadas procedentes de otras composiciones, que, conjuntadas en un nuevo soporte, adquieren otro significado, casi siempre irónico o inquietante, ya que se insertan en unas coordenadas y en un marco de referencia que no les son propios —pero que podrían serlo—, lo que otorga, o revela, un carácter enigmático a las figuras recortadas, capaces de apuntar a realidades muy distintas de las previstas y de cargarse de significados no por inesperados e incongruentes menos válidos; como si, de pronto, la realidad perdiera el sentido o se pusiera de manifiesto que no significa lo que habitualmente se lee en ella. Esto distorsiona la percepción del mundo, hace sospechar de significados ocultos y tambalear la fe en el mundo y en nuestra capacidad por entenderlo, por estar en él. Súbitamente, este escapa a nuestro control y nuestras expectativas. De este modo, el *collage* es el método o la técnica más apta para captar y exponer otras caras del mundo, enigmáticas, absurdas e inquietantes, y, sin embargo, asumibles, como si siempre hubieran estado allí y hubiéramos sido incapaces de percibirlos. De ahí que el término *radiografía*, que Batlle Planas utilizaba para designar otro tipo de imágenes que produjo simultáneamente con los *collages*, fuera particularmente pertinente.

Batlle Planas, empero, no utilizaba la palabra *collage*, habitual en el vocabulario técnico del arte moderno, sino que recurrió preferentemente

— 4

Juan Batlle Planas,
“Poema”, *Cero*, núm. 7-8
(agosto de 1967), p. 15,
[cat. 87].

— 5

Giselda Batlle y Rolando Schere consideran que los dibujos, genéricamente titulados *Cadáveres exquisitos*, fueron en verdad *collages* con recortes dispuestos aisladamente en una trama ortogonal, algunos de los cuales se incluyen en la presente exposición y están comentados más adelante en este texto. Ciertos supuestos *cadáveres exquisitos* habrían recibido, más tarde, títulos específicos como *Benzolinar* (1937) [cat. 20] o *Vesubio* (1937) [cat. 21] con motivo de una exposición en la Galería Galatea de Buenos Aires en 1956.

al término *montaje*. Así, al menos, es como tituló su primera exposición. Acompañó el título de lo que parece el enunciado de los distintos significados que otorgaba a esta palabra, definiciones que quizá revelen algo acerca de la finalidad que su obra perseguía:

MONTAJE: palabra exquisita, hiriente, llena de lágrimas, acción sangrienta, verdad de los fantasmas de la ilusión, ilusión. Examen paranoico crítico de la acción del hombre.

Raíz, sangre, manos, máquina de agujerear, soldadura autógena, por donde me acerco a la amistad y el aprecio de todas las COSAS que son del hombre, que son de la mujer, que son del niño⁸.

Las distintas definiciones apuntan dos características y dos funciones del *collage* según Batlle Planas: su precisión, pero también el desgarro infligido a la realidad. Se trata de una operación de cirugía, el corte es nítido pero inmisericorde. El instrumento operatorio penetra profundamente en el ente o el ser recortado. Se levanta la piel o la apariencia. El objeto es desarraigado de su entorno —que le concede su sentido y da razón de él; entorno que pierde su razón de ser despojado o amputado de la figura recortada— para ser insertado en otro mundo. Mas este certero y violento corte tiene una doble función: pese a su carácter ficticio o representativo, es capaz de develar una verdad a la que no se llegaría por otros medios u otras formas; al mismo tiempo, la obra manifiesta una visión comprensiva del mundo. La expresión calificativa “paranoico crítico” remite, obviamente, a la concepción daliniana del arte de la imagen: la visualización de relaciones inesperadas entre cosas que ni formal ni funcionalmente guardan relación alguna, situadas en planos y, a veces, en tiempos distintos, pero que aparecen o se manifiestan en el tiempo presente y acaban dibujando figuras reconocibles que resultan de la yuxtaposición y del juego de las figuras aisladas anteriores. La revelación de otra realidad, creada por el juego visual entre entes y seres de este mundo, es fruto tanto de la manera de percibir del artista o del espectador como de la manera de relacionarse (debido a sus formas, posiciones respectivas, luces y cualidades sensibles) de cada cosa que entra a formar parte de una nueva realidad hasta entonces invisible.

Este juego, que Salvador Dalí instituyó, decía supuestamente tanto sobre las secretas afinidades entre las cosas como sobre la manera en que Dalí percibía la realidad, influido, según él, por su vida pasada, por las imágenes almacenadas y a menudo reprimidas que, de pronto, se manifiestan ante la imaginación que las reproduce (debido a las conexiones —semejantes

_ 6

Los vizcondes de Noailles (Charles y Marie-Laure) financiaron a una parte de la vanguardia europea, como a Luis Buñuel, en su película *Un Chien andalou* [Un perro andaluz] (1929), o a Salvador Dalí, refugiado en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial por ser judío. Batlle Planas ilustraría el libro (una edición limitada de trescientos ejemplares numerados) *Parmi les lettres qu'on n'envoie pas* [Una carta de las que no se envían] (1922) de la condesa Anna de Noailles, traducido por Rosa Chacel y editado por Arturo Jacinto Álvarez en Buenos Aires (1948).

_ 7

Debo los datos sobre las primeras exposiciones de Juan Batlle Planas a Rolando Schere.

_ 8

Juan Batlle Planas, *Montaje* [díptico de la exposición]. Buenos Aires: Teatro del Pueblo, 1939, s. p.

a las descritas por Proust en *Le Temps retrouvé* [El tiempo recobrado] en 1927— que se establecen entre las formas que se presentan ante la vista y las formas recordadas). Estas imágenes se rebelan porque, hasta entonces escondidas y comprimidas, se exteriorizan; y se revelan porque ofrecen un retrato inesperado y singular de la realidad y muestran su sustrato, como si se hubiere levantado la piel y hurgado en el interior. Batlle Planas escribió: “El automatismo permite que afloren las arquitecturas más profundas de nuestro ser”⁹. Dalí, a nuestro entender, realizó pocos *collages* en estos primeros años de práctica surrealista. Las conexiones entre las cosas se establecían y se ponían en evidencia a través del dibujo o la pintura: las luces y las sombras sobre el plano de la tela. Pero 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; pero muy próximo, sin embargo, a la posición del artista dadaísta austriaco Raoul Hausmann cuando describía el proceso de trabajo de quienes practicaban el fotomontaje: “Nosotros nos considerábamos ingenieros y nuestra obra era una construcción: ensamblábamos nuestra obra igual que lo haría un ajustador”¹⁰.

Pese a admirar el largo poema del conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [Los cantos de Maldoror] (1869)¹¹, 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

_ 9

“Testimonio de Juan Batlle Planas”, *Hoy*, núm. 1 (junio de 1961).

_ 10

Raoul Hausmann, *Courrier Dada*. París: Éditions Allia, 1998, p. 42. Hay edición en español: *Correo Dadá* (trad. Marisa Pérez). Madrid: Ediciones Acuarela; Antonio Machado, 2011.

_ 11

Iván Moure Pazos, “El retrato de Maldoror a la luz del *livre d’artiste* surrealista (1934-1948)”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 22 (2012), p. 130. Batlle Planas “retrató” en 1942 al conde de Lautréamont en un dibujo a tinta sobre papel titulado *Verdadero retrato del conde de Lautréamont hecho por Juan Batlle Planas, quien fue su contemporáneo y amigo*; título que indica la “hermandad” espiritual entre ambos artistas más allá de los límites del tiempo. Batlle Planas recibió además el encargo de ilustrar la obra del conde de Lautréamont que la editorial Poseidón debía publicar en Buenos Aires en 1946. Este libro no se editó y la veintena de ilustraciones, entregadas a la editorial, no se han hallado nunca.

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 las direcciones y de significar incluso lo contrario de lo que en apariencia podría ser su sentido, jugando así con los dobles sentidos. El *collage* se aferra o se pliega a la realidad: la imagen, de buenas a primeras, se reconoce, parece transitar por espacios conocidos o que podrían conocerse, y la sensación de extrañeza, cuando no de desorientación, despunta tras una primera observación, como si descubriéramos que los referentes conocidos han sido trastocados o anulados, dándonos cuenta demasiado tarde, atrapados por esa nueva realidad que el *collage* evoca o crea. De modo que el *collage* sugiere o simboliza los múltiples pliegues de significados que posee la realidad circundante, leída de muy diversa manera en función de lo que somos y de lo que esperamos, como si la realidad resultara del encuentro de lo que percibimos, lo que sabemos y lo que esperamos. Al mismo tiempo, manifiesta la fragilidad de la realidad que arduamente construimos, revela las superposiciones, las costuras, los sinsentidos que componen la realidad o de la que esta adolece. El *collage* sería, así, un retrato mimético y fatal de la realidad (o de su sinsentido).

Existían diferencias entre las maneras de concebir los *collages* por parte de Max Ernst (artista que había sistematizado los hallazgos de Pablo Picasso) y Batlle Planas, según este último¹². Mientras que Ernst componía una historia gráfica a partir de una sucesión de imágenes o viñetas realizadas mediante el recorte y pega de distintas figuras¹³, Batlle Planas rehuía la narración. Cada *collage* es una obra independiente que muestra más una visión o iluminación que un fragmento de una secuencia. El *collage* de Batlle Planas tiene entidad por sí mismo, mientras que para Ernst cada *collage* adquiere sentido cuando se inserta en un conjunto que compone una secuencia cinematográfica. Pero antes de destacar los parecidos con los *collages* de Max Ernst, probable influencia de sus montajes [fig. 1], convendría observar las características o constantes propias de los montajes de Batlle Planas, lo que nos llevará a comentar, en el siguiente apartado, otro tipo de obra del artista que practicó exclusivamente en los años treinta: las *radiografías paranoicas*, según la expresión con la que las denominaba.

Los *collages* de Batlle Planas pueden ordenarse en dos grupos: algunas composiciones “orgánicas”, escasas, en las que los distintos recortes se

– 12

La revista *Cero* dedicó un número, ya citado [nota 4], a Batlle Planas tras su fallecimiento. Reprodujo un texto del artista sobre los *collages* de Max Ernst: “A manera de historia”, *Cero*, núm. 7-8 (agosto de 1967), p. 16, [cat. 87].

– 13

Como en la “novela gráfica” *Une Semaine de bonté, ou Les Sept éléments capitaux*. París: Boucher, 1934. Hay edición en español: “Una semana de bondad”, en *Tres novelas en imágenes* (trad. Héctor Castaño). Gerona: Atalanta, 2008.

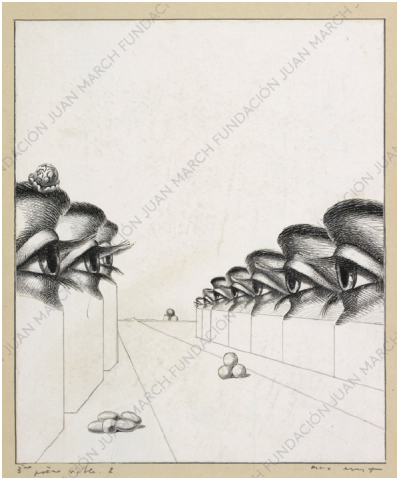
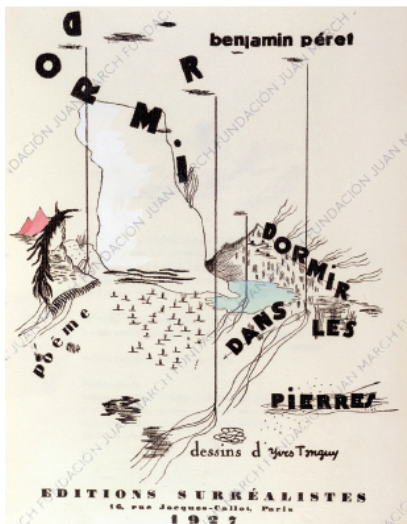


fig. 1
Max Ernst, collage para el libro de artista *Une Semaine de bonté ou Les Sept éléments capitaux* [Una semana de bondad o Los siete elementos capitales], 1933. Collage sobre papel. Colección de Daniel Filipacchi, Isidore Ducasse Foundation, Nueva York

fig. 2
Salvador Dalí, *Carreta fantasma*, 1933. Óleo sobre madera. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras



fig. 4
Yves Tanguy, portada para el libro de poemas de Benjamin Péret, *Dormir, dormir dans les pierres* [Dormir, dormir entre las piedras]. París: Éditions Surréalistes, 1927. Libro: texto impreso sobre papel. Colección particular



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, a veces 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).

Raras son, como se ha observado anteriormente, las composiciones en las que las figuras o las cosas recortadas se sitúan ante un paisaje unitario para configurar una única vista. Los fondos no remiten nunca al paisaje argentino, tampoco directamente a ninguno real. Es cierto que dichos fondos son propios de la región catalana del Ampurdán, donde se ubica el pueblo natal del artista, Torroella de Montgrí, un pueblo del interior. Pero Batlle Planas no podía guardar ningún recuerdo de dicho paisaje, ya que llegó a Buenos Aires con dos años y nunca regresó a España. Estas vistas son oníricas y están pintadas, al contrario que las figuras (recortadas y encoladas). Se inspiran, sin duda, en los paisajes ampurdaneses de las pinturas de Salvador Dalí¹⁴ [fig. 2]; incluso, la relación entre las figuras y el fondo es semejante en ambos artistas. Diminutas figuras, empequeñecidas por el paisaje mineral, se adentran en él y dan la espalda al espectador. Las vistas se relacionan sobre todo con la costa, no con las tierras fértiles del interior. Paisajes desolados, monocromáticos, petrificados, como si pertenecieran a otra era. Formas reducidas a un núcleo pétreo conformado por el tiempo. Las únicas formas que destacan son imágenes recortadas de cantos rodados [fig. 3] que se yerguen flotando, como molinos, y que recuerdan a las piedras desnudadas, inmunes a los caprichos de los sentimientos o a la brevedad de la vida humana, que pintaba el artista surrealista francés Yves Tanguy¹⁵ [fig. 4]. Y también aparecen estatuas de personajes de la Grecia antigua, quizá filósofos —figuras igualmente convertidas en piedra, capaces de sobrevivir a los avatares del tiempo—, que contemplan el enigmático canto rodado¹⁶. 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.

_ 14

Dalí fue un admirador de la arquitectura de Antoni Gaudí, cuyas "formas amorfas", que calificaba de comestibles, lo atraían particularmente, en una época en la que aquel arquitecto estaba proscrito y su obra (blanda, carente de la "rectitud" clásica) era considerada de "pésimo" gusto. Batlle Planas fue otro de los artistas surrealistas que homenajeó a Gaudí en un dibujo de arquitecturas "gaudinianas" a lápiz (Sin título, 1937), insertas en un paisaje ampurdanés o, al menos, representado de tal modo que recuerda al desolado y hechizante entorno mineral de Dalí. También un *collage* sobre ténpera, que muestra un canto rodado en un paisaje desolado, del que existen varias versiones, se titula *Paraíso perdido y Gaudí* (1944) [cat. 47].

_ 15

Benjamin Péret [poemas] e Yves Tanguy [ilustraciones], *Dormir, dormir dans les pierres*. París: Éditions Surréalistes, 1927. El historiador argentino Ernesto B. Rodríguez comparó a Batlle Planas con Yves Tanguy en "Juan Batlle Planas", *Ars*, núm. 77 (julio de 1957), pp. 1-13.

_ 16

Como en el *collage* *El filósofo* (1942) [cat. 46].

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 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 [figs. 5 y 6]. 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. El ángel caído vela [fig. 7]. El ojo,

fig. 5

Louis Poyet, *Vue d'ensemble du Théâtre optique. Une scène de la pantomime Pauvre Pierrot!* [Visión del conjunto del Teatro óptico. Una escena de la pantomima ¡Pobre Pierrot!], grabado reproducido en *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie* [La naturaleza. Revista de ciencias y de sus aplicaciones en las artes y en la industria], año 20, núms. 992-1017 (segundo semestre de 1892), p. 128. Revista: impresión sobre papel. Mary Evans Picture Library, Londres



fig. 6

Louis Poyet, *Appareils de synthèse des voyelles* [Aparatos de síntesis de las vocales], grabado reproducido en *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie* [La naturaleza. Revista de ciencias y de sus aplicaciones en las artes y en la industria], año 29, núms. 1436-1461 (primer semestre de 1901), p. 13. Revista: impresión sobre papel. Mary Evans Picture Library, Londres

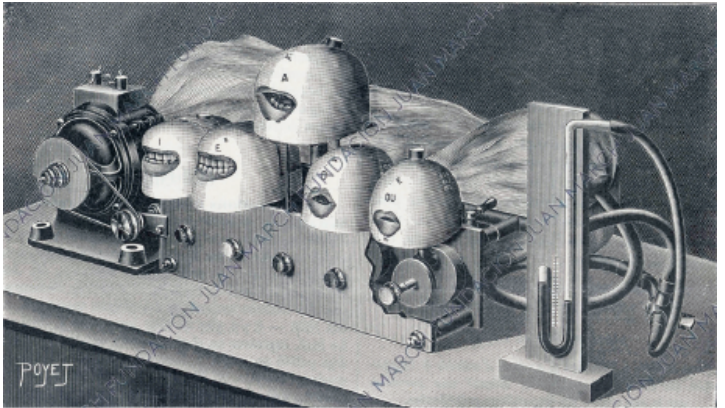


fig. 7

Juan Batlle Planas, Sin título (*El ángel caído*), 1937. Collage, lápiz y aguada sobre papel. The Museum of Modern Art, Nueva York. Latin American and Caribbean Foundation. Inv.: 684.2015



pegado al visor, otea los menores movimientos y descubre lo que a simple vista podría pasar desapercibido. De este modo, el *collage* se convierte en un mapa o esquema donde quedan reflejadas las distintas visiones o instantáneas requisadas. El *collage* explora el cuerpo y sus pasiones. Lo enfrenta a máquinas bien engrasadas. Estas amenazan, las puntas metálicas parecen guardianes, al tiempo que se muestran como modelos con los que el cuerpo debe confrontarse y compararse. Las pulsiones son causadas por la presencia o la penetración de las máquinas taladradoras, aunque la vigilancia de estas reprime a aquellas y, por tanto, daña el cuerpo, su libre existencia. Batlle Planas no leyó a Wilhelm Reich sin consecuencias¹⁷, tampoco a Sigmund Freud, a quien homenajeó en un sombrío *collage*, precisamente compuesto por magos y ángeles nocturnos. El cuerpo vive o vibra con la precisión casi automática de un mecanismo, pero los mecanismos artificiales impiden el despliegue, la manifestación de las pulsiones. 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. Agujerean, penetran, laceran, al igual que las tijeras cuando atacan y recortan figuras, cuando mutilan y fragmentan imágenes y dejan vacíos que ya no podrán ser colmados. El daño que el filo causa en la imagen es irreparable. Apenas la tijera muerde el papel, este ya no podrá reponerse o sobreponerse. Es un tejido, una piel lacerada abierta de par en par, para extraer, como un feto de un vientre —vientres grávidos despuntan en la obra de Batlle Planas—, imágenes que perderán toda referencia al medio en el que han hallado una razón de ser. 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.

Convendría precisar que las máquinas, los aparatos y los instrumentos científicos que pueblan los *collages* de Batlle Planas provienen, como

_ 17

Sobre la influencia de las lecturas de las obras de Wilhelm Reich en Batlle Planas, véase Michael Wellen, "Paranoia and Hope. The Art of Juan Batlle Planas and its Relationship to the Argentine Technological Imagination of the 1930s and 1940s", *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 3, núm. 1 (2009), pp. 84-106.

destaca Rolando Schere (a quien agradecemos este dato revelador), de ilustraciones de, al menos, dos publicaciones francesas de finales del siglo XIX: la revista *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie* [La naturaleza. Revista de ciencias y de sus aplicaciones en las artes y en la industria] y el volumen *La Science amusante* [La ciencia divertida], ilustrados con grabados del taller de Louis Poyet, dedicado a la ilustración divulgativa científica. Sus imágenes muestran el uso de aparatos a veces sorprendentes, cuya extrañeza es acentuada por la manera en que Poyet relaciona al usuario y la máquina. Varios son los aparatos de óptica y de proyección que el grabador mostró, imágenes que inspiraron posiblemente a Batlle Planas. Este explotó el (¿involuntario?) humor que destilan los grabados de Poyet en las escenas, en apariencia absurdas, que muestran sus *collages*, más irónicos que trágicos. Batlle Planas también recurrió a grabados de Auguste Tilly, quien publicó sobre todo en el semanario francés *L'illustration* [La ilustración].

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. Alusiones y matices (imposibles en una composición en perspectiva, en la que las figuras ocupan un mismo espacio y configuran una escena) se desprenden del juego de imágenes al que invita el *collage*. Los recortes de elementos naturales y artificiales, animados e inanimados, humanos, animales y vegetales, de figuras y de palabras configuran una red de significados posibles que se completan, se desbordan, se anulan y ofrecen una visión irónica, contradictoria y compleja del lugar y del hombre en el mundo.

La visión (¿qué presencia tiene el ojo bien abierto en la obra de Batlle Planas!) [figs. 8 y 9], 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



fig. 8

Juan Batlle Planas, Sin título, 1937. Collage sobre papel. Gentileza de la Galería Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires

fig. 9

Juan Batlle Planas, Estudio de ojo, 1949. Dibujo a tinta. Colección Giselda Batlle

militar, la crisis económica y la corrupción, y no deben leerse en clave europea, en referencia a la historia europea (Primera Guerra Mundial, crisis económica), como sí ocurre con el dadaísmo y el surrealismo continentales. Es muy cierto que Batlle Planas no visitó Europa —apenas viajó fuera de Argentina—, participó en múltiples asociaciones, tertulias y grupos artísticos argentinos, creó una “escuela”, fue uno de los divulgadores del psicoanálisis argentino (trabajó incluso con el psicoanalista Enrique Pichon-Rivière —uno de los primeros coleccionistas de obras del artista— en un hospicio) y fue amigo de un gran número de escritores y poetas argentinos o españoles exiliados en Argentina, o al menos ilustró algunas obras suyas (Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Alfredo Bryce Echenique, Julio Cortázar, Rafael Alberti, Rosa Chacel, Ramón Gómez de la Serna). Pero también es cierto que, salvo el tardío portafolio con cinco grabados dedicados al barrio de San Telmo en Buenos Aires (1963), los paisajes que componen las obras de Batlle Planas (quien nunca renunció a la nacionalidad española y colaboró con asociaciones, publicaciones y editoriales catalanas en el exilio —como las revistas *Catalunya* y *Ressorgiment*

[Resurgimiento], la editorial Poseidón o el Casal de Catalunya, donde impartió conferencias—, amén de con escritores, editores y arquitectos¹⁸) remiten más al Ampurdán que a la pampa. Un óleo de 1942, que muestra un monolito parecido a un ciprés (común en los óleos de Salvador Dalí), suspendido sobre un paisaje yermo y barrido por la línea del horizonte, se titula, precisamente, *Ampurdán*. Una frase parece resumir bien su imaginario: “Por eso, un día, pintamos un muchacho que mira intensamente un destino mientras, en un fondo azul oscuro, la luz ilumina el castillo de Torroella de Montgrí: mi lugar de nacimiento”¹⁹.

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. En este caso, la imagen no muestra, como en algunos *collages*, una máquina para ver más lejos (el mundo invisible, celestial o infernal, o el mundo recordado, pero también el mundo de los sueños, al que solo se llega por la imaginación o el trance), ni tampoco para ver más adentro. Ni siquiera la figura del visionario (el profeta retratado a menudo por Batlle Planas) simboliza lo que la imagen evoca, sino lo que este ve. 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

_ 18

Como Antonio Bonet, también exiliado tras la guerra civil española, quien le encargó en 1947 un gran panel decorativo pintado sobre vidrio para la promoción de la urbanización costera que proyectó y construyó en Punta Ballenas (Uruguay), además de ilustraciones para el cuento *Retorno* del escritor argentino Héctor Germán Oesterheld (asesinado por la Junta Militar en 1978), que la revista de cultura *Mirador* (publicada a finales de los años cincuenta y para la que Bonet actuaba de director del Consejo de Dirección —agradezco esta información a la arquitecta Anabella Cislighi y la mediación de Jorge Nudelman, catedrático de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de Montevideo—) editó el 8 de septiembre de 1956.

_ 19

Citado por Juan Manuel Bonet, “Juan Batlle Planas”, en *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 91. Una obra, incluida en la exposición *El signo* (cuyo catálogo comprendía un texto del editor catalán exiliado Joan Merli) en la Galería Bonino de Buenos Aires, se titulaba, precisamente, *Nacimiento en Torroella de Montgrí*.

naturaleza y del arte, de la vida y de la muerte: la última barrera, casi siempre infranqueable— se diluyen. Como también se disuelven las fronteras entre las distintas sustancias: las figuras, relacionadas o entrelazadas, combinan lo humano, lo vegetal y lo maquinal. 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. Es posible que la concepción zen del mundo²⁰, con la que un adolescente Batlle Planas entró en contacto a través de un desconocido profesor, haya marcado su particular visión de los límites entre los cuerpos, caprichosos, convencionales y enteramente subjetivos; visiones que recorran y fijan formas en permanente tránsito.

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 conectadas a aparatos. Algunos seres son híbridos, compuestos por partes animales y humanas. Otros, más bien, parecen “despellejados”, figuraciones, de corte medieval, de los efectos devastadores de la muerte que revienta los cuerpos hinchados y hace aflorar vísceras, huesos y gusanos, como la multitud de cortos filamentos serpenteantes que aureolan algunas figuras. Los seres, a veces, parecen carcomidos interiormente. Otros están mutilados y exhiben muñones. 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 Ampurdán²¹. 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.

Los esqueletos y las calaveras afloraron en el arte durante la guerra civil española. No hace falta recordar cuadros y dibujos de Salvador Dalí o Pablo Picasso, entre otros. Las numerosas imágenes de procesiones mortuorias de José Gutiérrez Solana (para Batlle Planas, uno de los cuatro grandes pintores españoles junto con Dalí, Picasso y Miró) también vienen a la cabeza²². Diversos aparatos de tortura²³ evocan la iconografía cristiana del final de los tiempos [fig. 10]: cruces y picotas destacan en la lejanía, como en el cuadro *El triunfo de la muerte* (1562-1563) de Pieter Brueghel el Viejo, admirado por Batlle Planas²⁴. La muerte triunfa porque hasta la divinidad ha muerto²⁵. Las alusiones cristianas al nacimiento y la muerte

— 20

Juan W. Bahk, *Surrealismo y budismo zen*. Madrid: Verbum, 1997.

— 21

Gabriela Francone, “Los dictados de la noche”, en Gabriela Francone (ed.), *Batlle Planas. Una imagen persistente* [cat. expo.]. Buenos Aires: Editorial Fundación Alón, 2006, p. 60.

— 22

Juan Batlle Planas, “Gutiérrez Solana, el obscuro”, *Cabalgata*, núm. 14 (diciembre de 1947), pp. 8-9.

— 23

Las tumbonas, dispuestas al aire libre, en un *collage* de 1939 [cat. 36] son, en verdad, sillas eléctricas recortadas de un álbum con grabados de Louis Poyet [fig. 10].

— 24

Juan Batlle Planas, *op. cit.* [nota 22].

— 25

Ricardo E. Ratti, “La espera, la humildad y la muerte presentes en la obra de Juan Batlle Planas”, en *Por los nuevos caminos del arte*. Buenos Aires: Edgar Bercebal, 1950. Batlle Planas estuvo influido por la lectura del *Diccionario de símbolos* del poeta español Juan-Eduardo Cirlot, así como por los estudios sobre la mística de los números de Matila C. Ghyka.

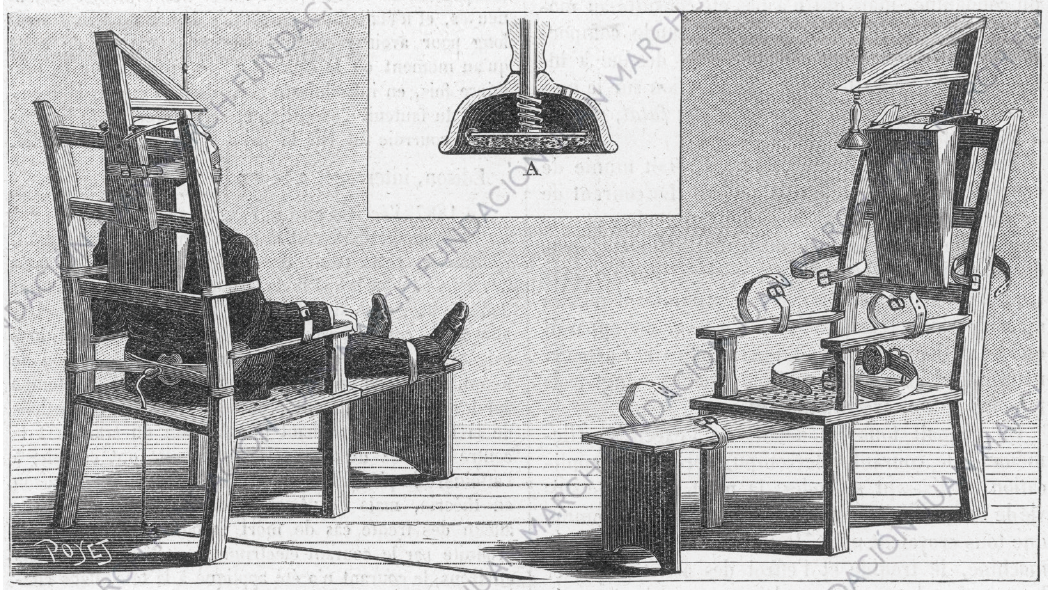


fig. 10
 Louis Poyet, *Attitude du condamné à mort Kemmler au moment de son exécution par l'électricité* [Actitud del condenado a muerte Kemmler en el momento de su ejecución en la silla eléctrica], grabado reproducido en *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie* [La naturaleza. Revista de ciencias y de sus aplicaciones en las artes y en la industria], año 18, núms. 888-913 (segundo semestre de 1890), p. 209. Revista: impresión sobre papel. Mary Evans Picture Library, Londres

fig. 11
 Juan Batlle Planas, Sin título, 1939. *Collage sobre papel*. Colección particular, Madrid. Gentileza de la Galería Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires



también resuenan en una composición que se asemeja a una Natividad (el buey, o su esqueleto, a la vera, cruces clavadas en la ladera de un monte en el otro extremo), así como en un *collage* [fig. 11] con una escena de maternidad: una madre, con una calavera, cuida de su hijo pequeño y lo expone a la luz (una ventana cegada por aquella).

Una de las primeras *radiografías* (una cartulina recortada de 1936) no muestra un esqueleto o un humano despellejado, sino la estructura de un ser híbrido, una mezcla de ave rapaz y de ser humano dotado de amplias alas, como un ángel de la muerte. Un ser bifronte, con dos calaveras, centra una tercera composición. La iconografía mortuoria o sacrificial precolumbina también está convocada. Pero las danzas de la muerte de Batlle Planas poseen un rasgo propio y, al mismo tiempo, característico del arte surrealista: las escenas acontecen sobre un damero, probablemente un tablero de ajedrez. 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. El ajedrez arraigó entre los artistas surrealistas, algunos se dedicaron a él con cierta intensidad (Max Ernst), otros incluso profesionalmente (Marcel Duchamp)²⁶. Se trata de un juego que implica tener visión —del “campo de juego”—, y en el que se juega a matar, a jaque y mate. El juego consiste en ir eliminando lentamente al rival, derribando sus piezas hasta la capitulación de las figuras principales, asediadas, incapaces de moverse o de huir. Se enfrentan así a su destino final. La personificación de la muerte ha sido, al menos desde la Baja Edad Media, un jugador temible, el jugador al que no se podía vencer²⁷. Es muy posible que en las *radiografías paranoicas* de Batlle Planas, ejecutadas durante la guerra civil española, aludan a la partida inmisericorde que se estaba jugando en los campos de batalla. Un mundo donde habían saltado todas las barreras y los muertos se hallaban atrapados, sin poder huir, por toda clase de lianas y ligámenes que les brotaban de sus mismos huesos; por hilos que los agitaban manejados por no se sabe quién. Pues la partida tenía lugar en un escenario²⁸, en el gran teatro del mundo, del que las figuras cadavéricas no eran sino títeres.

Juan Batlle Planas murió prematuramente, a los cincuenta y cinco 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;

— 26

Manuel Segade (ed.), *Fin de partida. Duchamp, el ajedrez y las vanguardias* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016.

— 27

Un *collage* de Batlle Planas de 1938 [cat. 35] muestra, precisamente, a jugadores de ajedrez alrededor de una pequeña mesa cuadrada, flotando sobre una ciudad, seguramente del norte de Europa, dado los afilados campanarios o torres. Los jugadores son la muerte (o un esqueleto) y un hombre de espaldas que, por su actitud pensativa, parece estar perdiendo la partida.

— 28

Un tipo de obra poco conocida de Batlle Planas de los años treinta son sus cajas de madera: unas de pequeñas dimensiones (no se conserva ninguna) y otras de mayor tamaño, con las que jugaban sus hijas cuando eran pequeñas. Retomó estas formas en los años sesenta y compuso nuevas cajas, a veces con luz y dotadas de mecanismos parecidos a los de los autómatas. Con ellas organizó una muestra temática en la Galería Van Riel de Buenos Aires en 1960.

realizó decorados y vestuario para obras de teatro²⁹; 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 York³⁰ 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.

_ 29

Battle Planas realizó la escenografía y el vestuario del *ballet L'Histoire du soldat* [Historia de un soldado] (1917) de Igor Stravinsky, que expuso, junto a obras de Giorgio de Chirico, en la Galería Bonino de Buenos Aires en 1956.

_ 30

La exposición *JBP. Argentine Cultural Panorama* [JBP. Panorama cultural argentino] tuvo lugar en la embajada de Argentina en Washington en 1965. El catálogo contenía textos de Manuel Mujica Láinez y Lorenzo

Varela. Las obras de Battle Planas fueron luego expuestas en la Galería Fousats de Nueva York, que organizó ese mismo año una exposición con obras del artista pintadas al temple.

Buenos Aires, 1930-1960: un contexto posible para Juan Batlle Planas

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

A modo de preámbulo

Vaya por delante, al iniciar este texto, la sensación de cierto desasosiego, unida a la de desafío, que surge al tener que sintetizar en una decena de páginas la magnitud de la significación artística y cultural de Buenos Aires durante treinta años, los que van de 1930 a 1960. Siendo ciudad ineludible para el entendimiento de las vanguardias a nivel global, en especial en la década de 1940, con la novedad de las propuestas geométricas, no deja de llamar la atención el hecho de que a menudo se la soslaye en los relatos historiográficos “hegemónicos”, es decir, en las lecturas “universales” del arte que se realizan en Europa y Estados Unidos.

Indudablemente, y en esta línea, compartimos la idea desarrollada por Andrea Giunta de las “vanguardias simultáneas” a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando las vertientes de avanzada que venían desarrollándose en Europa quedan truncadas por la contienda, pero continúan sus andaduras, en otros contextos y bajo otros prismas, en centros como Japón, Estados Unidos o la Argentina¹. En este último caso, podríamos hablar de “ámbito rioplatense”, en la medida en que el retorno en 1934 de Joaquín Torres-García a Montevideo, su prédica teórica y acción serían decisivos tanto para el arte de esa ciudad como para la consolidación de aquellas vertientes geométricas en la capital vecina.

Más allá de la indudable relevancia de esas vanguardias geométricas, estas, en el ámbito artístico porteño de la época, no dejaron de representar una propuesta más entre las muchas que venían discurriendo desde las décadas anteriores y otras que iban e irían agregándose a lo largo de los años, entre ellas la surrealista, en la que debemos considerar parte de la obra de Juan Batlle Planas. He aquí la complejidad del objeto de este ensayo: el arte en la ciudad de Buenos Aires, que se nos presenta como un poliedro de infinitas caras.

Dadas así las cosas, hacemos hincapié al hablar en este punto del arte y la cultura porteños, guiados por esa idea de “contexto posible” para Juan Batlle Planas que expresamos en el título de este escrito, al ser conscientes de que es posible trazar centenares de narraciones diferentes. Hemos

_ 1

Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014.

pues 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

Vivimos revolcaos en un merengue / y en el mismo lodo / todos manoseados [...]. Igual que en la vidriera irrespetuosa / de los cambalaches / se ha mezclao la vida, / y herida por un sable sin remache / ves llorar la Biblia / junto a un calefón.

Enrique Santos Discépolo²

Una magnífica tarde de septiembre, la noticia de una revolución en Buenos Aires nos dejó consternados sin saber qué opinar. La distancia, la incertidumbre de sus consecuencias, el color político de ese acontecimiento y la imposibilidad de obtener más noticias terminó bruscamente con nuestra despreocupación, y como si hubiéramos recibido el más inesperado puñetazo empezamos a abandonar nuestras irresponsables torres de marfil.

Horacio Butler³

Así escribía Horacio Butler, pintor argentino de la llamada Escuela de París, al recordar el proceso de quiebre que supuso el golpe militar del 6 de septiembre de 1930, con la caída de Hipólito Yrigoyen, la asunción del poder del general José Evaristo Uriburu y el inicio de lo que se dio por llamar “la década infame”. Esas “irresponsables torres de marfil” no aludían a otra cosa que a la libertad creativa a la que Butler, como tantos camaradas, se habían abocado con pasión durante los años veinte, sin más compromisos que la pura estética, y que ahora debían cuestionar y dejar de lado para adquirir incumbencias de otro cariz.

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”⁴. 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

_ 2

Enrique Santos Discépolo, *Cambalache* [tango], 1935.

_ 3

Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, p. 110.

_ 4

Domenico Porzio, “Una visita a Borges”, en Jorge Luis Borges, *Norah*. Milán: Edizioni Il Polifilo, 1977, p. 42.



fig. 1
Raquel Forner, *Presagio*,
1931. Óleo sobre tabla.
Fundación Forner-Bigatti,
Buenos Aires

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”⁵.

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) [fig. 1], que muestra una trágica atmósfera con “resonancias clásicas en medio de un clima expresionista. Columnas, caballos desbocados, un templete que se hunde en el mar, peces fugitivos y un volcán en erupción a lo lejos son el

_ 5

Elías Castelnuovo,
Memorias. Buenos Aires:
Ediciones Culturales
Argentinas, 1974, p. 127.

trasfondo donde se destacan tres mujeres aprisionadas por una serpiente que las envuelve como anuncio de un aciago desenlace”⁶.

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)⁷, 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 la destacada presencia de Fortunato Depero (1926), o la de *Novecento italiano* organizada por Margherita Sarfatti (1930), y que tanta influencia dejaría en tierras del Plata¹⁰, 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”.

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. Aún habría tiempo para algunos “fines de fiesta”, como las algarábicas reuniones en la casa del matrimonio Oliverio Gironde-Norah Lange, todavía a caballo entre París y Buenos Aires, o las que organizaban Raúl Barón Biza, Jorge Larco y tantos otros. O inclusive para acciones de vanguardia, como la del propio Gironde publicitando su libro *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932). A partir del diseño que José Bonomi había hecho para la cubierta del libro, se hizo un espantapájaros en papel maché, con chistera, monóculos y pipa, que durante quince días fue transportado por la ciudad en una carroza funeraria alquilada por Gironde, “tirada por seis caballos y llevando seis cocheros y lacayo con librea”¹¹. A la par rentó un local en la calle Florida para utilizarlo como punto de venta, en el cual atendían jóvenes y bellas muchachas. ¿Resultado? El libro agotó sus cinco mil ejemplares al cabo de un mes. Menos conocidas (incluso) son las *performances*, durante esos años treinta, de un admirador de Gironde, Omar Viñole, quien se manifestaba a través de incendiarios discursos, acompañado de una vaca, frente al Congreso de la Nación, en el *ring* del Luna Park o en la paradigmática calle Florida para expresarse contra el Gobierno y sus políticas sociales¹².

En hechos culturales y artísticos de esos años centrales de la década de los treinta, vemos con claridad esa convivencia y especie de intersección

_ 6

Guillermo Whitelaw,
“Raquel Forner: testigo
de dos guerras”, en
Raquel Forner [cat. expo.].
Buenos Aires: Centro
Cultural Recoleta, 1998,
pp. 10-11.

_ 7

Graciela Speranza, *Fuera
de campo. Literatura y
arte argentinos después
de Duchamp*. Barcelona:
Anagrama, 2006.

_ 8

May Lorenzo Alcalá, *La
esquiva huella del futuris-
mo en el Río de la Plata*.
Buenos Aires: Patricia
Rizzo Editora, 2009.

_ 9

Ramón Gutiérrez (ed.),
*Le Corbusier en el Río de la
Plata, 1929*. Buenos Aires:
CEDODAL, 2009.

_ 10

Tadeu Chiarelli (ed.),
Novecento sudamericano.
*Relazioni artistiche tra
Italia e Argentina, Brasile,
Uruguay* [cat. expo.].
Milán: Skira Editore, 2003.

_ 11

Citado en Pablo Medina,
*Lorca. Un andaluz en
Buenos Aires, 1933-1934*.
Buenos Aires: Manrique
Zago y León Goldstein
Editores, 1999, p. 64.

_ 12

Citado en Rodrigo
Gutiérrez Viñuales, *Libros
argentinos. Ilustración y
modernidad (1910-1936)*.
Buenos Aires: CEDODAL,
2014, p. 376.



fig. 2

David Alfaro Siqueiros (colaboradores: Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y Enrique Lázaro), *Ejercicio plástico*, 1933. Pinturas murales en la quinta Los Granados, Don Torcuato. Actualmente en el Museo Casa Rosada, Buenos Aires

entre momentos de puro esteticismo y compromiso social, hasta la imposición de esta última tendencia. Bien podríamos tomar como referencia a uno de los artistas más paradigmáticos del arte argentino durante el siglo XX como fue Antonio Berni, a quien vimos pasar de un paisajismo a lo Fernando Fader y de algunas propuestas costumbristas españolas, a mediados de los años veinte, a tendencias metafísicas y surrealizantes en torno a 1930, que a su vez dejarían lugar a un arte de neto contenido social, de carácter épico, entre el cuadro del caballete y el mural, además de acciones institucionales, sobre todo a partir de 1933, cuando estrechó vínculos con el mexicano David Alfaro Siqueiros al formar parte del equipo que este dirigió para la realización del mural *Ejercicio plástico*¹³. Obras de Berni de 1934, como *Manifestación* o *Desocupados*, planteadas como verdaderos murales portátiles, o la creación, justo una década después, del Taller de Arte Mural serían evidencias palpables de la semilla sembrada por

– 13
Héctor Mendizábal
y Daniel Schávelzon,
Ejercicio plástico.
El mural de Siqueiros
en la Argentina. Buenos
Aires: El Ateneo, 2003.

Siqueiros en su paso por Argentina y de la permanente apertura a las transformaciones y reinenciones de Berni a lo largo de su trayectoria.

El citado *Ejercicio plástico* [fig. 2] fue realizado en el sótano de la quinta Los Granados, en la localidad de Don Torcuato, propiedad de Natalio Botana, fundador y director del diario *Crítica*. No vamos a recrearnos aquí en todas las peripecias sufridas por esa obra hasta su recuperación total y reinstalación en 2010, motivo de numerosos libros y películas. Sí haremos alusión, por significativa, a la presencia, en torno a Botana y a sus fiestas en Don Torcuato, de otros personajes que, entre 1933 y 1934, al igual que Siqueiros, pasaron por esa Buenos Aires que aún se debatía entre las mentadas vertientes esteticistas y las comprometidas. En tal sentido, 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 Lorca¹⁴, 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 doce 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 escultor¹⁵.

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,

_ 14

Pablo Medina, *op. cit.*
[nota 11].

_ 15

Attilio Rossi, “Dos surrealistas. J. Planas Casas y J. Batlle Planas”, *Sur*, núm. 32 (mayo de 1937), pp. 96-99.



fig. 3

Horacio Coppola,
*Avenida Presidente
Roque Sáenz Peña y
Suipacha*, 1936. Copia
actual: impresión digital
sobre papel. Colección
MALBA. Museo de Arte
Latinoamericano de
Buenos Aires

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 [fig. 3]. 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, con los ensanches de las calles Corrientes, Belgrano, Córdoba y Santa Fe, convertidas ahora en avenidas propicias para la circulación de los automóviles con mayor holgura. Con motivo de la celebración del cuarto centenario, se iniciaría la apertura de la avenida 9 de Julio, en cuya intersección con Corrientes se erigió el obelisco conmemorativo de la

efeméride, hoy símbolo de Buenos Aires, diseñado por Alberto Presbisch, figura señera de la modernidad arquitectónica argentina¹⁶. Otro emblema de la modernidad argentina se inauguró en 1936, el edificio Kavanagh, frente a la plaza San Martín, un rascacielos racionalista, planteado a la manera de una proa de barco, que se convirtió en el edificio en cemento armado más alto realizado hasta entonces, obra del estudio Sánchez, Lagos y De la Torre¹⁷.

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. Ya citamos a Luis Seoane, quien, junto a los escritores Arturo Cuadrado y Lorenzo Varela, formarían una singular tríada gallega que colaboraría en numerosos emprendimientos editoriales, entre ellos el de la revista *Correo Literario* (1943-1945)¹⁸, que fundaron conjuntamente. Seoane se convertiría en el artista del exilio americano más relevante, sustentado en múltiples labores como pintor, grabador, editor, ilustrador o muralista¹⁹. Los andaluces Rafael Alberti²⁰ y Manuel Ángeles Ortiz²¹, el madrileño Ramón Gómez de la Serna, la gallega Maruja Mallo o el valenciano Gori Muñoz²², 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, Lluís 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.

Debemos destacar la labor de Merli²³, quien fundaría la editorial Poseidón en 1942 y promovería revistas como *Saber Vivir* (en ese mismo año) y *Cabalgata* (1946). En el marco de Poseidón establecería, entre otras muchas series, la llamada Aristarco, en la que se publicaría la segunda edición de *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna (1943) [cat. 62], en cuyo capítulo sobre el surrealismo se reprodujeron tres obras de Batlle; quien, además, realizaría un *collage* con obras de Picasso y Dalí para la cubierta. Poseidón inició también la Biblioteca Argentina de Arte, que, junto a las Monografías

_ 16

Ramón Gutiérrez (ed.),
*Alberto Presbisch. Una
vanguardia con tradición.*
Buenos Aires: CEDODAL, 1999.

_ 17

Ramón Gutiérrez (ed.),
*Sánchez, Lagos y De la Torre.
Del eclecticismo al estilo
moderno* [cat. expo.]. Buenos
Aires: CEDODAL, 2010.

_ 18

Silvia Dolinko, "El rescate
de una cultura 'universal'.
Discursos programáticos
y selecciones plásticas en
Correo Literario", en Patricia
M. Artundo (ed.), *Arte en
revistas. Publicaciones
culturales en la Argentina,
1900-1950*. Rosario:
Beatriz Viterbo Editora, 2008,
pp. 131-165; María Luisa
Bellido Gant, "Las artes
plásticas en la revista *Correo
Literario* (1943-1945)",
*Sémata: Ciencias Sociais
e Humanidades*, núm. 24
(2012), pp. 435-451.

_ 19

Rodrigo Gutiérrez Viñuales,
"Seoane en el centro.
Algunos itinerarios por el
arte en Buenos Aires (1936-
1963)", en Rodrigo Gutiérrez
Viñuales y Miguel Anxo
Seixas Seoane (eds.),
*Buenos Aires. Escenarios
de Luis Seoane* [cat. expo.].
La Coruña: Fundación Luis
Seoane, 2007, pp. 59-153.

_ 20

Carlos Pérez (ed.), *Entre
el clavel y la espada. Rafael
Alberti en su siglo* [cat. expo.].
Madrid: Sociedad Estatal
de Conmemoraciones
Culturales, 2003.



fig. 4

Ramón Pontones,
Juego español. De la
carpeta *Diez dibujos*.
Buenos Aires:
Editorial Nova, 1943.
Dibujo a plumilla e
impreso sobre papel,
ejemplar núm. 120
de una tirada de
150 numerados y
firmados por el autor.
Colección particular

de Arte Americano, que dirigió Attilio Rossi en el seno de la editorial Losada, los Cuadernos de Arte: Artistas de América, administrados por Amadeo Dell'Acqua en la editorial Peuser, o la Colección de Arte Argentino de la editorial Guillermo Kraft, permitieron paliar la ausencia de editoriales que apostaran en firme por el libro de arte en español, tal como había advertido el crítico de arte Jorge Romero Brest solo unos años antes.

Indudablemente, la llegada de los exiliados produjo un empujón 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, como se advierte en obras de Raquel Forner, Aquiles Badi, Demetrio Urruchúa, José Planas Casas, Pompeyo Audivert,

_ 21

Rodrigo Gutiérrez Viñuales,
Manuel Ángeles Ortiz.
Memoria de la Argentina.
Granada: Diputación de
Granada, 2017.

_ 22

Rosa Peralta Gilabert,
La escenografía del exilio
de Gori Muñoz. Valencia:
Ediciones de la Filmoteca,
2002.

_ 23

María Amalia García,
“El señor de las imágenes.
Joan Merli y las
publicaciones de artes
plásticas en Argentina en
los años 40”, en Patricia
M. Artundo (ed.), *op. cit.*
[nota 18], pp. 167-195.



fig. 5

Carmelo Arden Quin,
Sin título (*Composición*),
1945. Óleo sobre
cartón y madera
lacada. Colección
MALBA. Museo de Arte
Latinoamericano
de Buenos Aires

Ramón Pontones [fig. 4], Manuel Kantor o el propio Antonio Berni, uno de los primeros en expresarse bajo esos lenguajes, lo mismo que Xul Solar. Claudio Lantier y Miguel Burgoa Videla serían otros pioneros del surrealismo en la Argentina²⁴. En 1939 y 1940 realizaron sendas exposiciones los miembros del grupo Orión, conformado, entre otros, por Luis Barragán, Leopoldo Presas, Bruno Venier, Orlando Pierri y Vicente Forte, bajo la orientación del poeta y crítico Aldo Pellegrini. Batlle Planas, que no participó de Orión, realizó en 1939 su primera muestra individual en el Teatro del Pueblo, institución creada poco después del golpe militar de 1930 por el poeta Leónidas Barletta; en ella exhibió treinta y dos "montajes" surrealistas, *collages* en los que deambulaban reminiscencias de Max Ernst, aunque, como bien afirmaría Guillermo Whitelow, diferían "de los de Ernst por preferir el juego compositivo antes que el contexto de una anécdota cuasi romántica"²⁵.

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

_ 24

Pompeyo Audivert,
Ubicación surrealista.
Buenos Aires: Edición
del autor, 1967, s. p.

_ 25

Guillermo Whitelow,
*Obras de Juan Batlle
Planas* [cat. expo.].
Buenos Aires: Ediciones
Ruth Benzacar, 1981,
p. 34.

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 social²⁶.

En cuestiones artísticas, indudablemente la renovación más transcendental 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”²⁷. 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*²⁸, conformado, entre otros, por Gyula Kosice (nacido en Checoslovaquia, actual Eslovaquia), el berlinés Martín Blaszko y los uruguayos Carmelo Arden Quin [fig. 5] y Rhod Rothfuss, y, finalmente, el perceptismo²⁹, 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. Si bien el muralismo como tal se inició en los años veinte en manos de artistas como Alfredo Guido, Rodolfo Franco o Gregorio López Naguil, destacados también en la escenografía, puntos de inflexión serían el amplio programa

_ 26

Ramón Gutiérrez (ed.), *La habitación popular bonaerense, 1943-1955. Apreciando en la historia*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011.

_ 27

Nelly Perazzo (ed.), *Vanguardias de la década del 40: Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo* [cat. expo.]. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1980; Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone, 1983; Marcelo Pacheco (ed.), *Arte abstracto argentino* [cat. expo.]. Buenos Aires: Fundación Proa, 2002; Manuel Fontán del Junco y María Toledo (eds.), *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 2011, disponible en: www.march.es.

_ 28

María Lluïsa Borràs (ed.), *Arte Madí* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

_ 29

María Luisa Bellido Gant, “Perceptismo”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (ed.), *Patrimonio y modernidad en Latinoamérica. Revistas de arte y arquitectura (1940-1960)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 8-17.



fig. 6

Raúl Soldi, *Homenaje al botón*, 1955.

Decorado para los escaparates de la casa Harrod's en la XIII Edición de "Arte en la calle", Buenos Aires.

Fotografía de época: plata en gelatina, publicada en la Editorial Kraft. Colección CEDODAL

fig. 7

Luis Seoane,

El nacimiento del Teatro Argentino,

1957. Pinturas murales en el Teatro Municipal General San Martín,

Buenos Aires. Foto: Néstor Paz

muralístico, que tuvo lugar en las estaciones de subterráneo de la ciudad³⁰, y el ya reseñado *Ejercicio plástico*, ejecutado bajo la dirección de Siqueiros en 1933.

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. Entre otros, participaron, además de Batlle Planas (entre 1949 y 1965), Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Raquel Forner, Raúl Soldi [fig. 6], Juan

_ 30

Manrique Zago (ed.), *Arte bajo la ciudad*. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, 1978.

Carlos Castagnino, Pedro Domínguez Neira, Emilio Pettoruti, Jorge Larco, Gonzalo Leguizamón Pondal, Antonio Berni, Carybé y un largo etcétera; experiencia en la que además repitieron muchos de ellos.

Otro hito fue, en octubre de 1944, el establecimiento del Taller de Arte Mural³¹, que integrarían tres de los cuatro artistas que habían trabajado con Siqueiros en aquella obra: Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Lino Enea Spilimbergo, además de Demetrio Urruchúa y el gallego Manuel Colmeiro. Los guiaba la intención de realizar una tarea conjunta para dotar de murales a distintos espacios públicos de la ciudad. Aunque el *boom* de las galerías comerciales en Buenos Aires a partir de los años cuarenta determinaría los proyectos muralísticos colectivos más notables, un aperitivo de esa labor institucionalizada había sido la realización de un conjunto de murales para la Sociedad Hebrea Argentina (1943-1944) por parte de Berni, Urruchúa y Castagnino, tras ganar un concurso convocado a los efectos, al que se sumarían el friso *La familia hebrea* de Antonio Sibellino, ubicado en el subsuelo, y, ya en los años sesenta, *El Pueblo Hebreo* y *Éxodo* de Juan Batlle Planas (1962-1963), así como un *vitraux* abstracto de Luis Seoane (1968).

En calidad de grupo constituido, la tarea del Taller de Arte Mural quedaría reducida al conjunto de murales que realizaron en Galerías Pacífico, entre 1945 y 1946, obra de los arquitectos José Aslán y Héctor Ezcurra, verdaderos propulsores de la incorporación del arte mural en los edificios por ellos construidos. Simbólicamente, dichas pinturas se centraron en las fuerzas que mueven a la naturaleza y al hombre, indicativo del interés por la regeneración de la humanidad tras la Segunda Guerra Mundial. El advenimiento del peronismo, opuesto a la ideología de izquierda de estos artistas, impediría la continuidad del proyecto.

Programa muralístico colectivo también notable, y en el que sí campearía con peso propio la figura de Juan Batlle Planas, sería el de Galerías Santa Fe (1953-1954), otro emprendimiento del estudio de Aslán y Ezcurra, en el que convergerían Luis Seoane (quizá el artista más prolífico en esta senda), Leopoldo Torres Agüero, Leopoldo Presas, Noemí Gerstein, Raúl Soldi y Gertrudis Chale³². Asimismo, tres años después, destacaría el proyecto artístico vinculado al Teatro General San Martín (1953-1957), obra de los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Óscar Ruiz; participaron también Batlle Planas, Carlos de la Cárcova, José Fioravanti, Enio Iommi, Pablo Curatella Manes y, finalmente, Luis Seoane, con el imponente mural hecho en resinas sintéticas y titulado *El nacimiento del Teatro Argentino*, de once metros de altura por treinta y tres de ancho [fig. 7].

_ 31

Adriana Pruzan, "Taller de arte mural: obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros", en *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 1991, pp. 268-270.

_ 32

Ernesto B. Rodríguez, "Murales de artistas argentinos en la Galería Santa Fe", *Esto es*, núm. 14 (marzo de 1954).

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. Allí funcionaban, entre otras, Rose Marie, Víaú, Salón Sinfonía, Galería Artes, Van Riel, Salón Peuser, Witcomb, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Müller, Nordiska, Alcora, Antú, Wildenstein, Kraft, Velázquez, Plástica, Rioboo, Antígona, Krayd, Galatea y siguen los nombres. 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”.

De las galerías porteñas, hemos de destacar sobre todo la acción de Bonino, propulsora del arte de vanguardia, que llegó, además, a tener sucursales en Río de Janeiro y Nueva York. Habiendo iniciado su andadura en mayo de 1951 con la muestra titulada *Francia a través de 15 pintores argentinos* y bajo la dirección del italiano Alfredo Bonino, mantuvo un ritmo constante de exposiciones, cuyos catálogos, en cuanto al formato y la tipografía, fueron diseñados por Juan Batlle Planas, artista muy unido a la galería. Esta congregó en torno de sí a un amplio espectro de artistas e intelectuales [fig. 8], entre ellos el escritor Manuel Mujica Láinez, quien no dudó en referirse a este éxito como la consecuencia de la apertura “a los representantes de las posiciones plásticas más diversas y opuestas”, sin exigirles más requisitos que el de la calidad³³.

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. En lo que atañe a los artistas concretos, podríamos mencionar que entre 1952 y 1954, hasta el momento de la marcha de Tomás Maldonado a Alemania, se unieron varios de ellos bajo la denominación Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, al que se unieron los “independientes” José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo [fig. 9], Miguel Ocampo y Hans Aebi. En 1958, la exposición del

– 33

Manuel Mujica Láinez, “Las cincuenta exposiciones de Bonino”. Discurso pronunciado el 24 de septiembre de 1954 con ocasión del festejo de las cincuenta exposiciones de la Galería Bonino en Buenos Aires.



fig. 8
 Premio Helena Rubinstein en
 la Galería Bonino, Buenos Aires,
 1956. De izquierda a derecha:
 Aquiles Badi, Horacio Butler,
 Santiago Cogorno, Cayetano
 Córdova Iturburu, Alfredo Bonino,
 desconocido, Helena Rubinstein,
 Héctor Basaldúa, Leopoldo Torres
 Agüero, Sarah Grilo, ¿Cecilio
 Madanes? (semioculto), Raquel
 Forner, Manuel Mujica Láinez
 y Juan Batlle Planas. Colección
 particular. Fotografía de autor
 desconocido

fig. 9
 Sarah Grilo, *Pintura en rojo*,
 1958. Óleo sobre lienzo.
 Museo de Artes Plásticas
 Eduardo Sívori, Buenos Aires





fig. 10
Ricardo Carpani,
Desocupados, 1959.
Óleo sobre lienzo.
Colección Doris Halpin
de Carpani

húngaro Victor Vasarely, en el Museo Nacional de Bellas Artes, dio un giro al arte geométrico, que derivó hacia novedosas experimentaciones vinculadas a efectos ópticos, al movimiento y a la luz. En ese mismo año, Julio Le Parc se radica en París, becado por el Gobierno francés, y sus ensayos marcan un hito fundacional para el arte cinético argentino; en 1960 crearía el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).

Para ese entonces, en 1955, se habían fundado la Asociación Arte Nuevo, propulsada por el crítico Aldo Pellegrini, pionero en la difusión del surrealismo en la Argentina, y la Asociación Ver y Estimar, a cargo de Jorge Romero Brest. En 1956 Rafael Squirru fundó el Museo de Arte Moderno, mismo año en que la exposición titulada *Qué cosa es el coso* en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, de la que participaron Jorge López, Jorge Martín, Nicolás Rubió, Mario Valencia y Vera Zilzer, anticipó el desarrollo del arte realizado a partir de objetos de uso cotidiano. Esta tendencia tendría gran resonancia en los años sesenta, y ejemplo de ello es una célebre muestra que se presentó en 1961 bajo el rótulo de *Arte destructivo*, caracterizada por extraños objetos desechables en estado de desintegración. Muy alejado de estas propuestas, el grupo Espartaco, con Ricardo Carpani [fig. 10] a la cabeza, se pronunció desde 1959 por

un arte “revolucionario latinoamericano”, en el que buscaba representar las figuras con una visión voluminosa, casi escultórica, y tenía como uno de sus basamentos la fuerte impronta del muralismo mexicano. Espartaco anticipaba el desarrollo de nuevas sendas del arte social durante los años sesenta.

Justamente esa década veía 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. El carácter internacionalista del arte argentino mostraría, entre otros hitos, la consagración de Antonio Berni en la Bienal de Venecia de 1962, que obtuvo el Premio Oficial de Grabado y Dibujo. Solo cuatro años después, Julio Le Parc se alzaba con el Gran Premio Internacional de Pintura en la misma Bienal, desplazando a Roy Lichtenstein a un segundo plano. En ese mismo año de 1966 fallecía, en Buenos Aires, Juan Batlle Planas.



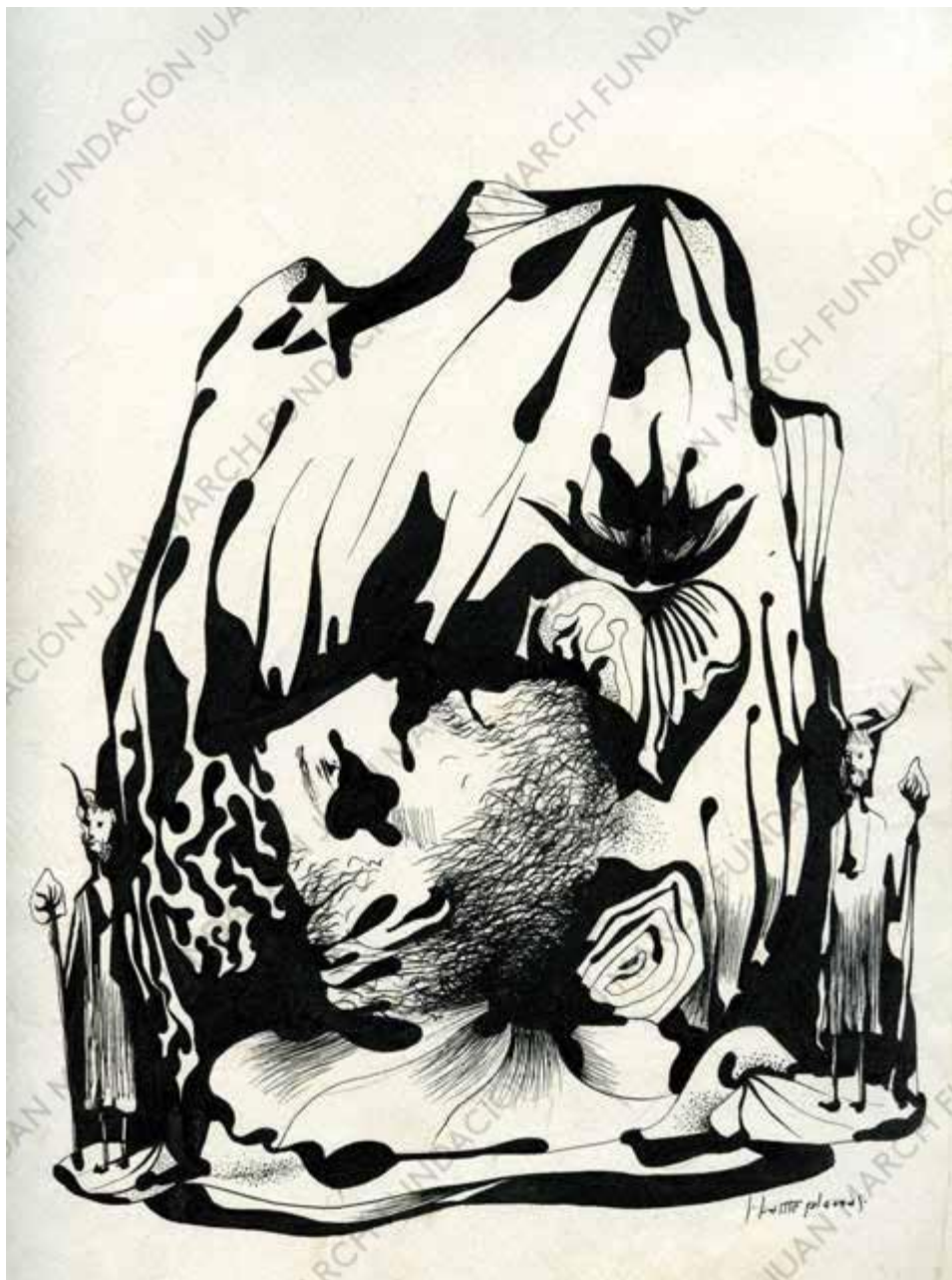
Obras en exposición

El criterio seguido para ordenar las obras de Juan Batlle Planas (cat. 1-49) no es el estrictamente cronológico. Se ha preferido optar por las afinidades formales y temáticas de las piezas expuestas, cuyo número, por lo demás, es reducido. Los cuadernos de *collages*, los estudios y los libros y las revistas ilustrados por Juan Batlle Planas (cat. 50-87) sí están ordenados según sus fechas.

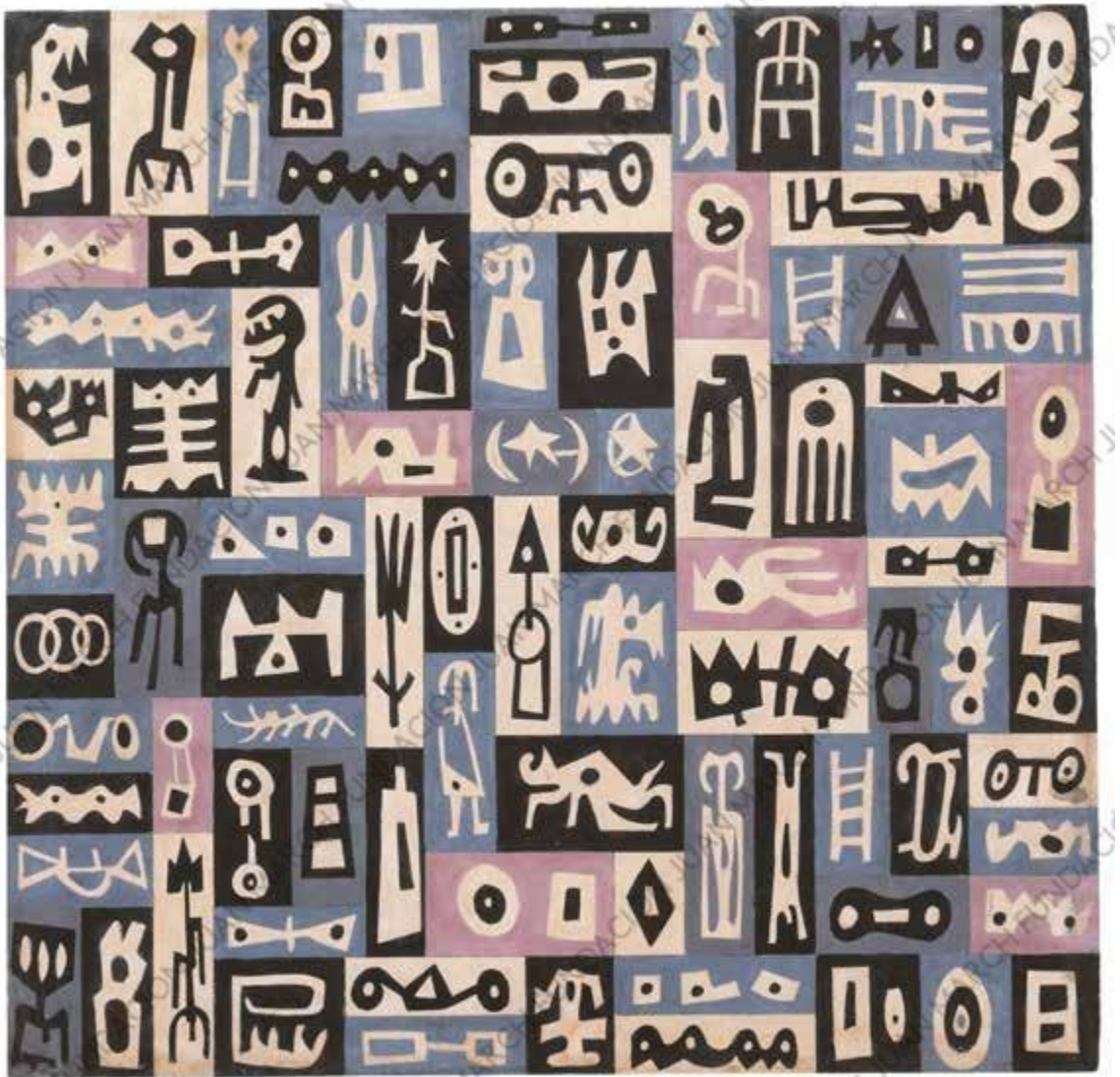
Juan Batlle Planas en su estudio
de la calle Santiago del Estero, Buenos
Aires, c. 1951. Archivo Juan Batlle Planas.
Fotografía de autor desconocido



cat. 1 *Composición*, 1935
Dibujo a tinta sobre papel
25 x 19 cm
Colección Giselda Batlle



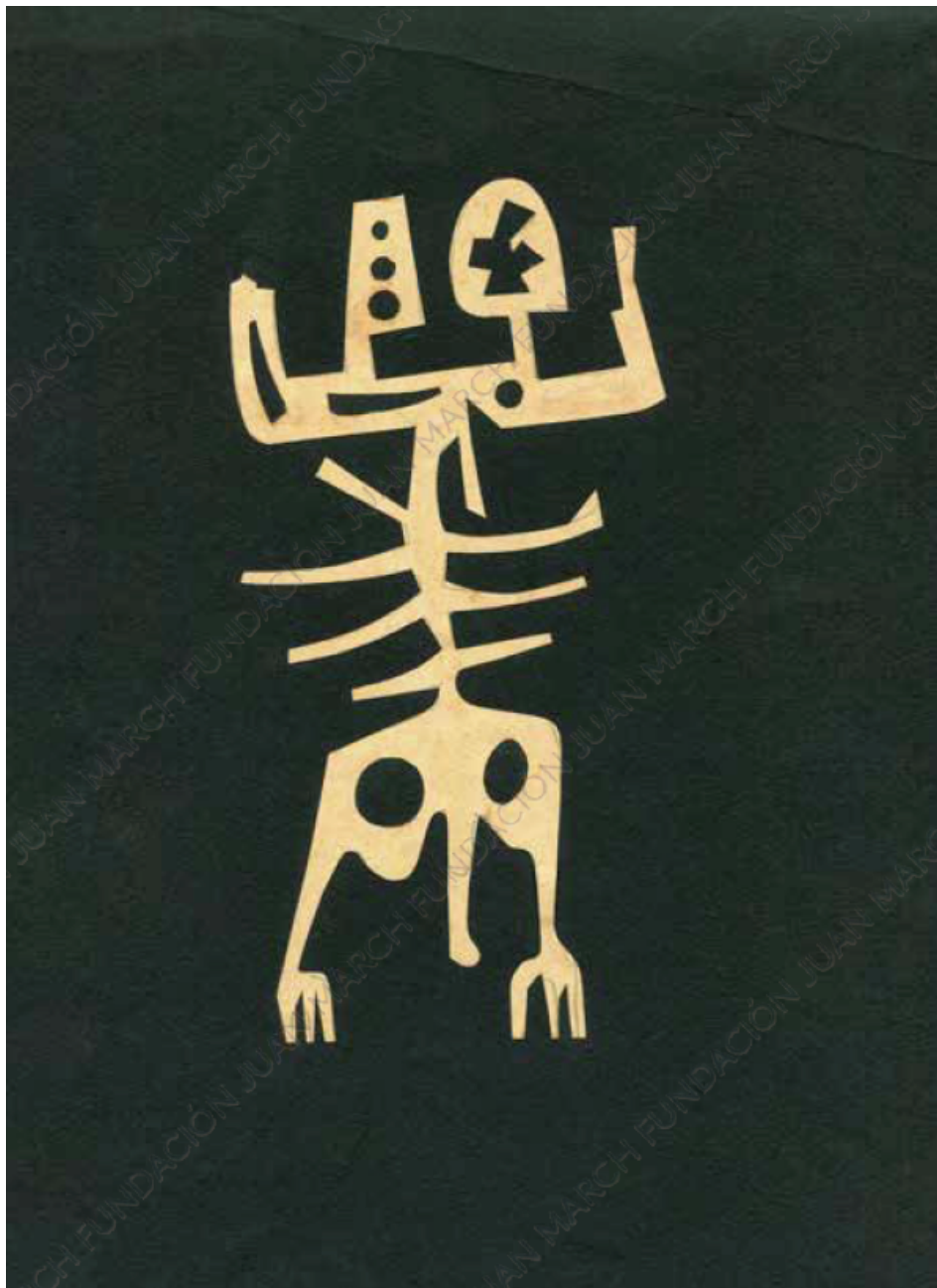
cat. 2 *Composición*, 1939
Dibujo a tinta sobre papel
32 x 22,5 cm
Colección Giselda Battle



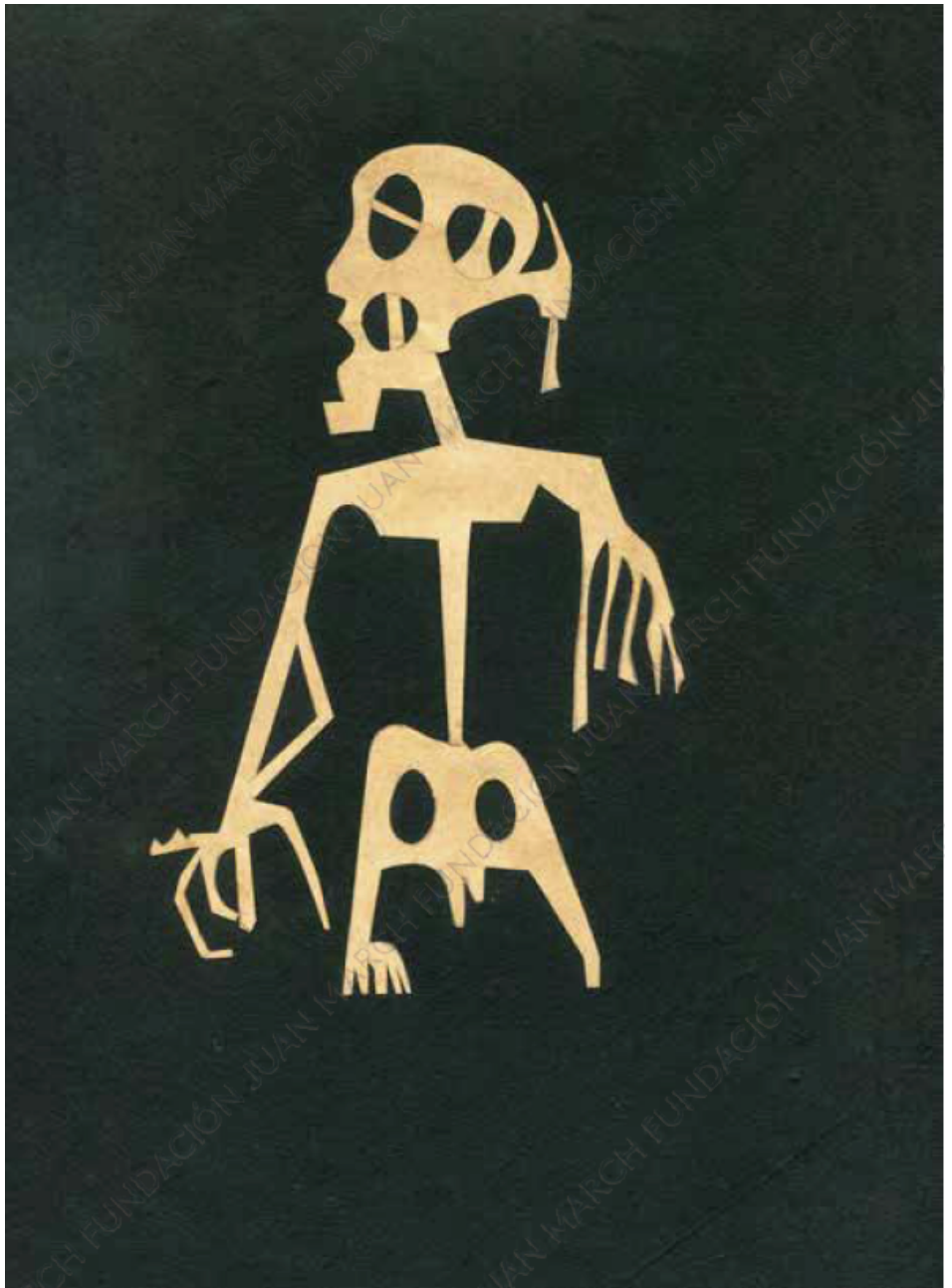
cat. 3 *Pintura, 1935*
Témpera y lápiz sobre papel adherido a cartón
31,6 x 32,3 cm
Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 4 *Pintura*, 1936
Témpera sobre papel
35 x 30,1 cm
Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 5 *Radiografía paranoica*, 1935
Collage, papel recortado sobre cartulina
32 x 24 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 6 *Radiografía paranoica*, 1935
Collage, papel recortado sobre cartulina
32 x 24 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 7 Sin título, s. f.
Estampación sobre papel
23 x 17 cm
Colección Silvia Batlle



cat. 8 *Los signos*, 1951
Témpera sobre papel
15 x 10,5 cm
Colección particular

cat. 9 *Radiografía paranoica*, 1936
Témpera sobre papel
34 x 28 cm
Colección particular





cat. 10 *Radiografía paranoica*, 1936
Témpera y lápiz sobre papel
25,4 x 34,8 cm
Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 11 *Radiografía paranoica*, c. 1936

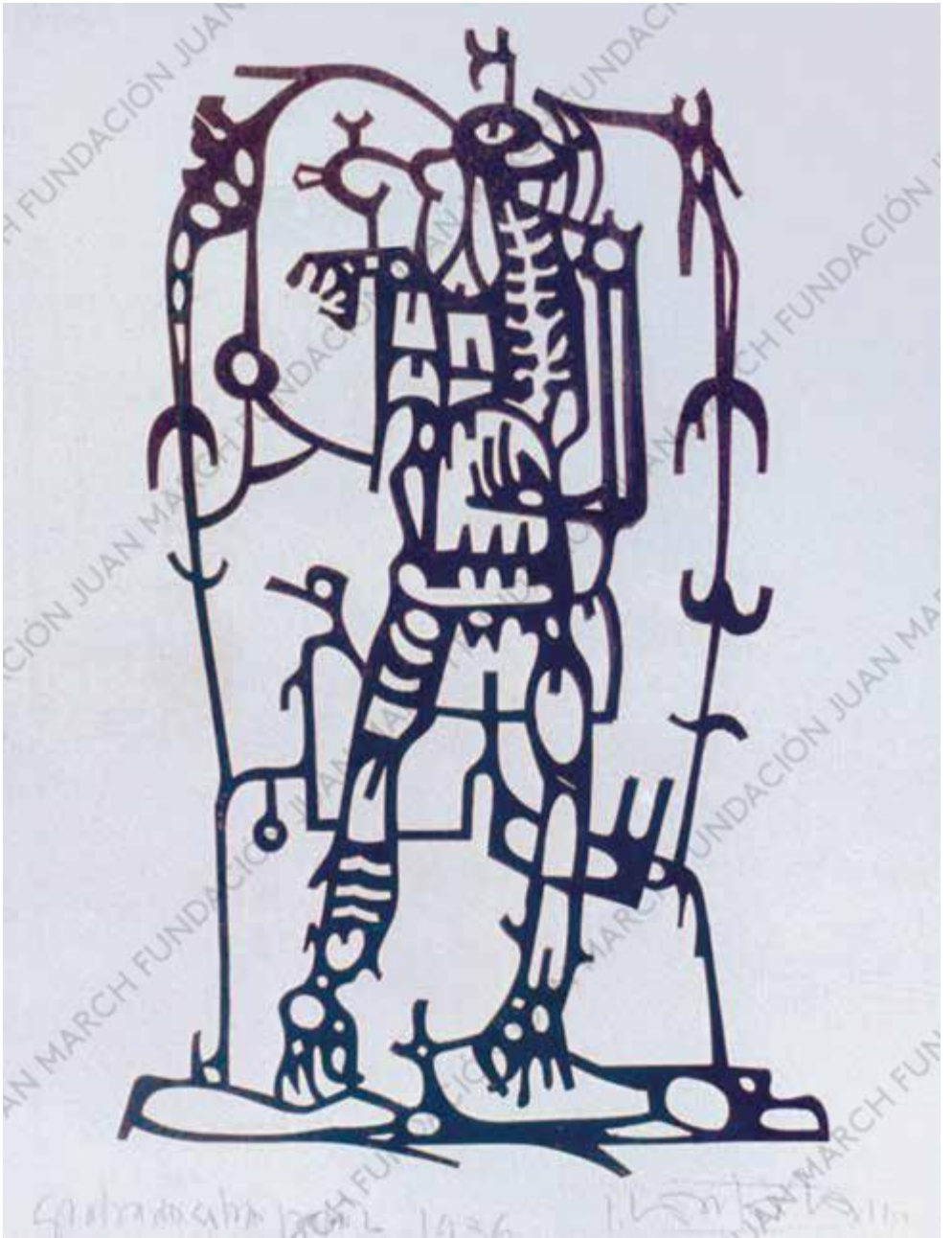
Témpera sobre papel

26,4 x 35,3 cm

Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 12 *Radiografía paranoica*, s. f.
Témpera sobre papel
35 x 27,5 cm
Colección particular



cat. 13 *Radiografía paranoica*, 1939
Cartulina recortada adherida a papel
34 x 25 cm
Colección particular



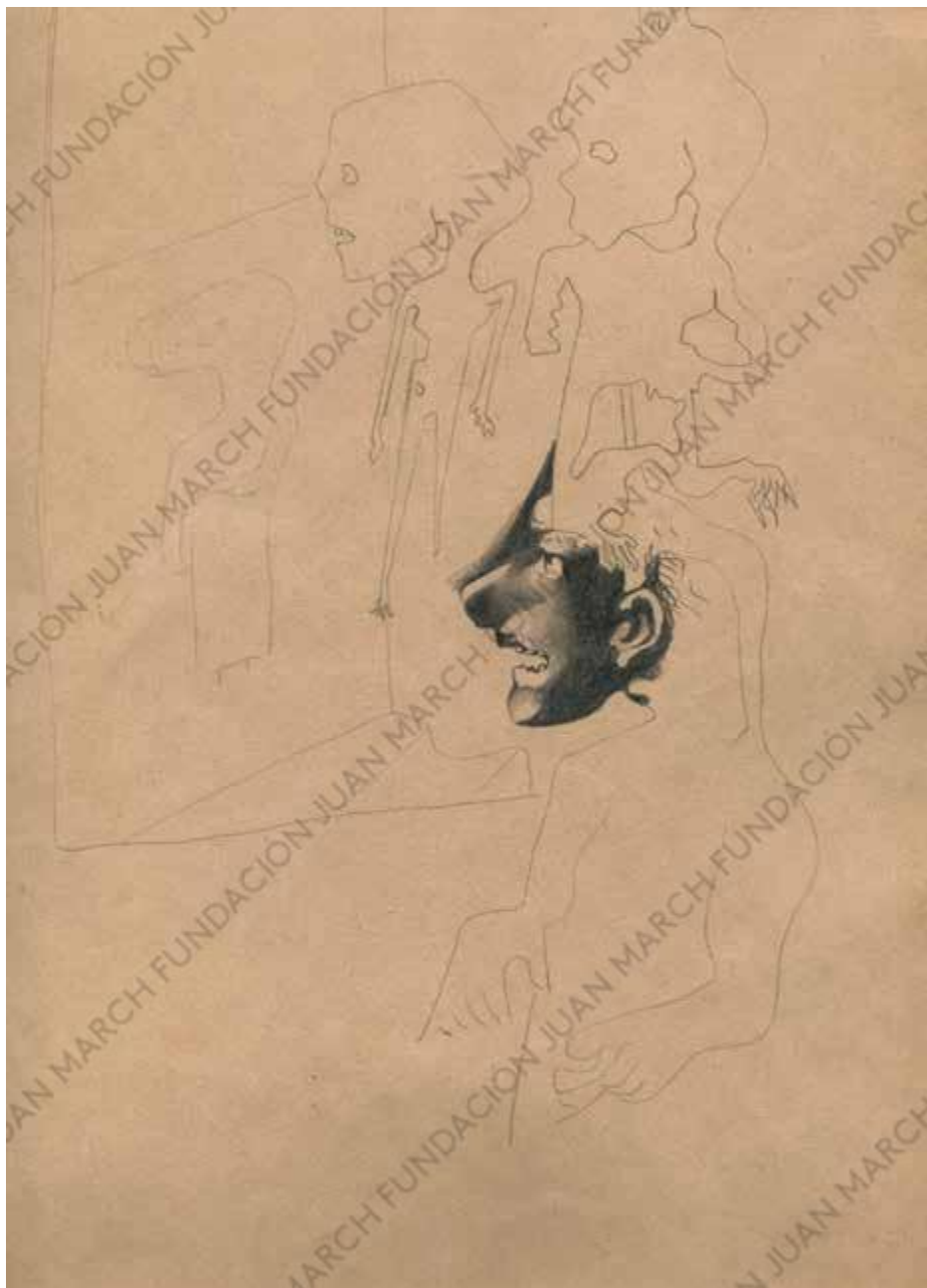
cat. 14 *Radiografía paranoica*, 1936
Témpera y lápiz sobre papel
19 x 16 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 15 *Radiografía paranoica*, 1939
Témpera sobre papel
23 x 16 cm
Colección Silvia Battle



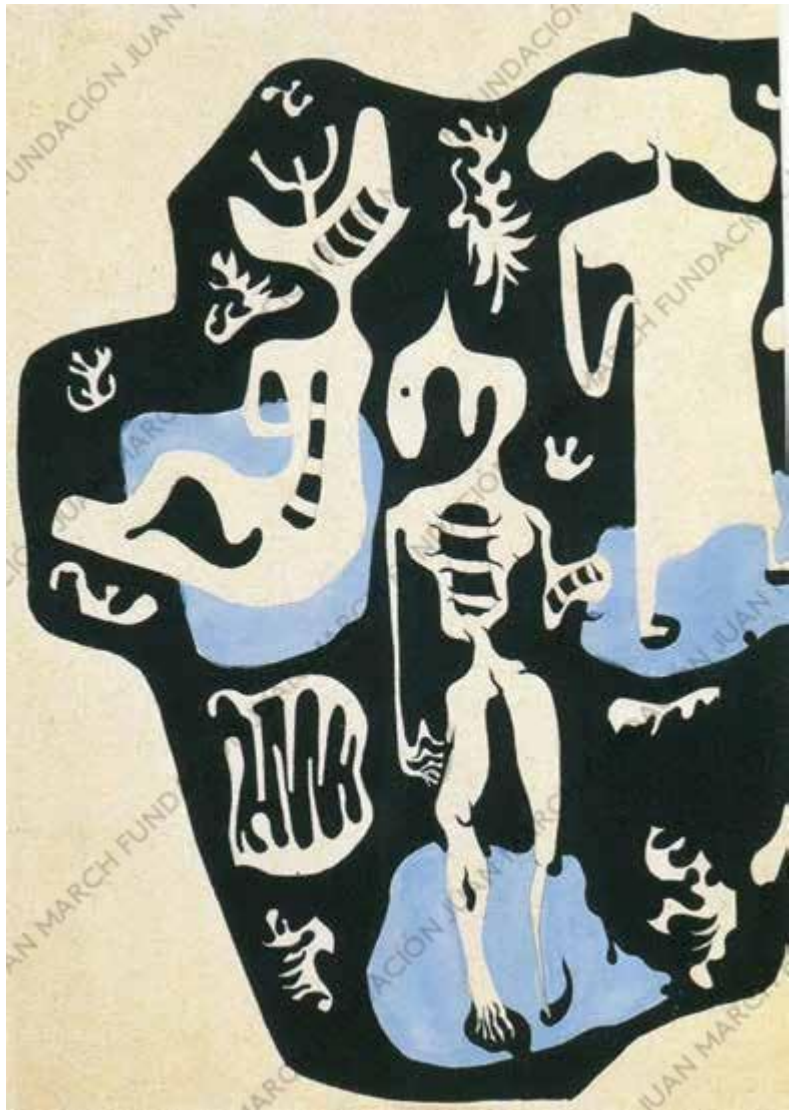
cat. 16 *Radiografía paranoica*, 1936
Témpera y lápiz sobre papel
34,6 x 26,5 cm
Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 17 *Radiografía paranoica*, 1936
Lápiz sobre papel
37 x 27 cm
Colección Giselda Batlle



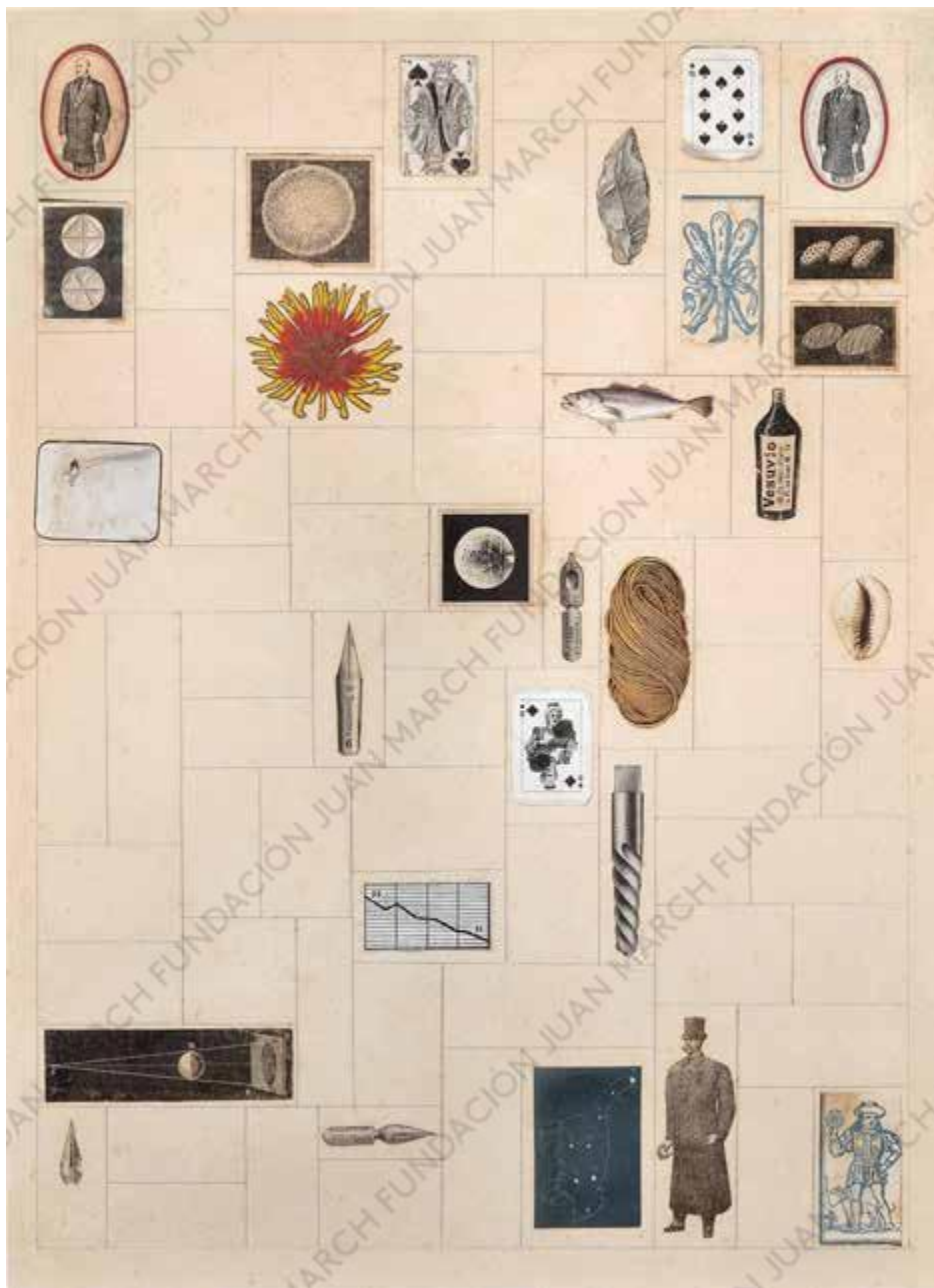
cat. 18 *Radiografía paranoica*, 1936
Tèmpera sobre paper
37 x 27,5 cm
Colección Giselda Battle



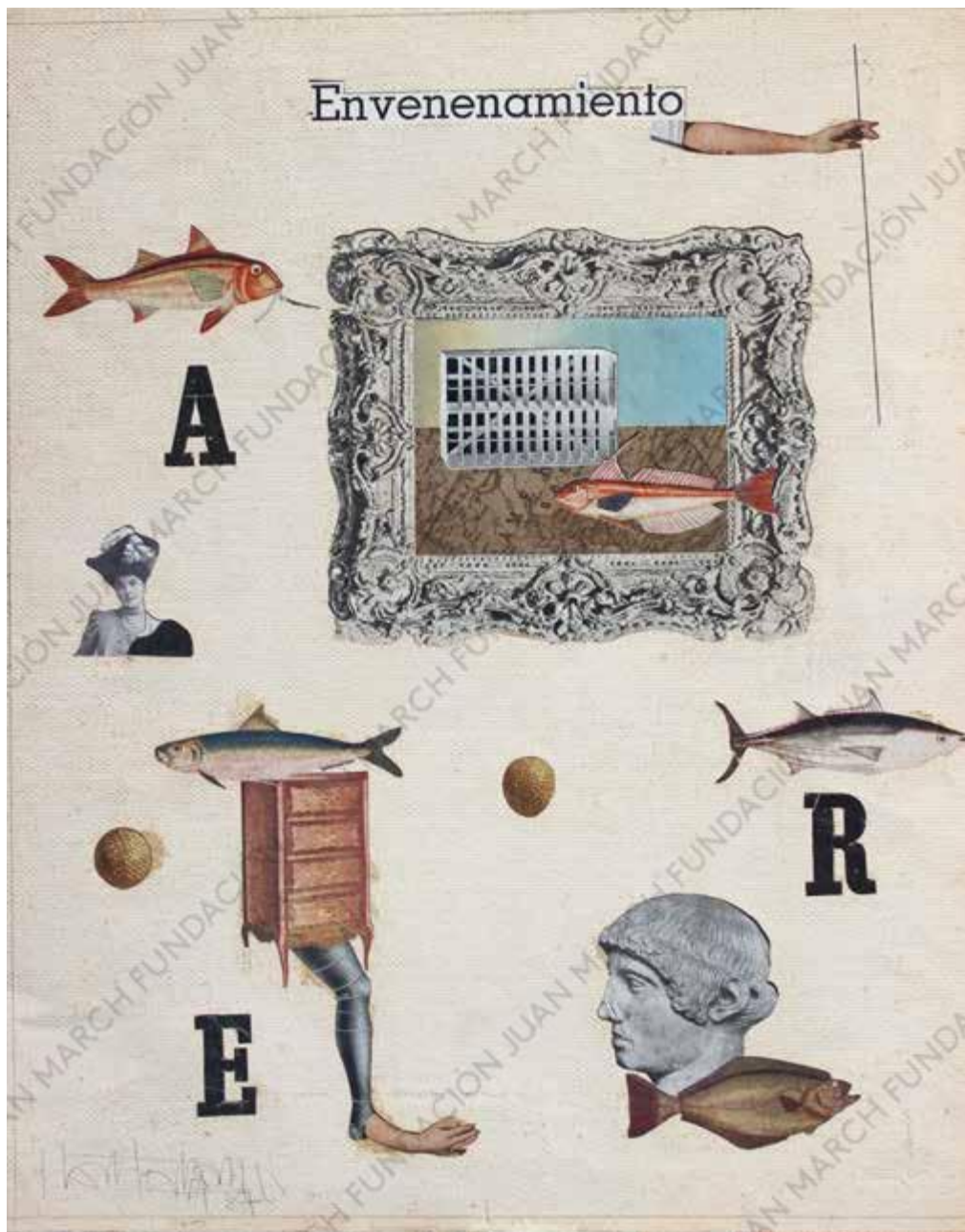
cat. 19 *Radiografía paranoica*, c. 1936
Témpera y lápiz sobre papel
26,4 x 19,5 cm
Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 20 *Benzolinar*, 1937
Collage y lápiz sobre papel
31,6 x 24,2 cm
Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

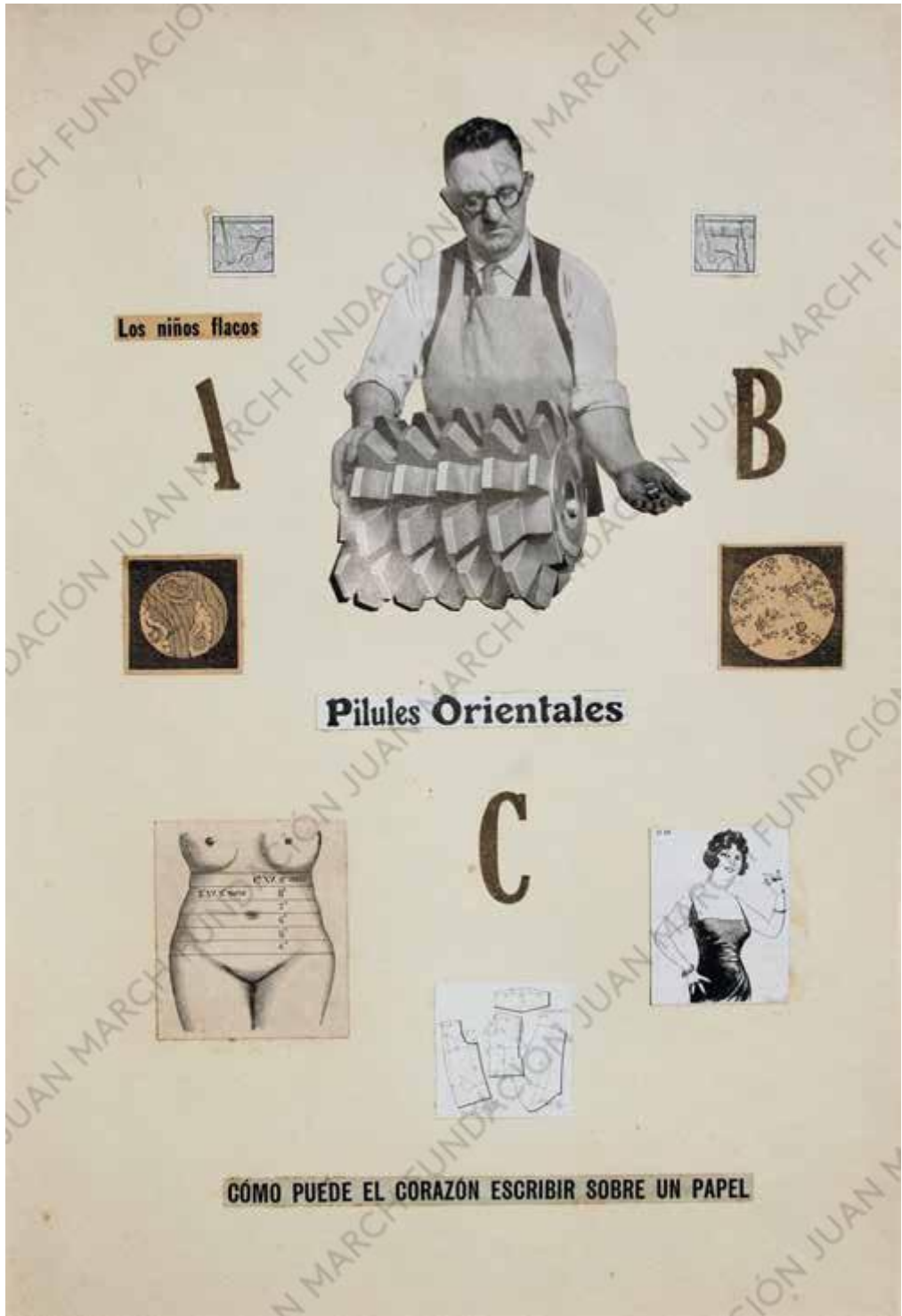


cat. 21 *Vesubio o cadáver exquisito*, 1937
Collage sobre papel
41 x 30 cm
Colección Giselda Battle



← **cat. 22** Sin título, c. 1937
 Collage sobre papel
 50 x 32,5 cm
 Colección particular

cat. 23 *Envenenamiento*, 1937
 Collage sobre papel
 37 x 29,5 cm
 Colección Giselda Batlle





← **cat. 24** *Pilules Orientales*, 1937
 Collage sobre papel
 46 x 32 cm
 Colección particular

cat. 25 *Todavía estoy soltera*, 1937
 Collage sobre papel
 33,5 x 32 cm
 Colección particular

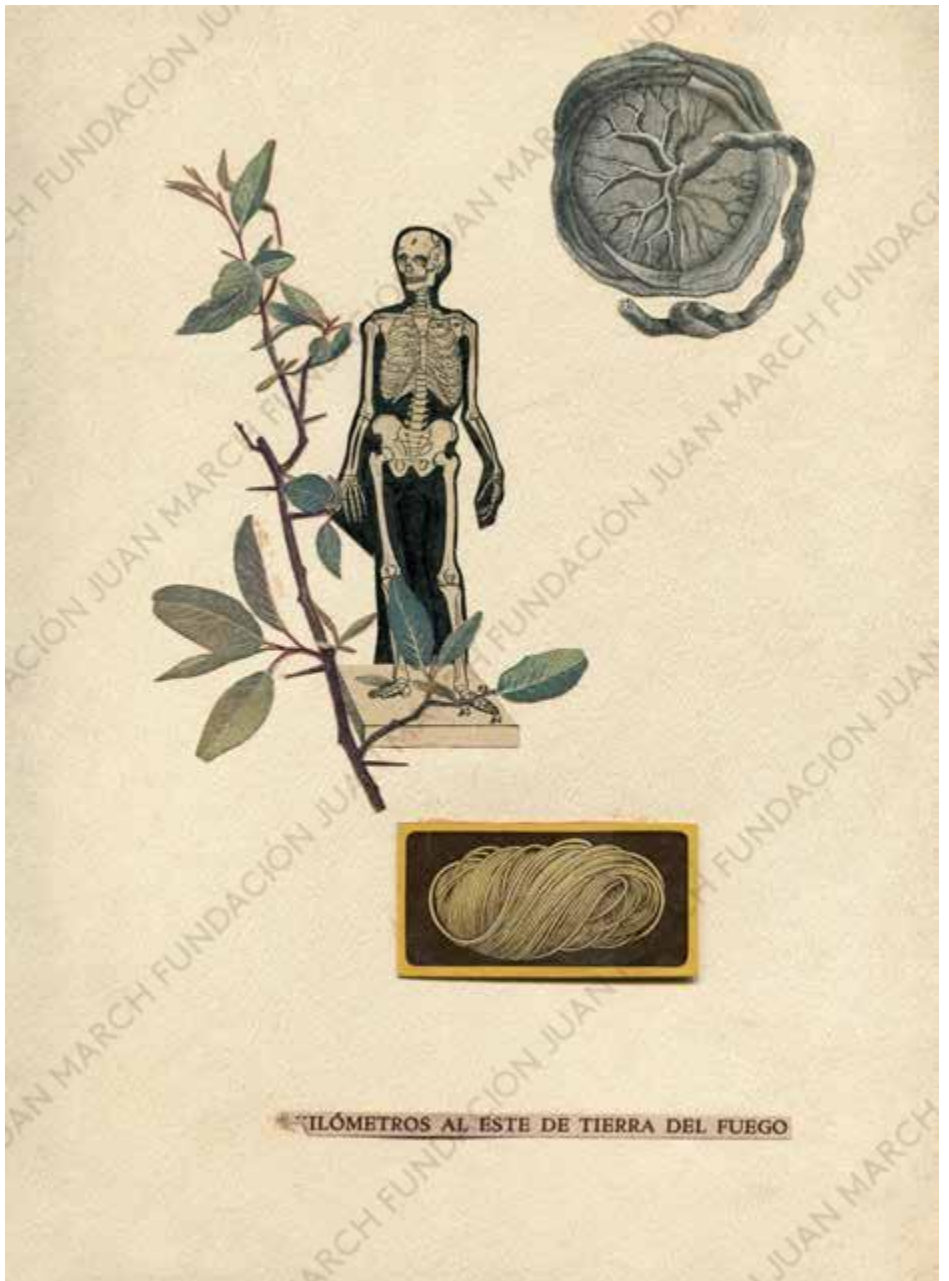


cat. 26 *Víctima de sus "nervios"*, 1937

Collage sobre papel

30 x 23 cm

Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



cat. 27 *1000 kilómetros al este de Tierra del Fuego*, 1938
Collage sobre papel
32 x 24 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 28 *Los desórdenes del aparato digestivo*, 1938

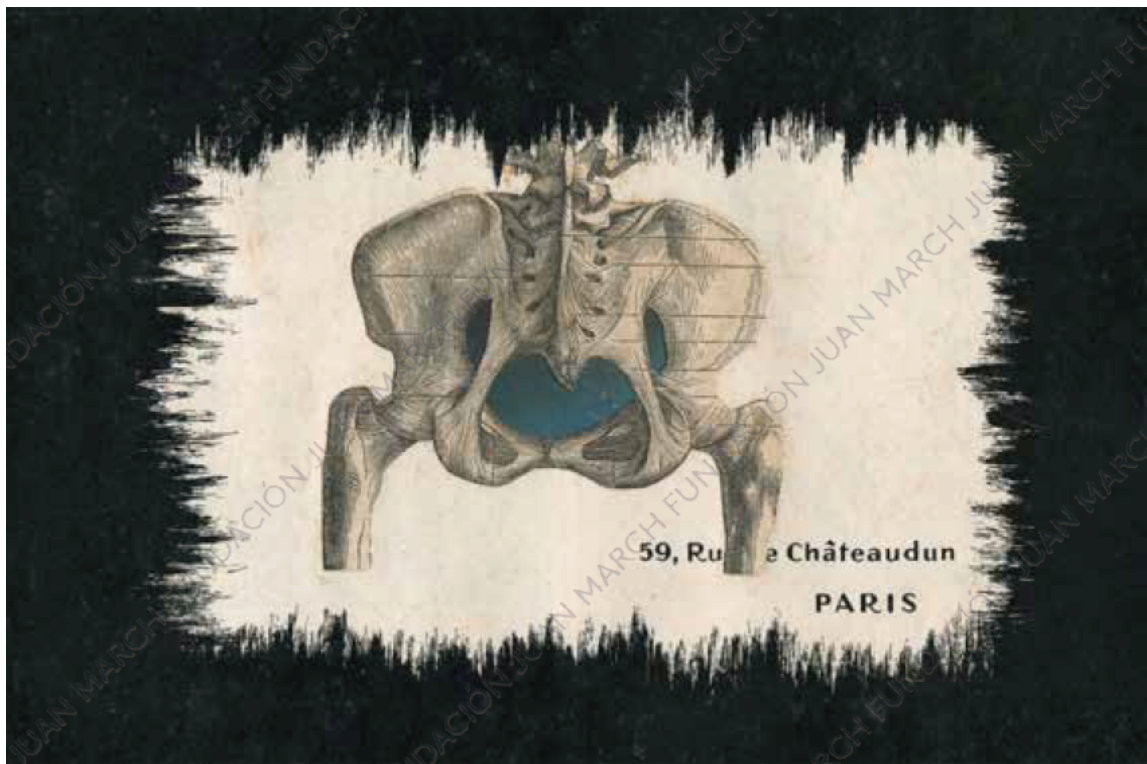
Collage sobre papel

31,5 x 48 cm

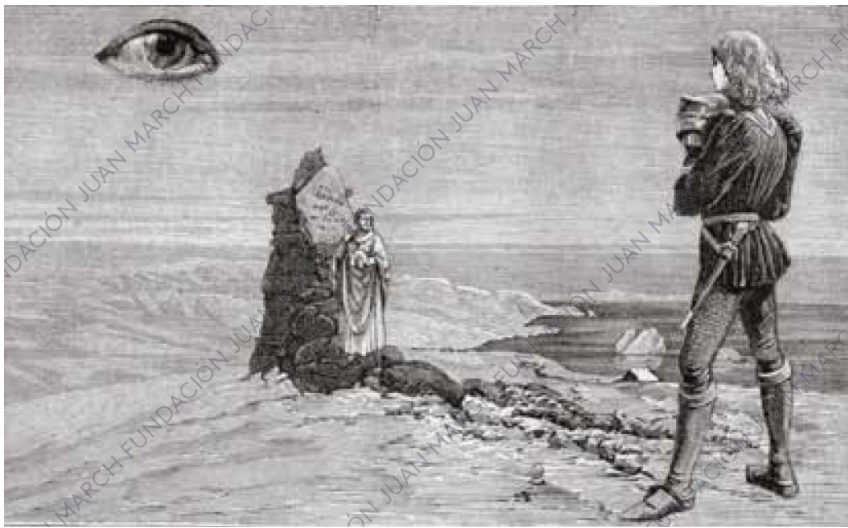
Colección Giselda Battlle



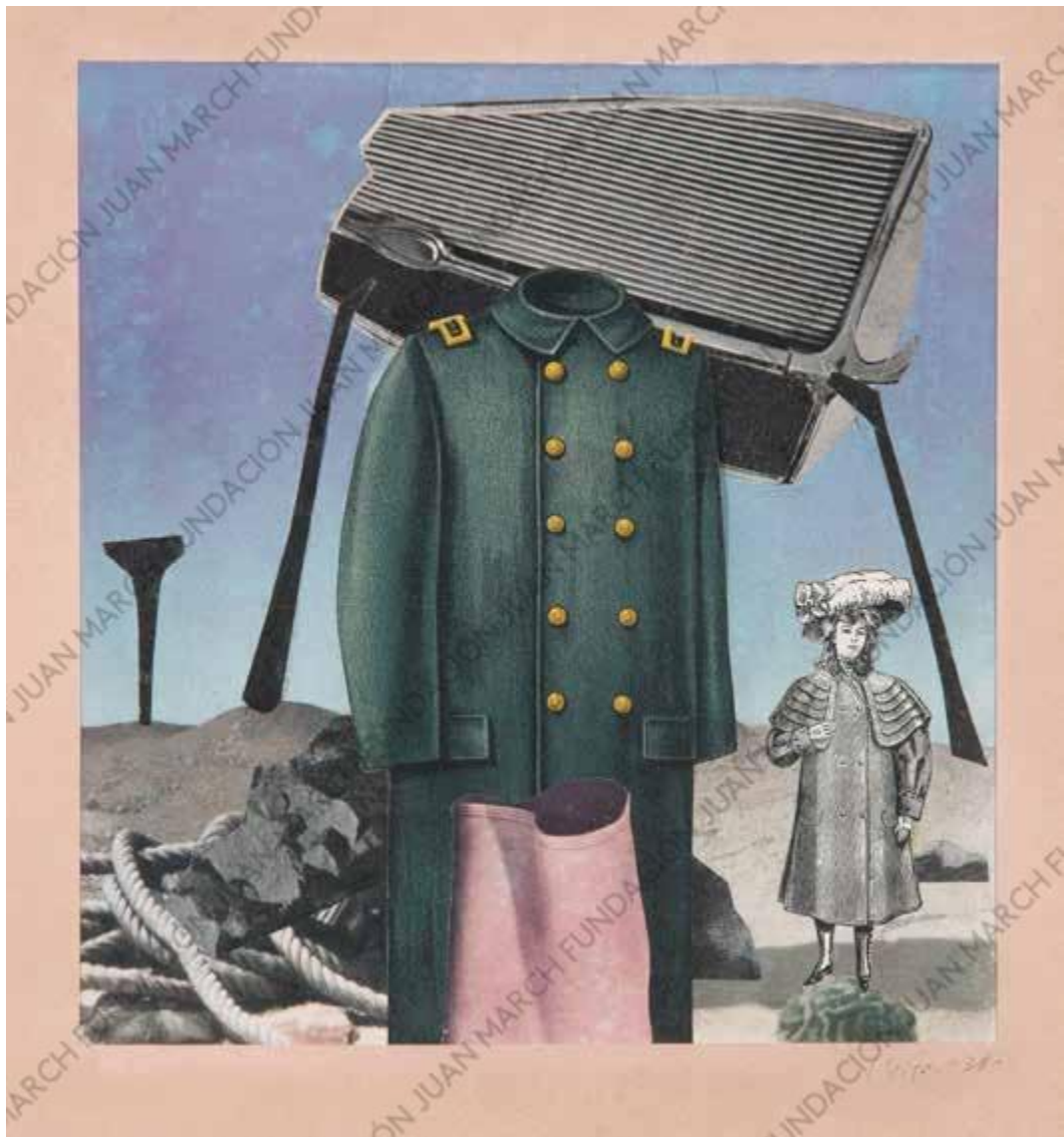
cat. 29 Sin título, 1938
Collage sobre papel
32 x 24,5 cm
Colección Giselda Battle



cat. 30 Sin título, 1938
Collage sobre papel
13,5 x 20,7 cm
Colección Giselda Battlle



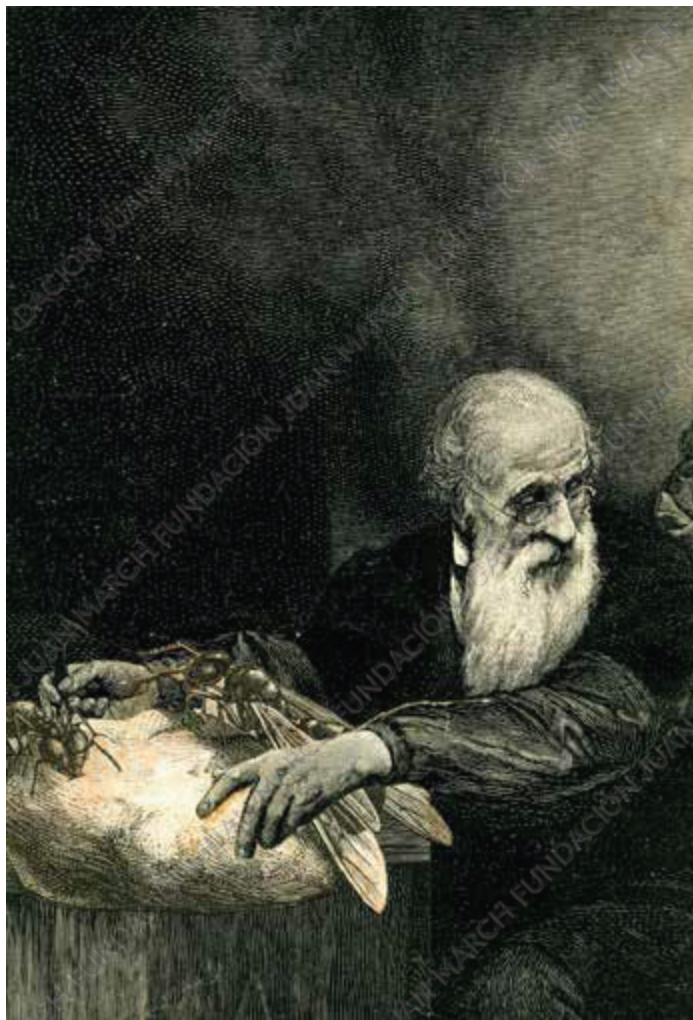
cat. 31 Sin título, 1938
Collage sobre papel
8 x 12 cm
Colección particular



cat. 32 *Composición*, 1938
Collage sobre papel
21 x 19 cm
Guillermo de Osma, Madrid



cat. 33 Sin título, 1938
Collage sobre papel
22,5 x 12 cm
Colección particular



cat. 34 Sin título, 1938
Collage sobre papel
14 x 10 cm
Colección Giselda Battlle



cat. 35 Sin título, 1938
Collage sobre papel
13 x 9 cm
Colección particular



cat. 36 Sin título, 1939
Collage sobre papel
15 x 15 cm
Colección particular



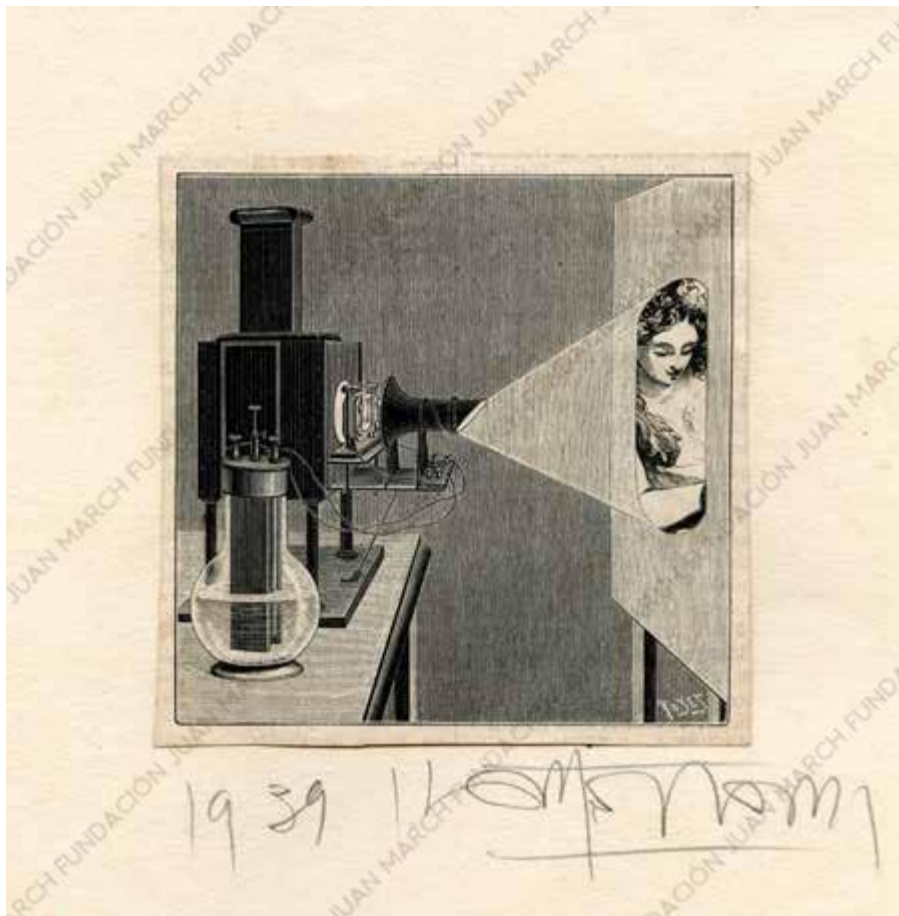
cat. 37 *Composición*, 1939
Collage sobre papel
13 x 15 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 38 Sin título, 1939
Collage sobre papel
16 x 23 cm
Colección particular



cat. 39 Sin título, 1939
Collage sobre papel
7,5 x 15 cm
Colección Giselda Batlle



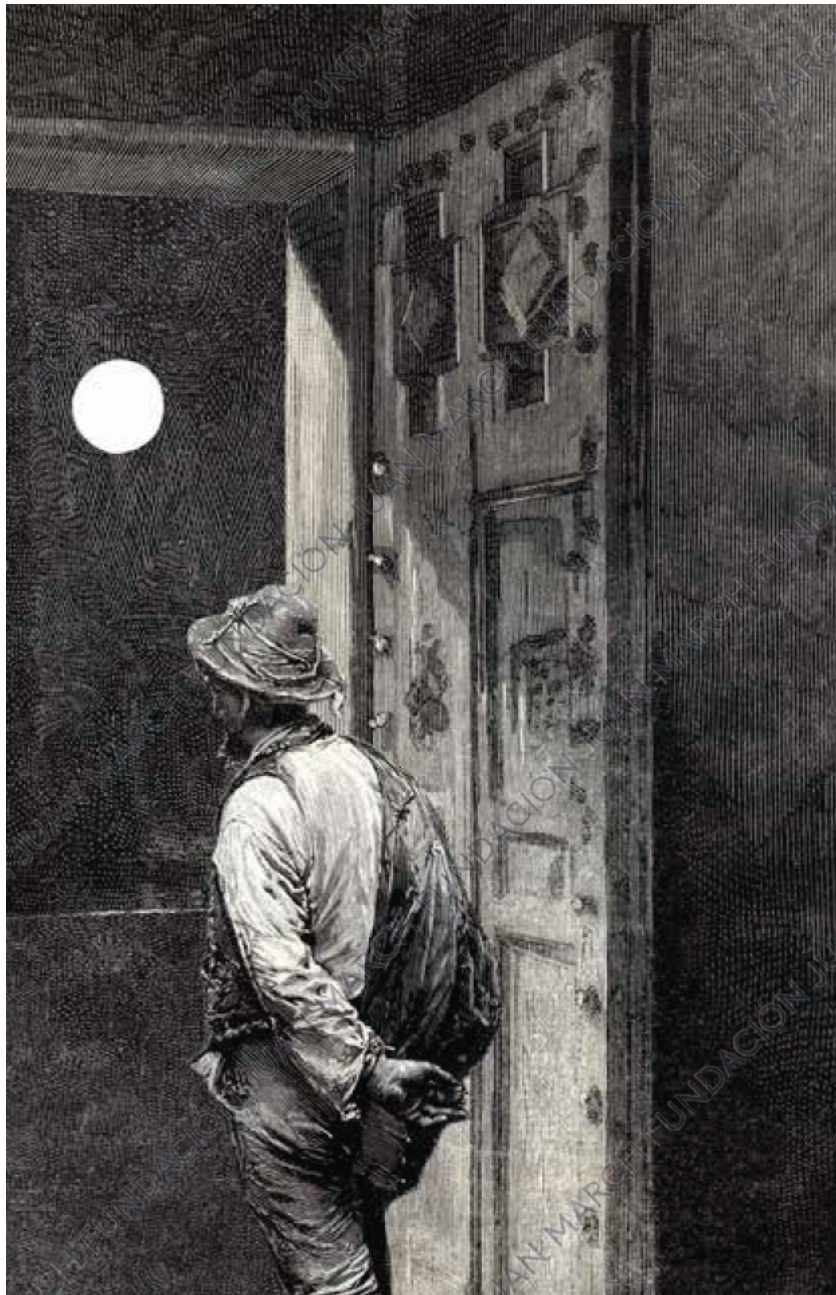
cat. 40 Sin título, 1939
Collage sobre papel
9,5 x 9,6 cm
Colección Giselda Battle



cat. 41 *Noche*, 1940
Collage sobre papel
25 x 18 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 42 Sin título, 1942
Collage sobre papel
25,8 x 9,7 cm
Colección particular



cat. 43 Sin título, 1944
Collage sobre papel
20 x 11,7 cm
Colección Silvia Battle

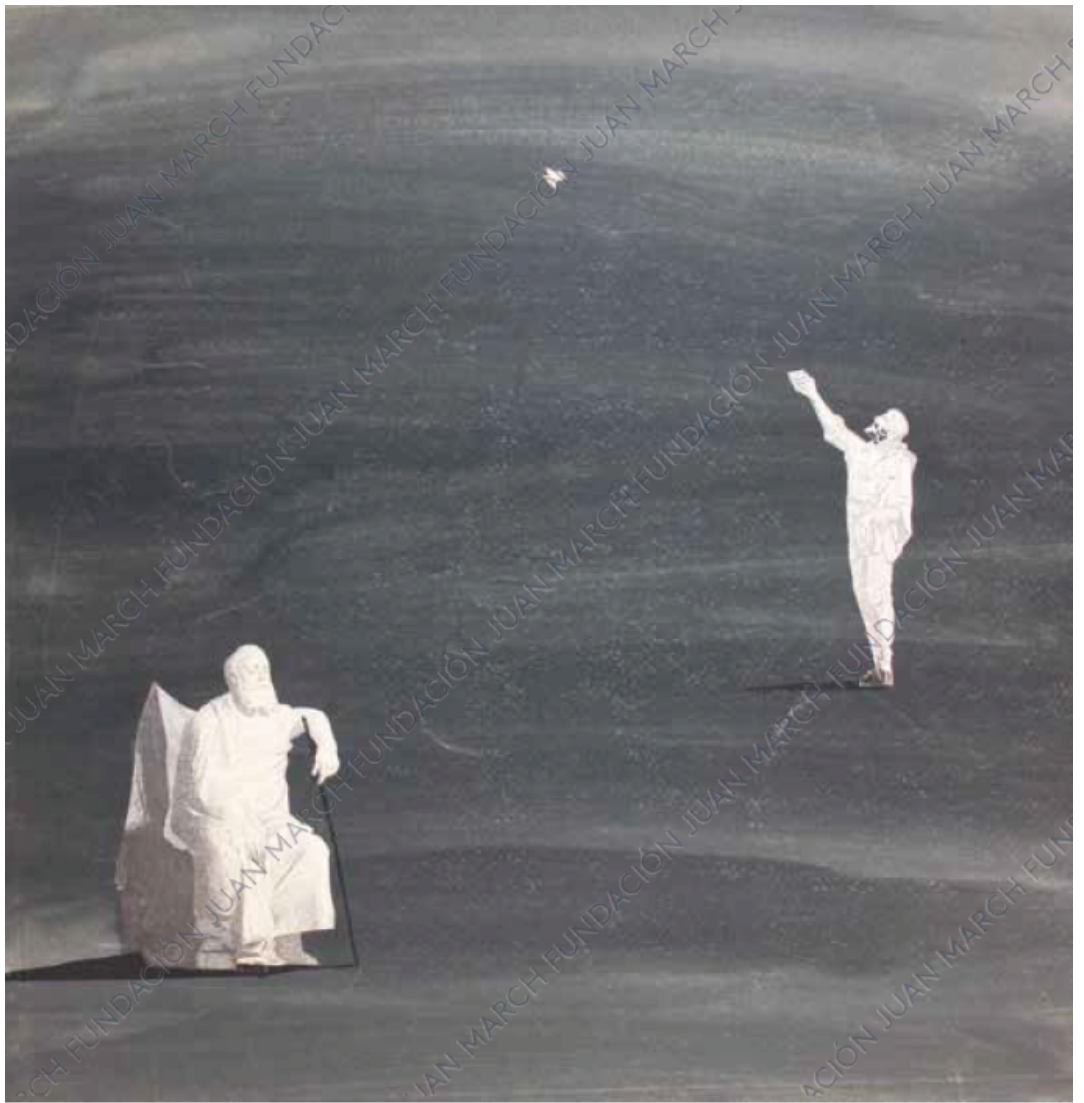


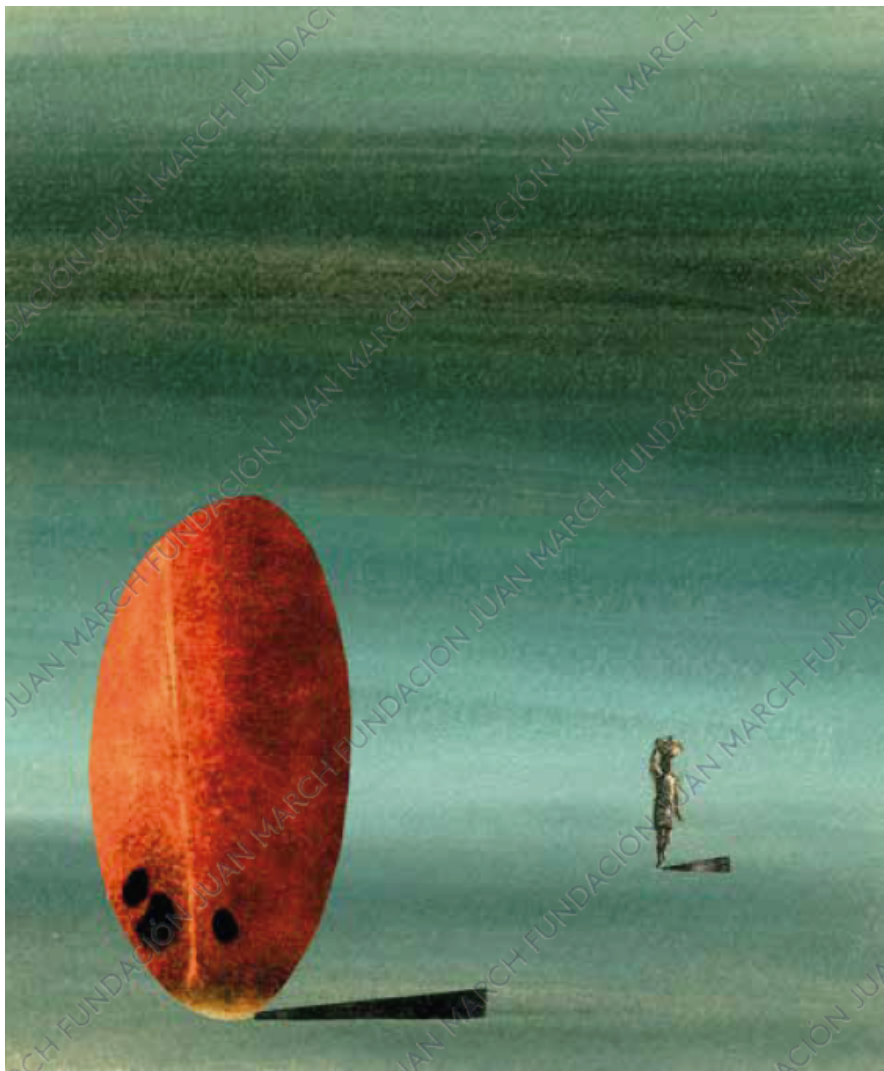
cat. 44 *Composición*, 1939
Témpera y *collage* sobre papel
32,5 x 25 cm
Colección particular



cat. 45 Sin título, 1939
Témpera y *collage* sobre papel
31 x 23,5 cm
Colección Silvia Batlle

cat. 46 *El filósofo*, 1942
Témpera y *collage* sobre papel
24 x 23,5 cm
Colección Giselda Batlle



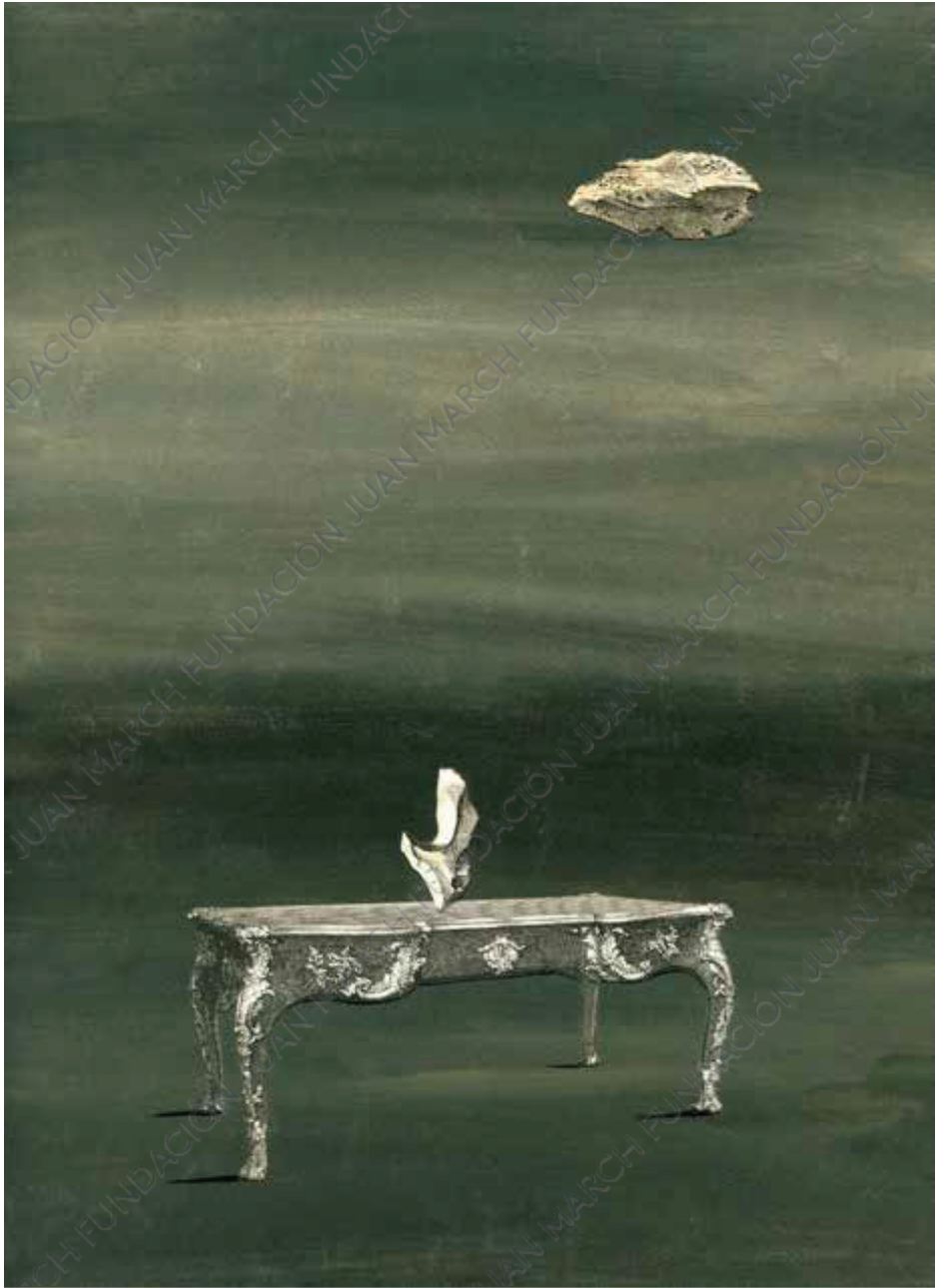


cat. 47 *El paraíso perdido y Gaudí, 1944*
Témpera y collage sobre papel
16 x 13 cm
Colección Giselda Batlle



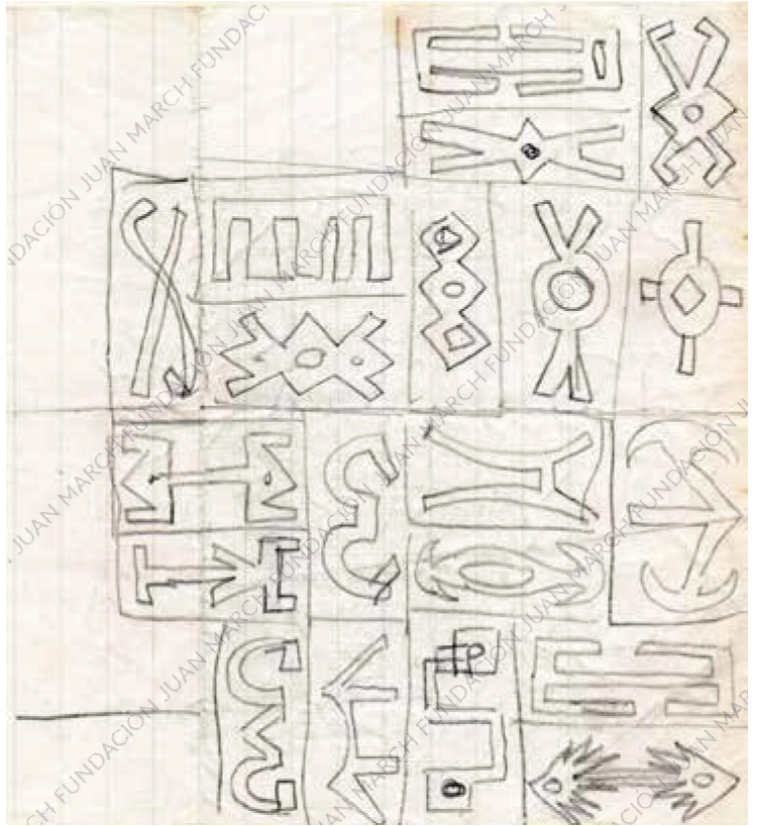
cat. 48 Sin título, 1944
Témpera y *collage* sobre papel
31,5 x 21,5 cm
Colección particular

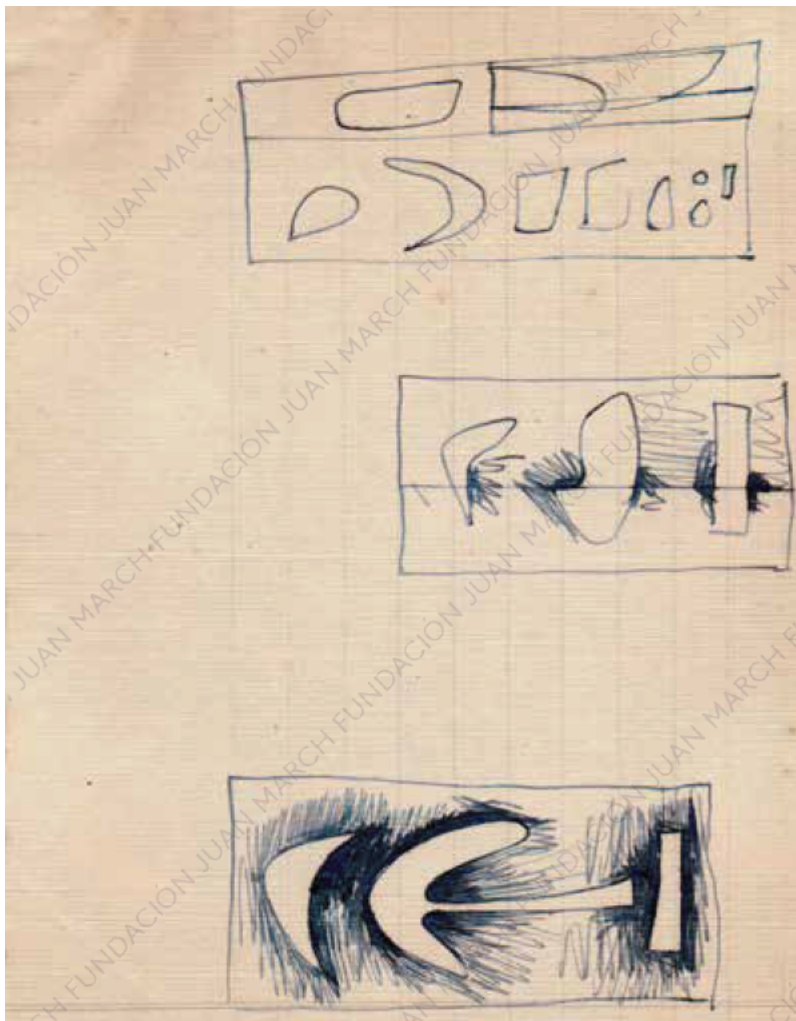
cat. 49 Sin título, 1944
Témpera y *collage* sobre papel
30,5 x 23 cm
Colección Giselda Batlle



cat. 50 *Estudio*, s. f.
Lápiz sobre papel
15 x 14 cm
Colección Silvia Batlle

cat. 51 *Estudios*, s. f.
Témpera y lápiz sobre papel
15 x 19 cm
Colección Silvia Batlle





cat. 52 *Tres estudios*, s. f.
Tinta sobre papel
21 x 13 cm
Colección Silvia Batlle



cat. 53 *Abstracción*, s. f.
Lápiz sobre papel
16 x 12 cm
Colección Silvia Batlle

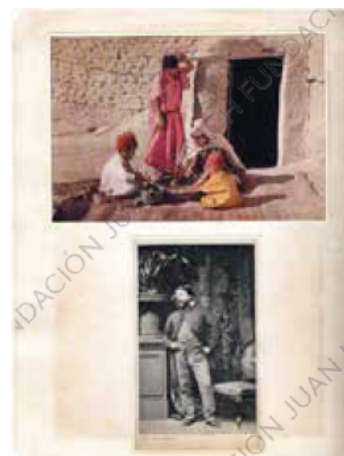
cat. 54 *Estudio*, s. f.
Tinta sobre papel
16 x 12 cm
Colección Silvia Batlle

cat. 55 *Estudios*, s. f.
Tinta y lápiz sobre papel
15 x 11 cm
Colección Silvia Batlle

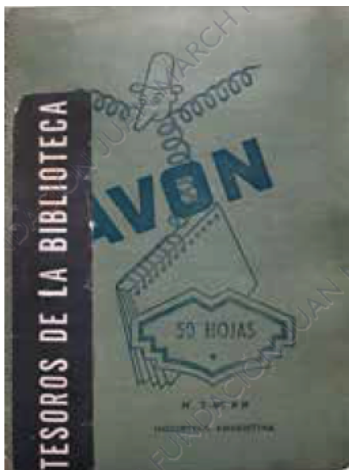
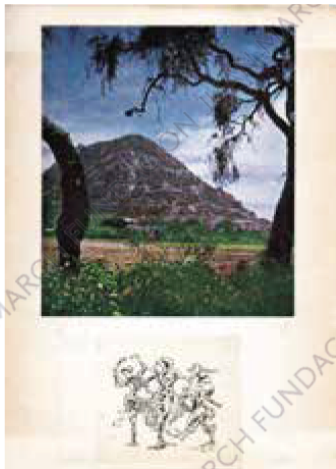




56



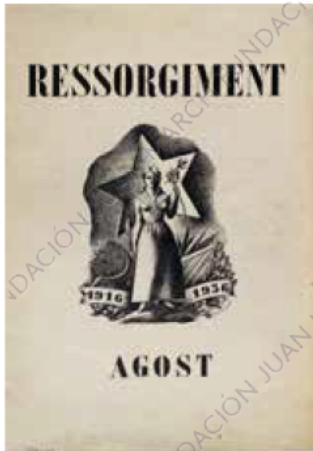
104



57

cat. 56 Sin título [cuaderno confeccionado], s. f.
Técnica mixta sobre papel, 22 x 18 cm
Colección Silvia Batlle

cat. 57 *Tesoros de la biblioteca* [cuaderno confeccionado], s. f.
Técnica mixta sobre papel, 22 x 18 cm
Colección Silvia Batlle



58



59



cat. 58 Ilustración para la revista *Ressorgiment* [Resurgimiento], núm. 241 (agosto de 1936)

Director: Hipòlit Nadal

Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 24 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 59 Ilustraciones para la revista *Sur*, núm. 32 (mayo de 1937)

Directora: Victoria Ocampo

Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 19 x 14 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 60 Cubierta para *Diario de un aspirante a santo* de Georges Duhamel

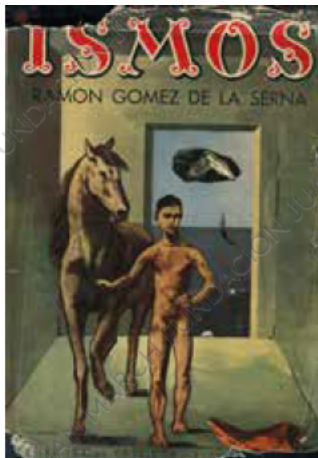
Buenos Aires: Editorial Losada, 1939

Libro: texto impreso sobre papel, 21 x 15 cm
Colección Giselda Batlle

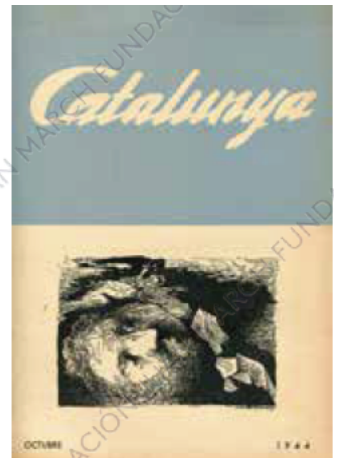
60



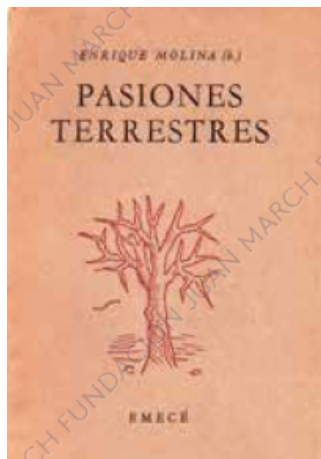
61



62



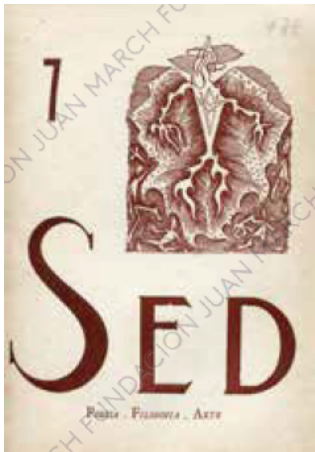
63



64



- cat. 61** Portada e ilustraciones para la revista *Catalunya*, núm. 103 (junio de 1939)
 Director: Lluís Macaya
 Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 23 cm
 Colección Giselda Batlle
- cat. 62** Cubierta e ilustraciones para *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna
 Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943
 Libro: texto impreso sobre papel, 23,5 x 16 cm
 Colección Giselda Batlle
- cat. 63** Portada para la revista *Catalunya*, núm. 167 (octubre de 1944)
 Director: Lluís Macaya
 Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 23 cm
 Colección Giselda Batlle
- cat. 64** Ilustración para *Pasiones terrestres* de Enrique Molina
 Buenos Aires: Emecé Editores, 1946
 Libro: texto impreso sobre papel, 19,5 x 12,5 cm
 Colección Giselda Batlle

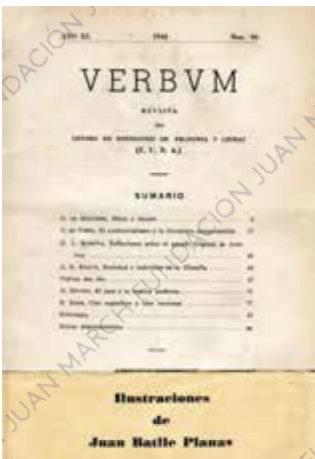


cat. 65 Ilustración para la revista *Sed. Poesía, Filosofía, Arte*, año II, núm. 7 (1947)
 Director: Osvaldo Svanascini
 Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 27 x 18 cm
 Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 66 Ilustraciones para *Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, año XL, núm. 90 (agosto de 1948)
 Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 24 x 16 cm
 Colección Giselda Batlle

cat. 67 Portada e ilustración para la revista *Reseña de Arte y Letras*, núm. 1 (mayo de 1949)
 Director: Vicente Barbieri
 Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 28 x 19,5 cm
 Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

65

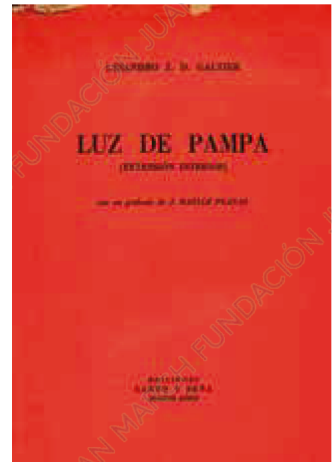


66



67

108



68



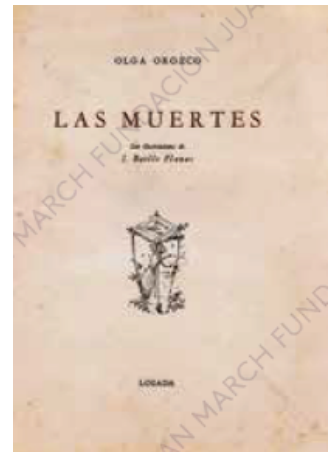
69

cat. 68 Ilustración para *Luz de pampa* de Lysandro Z. D. Galtier
Buenos Aires: Ediciones Santo y Seña, 1950
Libro: texto impreso sobre papel, 23 x 15,5 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 69 Ilustraciones para *Panta Rhei* de Julio Antonio Llinás.
Buenos Aires: Ediciones Cuarta Vigilia, 1950
Libro: texto impreso sobre papel, 26,5 x 18 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 70 Cubierta e ilustraciones para *Las muertes* de Olga Orozco
Buenos Aires: Editorial Losada, 1951
Libro: texto impreso sobre papel, 26,5 x 20,5 cm
Colección Giselda Batlle

70



109



cat. 71 Cubierta para *Sobre el piélago* de Rosa Chacel
Buenos Aires: Ediciones Imán, 1952
Libro: texto impreso sobre papel, 18 x 12,5 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 72 Portada para la revista *A partir de cero*, núm. 1
(noviembre de 1952)
Director: Enrique Molina
Revista: impresión fotomecánica sobre papel
[dos ejemplares en exposición], 46 x 17 cm
Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 73 Ilustración para *Ora marítima* de Rafael Alberti
Buenos Aires: Editorial Losada, 1953
Libro: texto impreso sobre papel, 21 x 15 cm
Colección Giselda Batlle

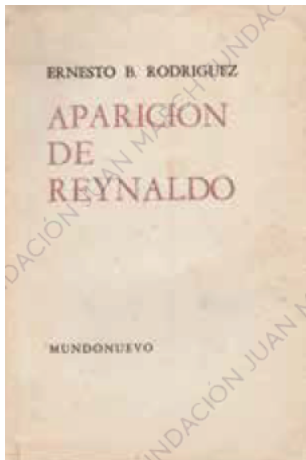
71



72



73

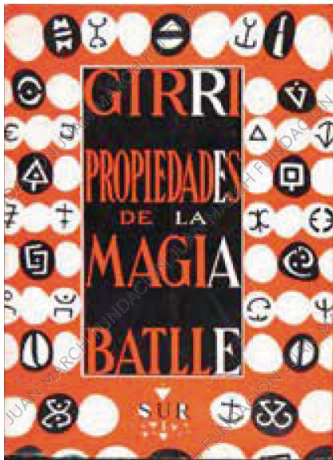


77



78

112



79

- ← **cat. 77** Ilustraciones para *Aparición de Reynaldo* de Ernesto B. Rodríguez
Buenos Aires: Mundonuevo, 1959
Libro: texto impreso sobre papel
[dos ejemplares en exposición],
23,5 x 16 cm
Colección Giselda Batlle/Colección
Silvia Batlle
- ← **cat. 78** Cubierta e ilustraciones para
La pálida rosa de Soho de Luisa
Mercedes Levinson
Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959
Libro: texto impreso sobre papel,
18 x 12 cm
Colección Giselda Batlle

- cat. 79** Cubierta e ilustraciones para
Propiedades de la magia de
Alberto Girri
Buenos Aires: Editorial Sur, 1959
Libro: texto impreso sobre papel,
[dos ejemplares en exposición],
20 x 14,5 cm
Colección Giselda Batlle/Colección
Silvia Batlle





80

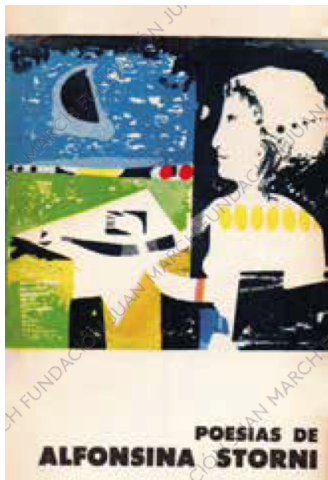
cat. 80 Cubierta para *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez
Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1959
Libro: texto impreso sobre papel, 19 x 13 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 81 Ilustraciones para *Ritual para los días impares*
de Osvaldo Svanascini
Buenos Aires: Mondonuevo, 1959
Libro: texto impreso sobre papel [dos ejemplares
en exposición], 24 x 16 cm
Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle



81





82

cat. 82 Cubierta para *Poesías* de Alfonsina Storni
Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1961
Libro: texto impreso sobre papel, 18 x 10 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 83 Ilustración para *Monteagudo* de Juan Jacobo Bajarla
Buenos Aires: Editorial Talía, 1962
Libro: texto impreso sobre papel, 19 x 13,5 cm
Colección Giselda Batlle

cat. 84 Ilustraciones para "El hombre que dada de comer a su sombra" de Leónidas Barletta, en Antonio Berni y otros, *Cuentistas y pintores*
Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1963
Libro: texto impreso sobre papel, 40 x 28 cm
Colección Giselda Batlle



83



84



Cuaderno de la magia
[cuaderno confeccionado]
(detalle), s. f.
→

85

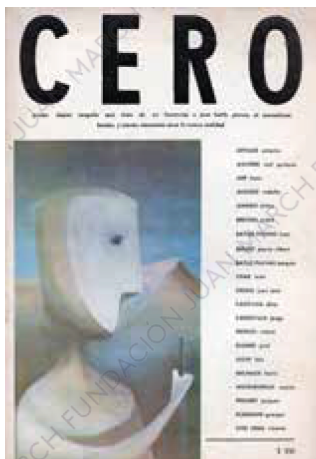


cat. 85 Ilustración para *Otro poema de los dones y tres sonetos* de Jorge Luis Borges
Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1963
Libro: texto impreso sobre papel, 34 x 26 cm
[Témpera original en cada ejemplar nominativo]
Colección Silvia Batlle

cat. 86 Ilustraciones para *Buenos Aires* de Osvaldo Rossler
Buenos Aires: Editorial Taladriz, 1964
Libro: texto impreso sobre papel [dos ejemplares en exposición], 25 x 16 cm
Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 87 Portada e ilustraciones para la revista *Cero*. (*Primer objeto narguile que trata de un homenaje a Juan Batlle Planas, el surrealismo, Breton y ciertos elementos para la nueva realidad*), núm. 7-8 (agosto de 1967)
Director: Vicente Zito Lema
Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 28 x 20 cm
Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

86



87

116





La biblioteca de Juan Batlle Planas

Pasajes de la memoria

SILVIA BATLLE

Lecturas, libros propios y libros prestados

GISELDA BATLLE Y ROLANDO SCHERE

Giselda, Silvia y Elena Batlle
Salgueiro, tres de las hijas de Juan
Batlle Planas, en la Feria de las
Pulgas de Buenos Aires en 1957.
Fotografía reproducida en *El Hogar*,
núm. 2457 (enero de 1957).
Archivo Juan Batlle Planas-Giselda
Batlle/Rolando Schere. Fotografía
de autor desconocido

Pasajes de la memoria

SILVIA BATLLE

Anaqueles, libros y mesas de distintas proporciones y tamaños habitaban el departamento de la calle Tacuarí en el que vivíamos. ¡Llegamos a contar catorce mesas! Mesas y librerías diseñadas por él. Botellas, huacos, tallas, angelitos, mates y tazas enlozadas, llaves, llamadores y todo tipo de antigüedades completaban el ambiente.

Cinco estanterías dispuestas en dos muros en ángulo recto conformaban la sala de estar de nuestra casa. El tercer muro contenía su obra *Los mecanismos del número* (1948), de gran potencia expresiva; en un lateral, una fotografía de Antonin Artaud.

Precedía a la sala un vestíbulo que durante algunos años albergó otra estantería de madera clara, luego reemplazada por un santo y una cruz de madera. Ese espacio contuvo durante muchos años una de las cajas¹ a las que hace referencia Pedro Azara en su texto "Juan Batlle Planas: montajes" (en esta publicación, pp. 10-27).

Estos muebles contenían volúmenes de pintura, escultura y arquitectura, así como revistas de arte y libros sobre el surrealismo: aproximadamente dos mil ejemplares, de los cuales doscientos cincuenta pertenecen a mi colección, que elegí —cuando llegó el momento de dividirlos— a partir de mis preferencias y de mi conocimiento del francés.

Sentada sobre el piso de madera miraba un libro; mi visión de puntos rojos, el esfuerzo por no dormirme, las voces de mis padres tomando un café con amigos. El libro de Steinberg (dibujante y caricaturista) me encantaba, dibujaba sus personajes con una sola línea. Mi mano estirada llegaba hasta el tercer estante.

A modo ilustrativo, puedo nombrar libros sobre pintores: Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee, Salvador Dalí, Pieter Brueghel, Hieronymus Bosch, Johannes Vermeer, Jacques Hérold, Eugène Delacroix, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Francisco de Goya o Bartolomé Esteban Murillo. Algunos títulos generales como *La Peinture italienne* [La pintura italiana] (2 vols., 1950-1952) de Lionello Venturi y Rosabianca Skira-Venturi; *Les Trésors de la peinture française* [Los tesoros

_ 1
Caja de 200 x 80 x 30 cm, con techo, laterales interiores y exteriores negros, fondo azul en *dégradé*. Hilos atados a pitones laterales cruzaban la caja, y tenía una superficie circular que se podía girar.

de la pintura francesa] (4 vols., 1946-1947); *Histoire de la peinture moderne* [Historia de la pintura moderna] (3 vols., 1949-1950) de Maurice Reynal y Jean Leymarie; *Anthologie des écrits sur l'art* [Antología de escritos sobre el arte] (1952) de Paul Éluard; *La pintura medieval en España* (1926) de Gertrudis Richert; *The Library of Great Painters* [Biblioteca de grandes pintores] (3 vols., 1950-1951); *Summa Artis* (enciclopedia completa); *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias* (1958) de Juan-Eduardo Cirlot.

En su biblioteca se podían encontrar también numerosas revistas con imágenes de exposiciones de las vanguardias europeas, en sus distintas disciplinas, y obras de pintores, escultores y arquitectos contemporáneos. Entre otras, figuran las siguientes: *Airón*; *Ars*; *Art d'Aujourd'hui* [Arte de hoy]; *Art News Annual* [Anuario de noticias de arte]; *D'Ací i d'Allà* [De aquí y de allá]; *Formes et Couleurs* [Formas y colores]; *Lyra*; *Medium: Communication surréaliste* [Médium: comunicación surrealista]; *Saber vivir*, o *Ver y Estimar*.

Permanece el recuerdo indeleble de las recorridas, junto a él y mis hermanas, por las galerías de arte de la calle Florida los sábados, que incluía una parada obligada en la galería y librería Galatea, donde realizó varias exposiciones. Allí pasábamos mucho tiempo mirando libros y revistas. Él examinaba libros de arte, realizaba encargos, retiraba los ya enviados y mantenía grandes conversaciones con Félix Gattegno, su propietario. Como final del recorrido: la confitería Jockey Club de Viamonte y Florida, lugar de encuentro de escritores y poetas, donde compartíamos mesa con Alberto Girri, Juan Jacobo Bajarlía, Eduardo González Lanuza y tantos otros.

Múltiple lector. Lector fragmentario, quizá.

Sobre la mesa alargada, angosta y alta de su dormitorio, paralela y cercana a una estantería, se apilaban ejemplares de libros, algunos abiertos. Ensayos, teorías sobre distintas disciplinas: arte, psicoanálisis, filosofía, antropología, historia de la colonia, literatura latinoamericana o poesía (más que novelas o cuentos, que también los había).

Una mesa activa, fluida, una biblioteca en estado de consulta.

Se interesó desde muy joven por el movimiento surrealista francés. Su biblioteca contaba con la primera edición del *Manifeste du surréalisme* [Manifiesto del surrealismo] (1924), *La Clé des champs* [La llave de los campos] (1953), *Position politique du surréalisme* [Posición política del surrealismo] (1935) o *Fata Morgana* (1942) de André Breton, libros de edición muy cuidada, como *Nadja* (1945) del mismo autor; y revistas surrealistas como *La Brèche* [La grieta]; o libros como *Les Tarahumaras* [Los tarahumara] (1955) de Antonin Artaud; *Léda* (1949) de Paul Éluard; *Amers* [Amargo] (1957) y *Oiseaux* [Pájaros] (1963) de Saint-John Perse; *Drôle de ménage* [Menuda pareja] (1948) de Jean Cocteau; *Cent mille milliards de poèmes* [Cien mil millones de poemas] (1961) de Raymond Queneau, etc.

Estableció contacto con las obras, los conceptos y las teorías de Sigmund Freud, Carl G. Jung y Wilhelm Reich. En Buenos Aires trabajó con Enrique Pichon-Rivière y se relacionó con los introductores del psicoanálisis en Argentina: Arnaldo Rascovsky, Arminda Aberastury, Edgardo Rolla, entre otros.

Hacedor de *cuadernos-álbumes de imágenes* [cat. 56, 57], los realizó a lo largo de su vida, los fue componiendo, completando. Otros están sin terminar. Algunos son temáticos, de arquitectura colonial de Buenos Aires. Aparecen los portales de iglesias de Gerona en Cataluña, muy trabajados; otros contienen imágenes de esculturas. Conviven artistas, poetas, pensadores afines. Freud, Artaud, Picasso, Poe, Miró y muchos más. Se yuxtaponen postales de la época, figuritas infantiles (ángeles y pastores), dibujos y pinturas de sus hijos, fiestas tribales, *ex libris*, etc.

Tenía una prodigiosa habilidad manual, el trazo preciso y la pincelada cuidadosa que muestran sus pinturas de mínimas dimensiones, microscópicas, dan cuenta de su origen como grabador.

Juan Batlle Planas fue un exponente de las vanguardias del siglo XX, en búsqueda permanente, un investigador, un ser de conocimiento creciente. Incorporó a su quehacer el desarrollo del pensamiento contemporáneo. Intelectual profundo y, a la vez, de raigambre popular.

Constante búsqueda de imágenes, textos y lecturas sobre el movimiento moderno: Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Henry Moore, Le Corbusier, Antonio Bonet, Amédée Ozenfant para mis teóricas de la facultad. ¡El libro de Paul Éluard, una compilación de textos de pintores sobre la luz! ¡Un tesoro recobrado!

Tuvo afinidad con escritores y poetas argentinos como Jorge Luis Borges, Enrique Molina, Alberto Girri, Olga Orozco y Eduardo Mallea. Ilustró muchos de sus libros. Oliverio Gironde, Norah Lange y Vicente Barbieri fueron sus amigos. Alejandra Pizarnik, su alumna.

Fue solitario en su medio, donde todavía prevalecían el realismo y la pintura académica. Autodidacta, dotado de una notable capacidad de creación de imágenes, de una producción incansable.

Afable, de hablar pausado, creaba un clima de enigma. De mirada penetrante, se imponía con su sola presencia. Mantuvo un interés pasional por su oficio de pintor. Su biblioteca se ha convertido en una fuente de estudio y en un legado que transmitir.



Lecturas, libros propios y libros prestados

GISELDA BATLLE Y ROLANDO SCHERE

¿Cómo dar a conocer la biblioteca de Juan Batlle Planas, que solo se ha conservado de manera parcial? Quizá podamos recrearla a partir del Archivo Juan Batlle Planas–Giselda Batlle/Rolando Schere, que hemos ido construyendo, y que permite leer su trayectoria no solo a través de las exposiciones, sino también a partir de sus múltiples lecturas e investigaciones.

Se puede afirmar que fue un ávido lector: entre sus intereses más tempranos son destacables aquellos libros especializados en las antiguas civilizaciones de América como *Ars Americana* (1931) de Salvador Debenedetti y colecciones como Documentos de Arte Argentino (1943) y Arte Colonial Sudamericano (1950), editadas por la Academia Nacional de Bellas Artes. Encontramos también varias publicaciones sobre historia, arte y arquitectura en Perú y México, y las ediciones de la Unesco sobre distintas culturas.

En viejas revistas españolas, francesas y alemanas, halló las fuentes para sus primeros *collages*: en ellas descubrió al grabador Louis Poyet, nombre que adoptó como heterónimo en alguno de sus poemas. Se sirvió de recortes de la arqueología americana, los seleccionó y los pegó en sus primeros cuadernos de *collages* temáticos [cat. 56, 57], que conservamos y que muestran su investigación. Estas “lecturas de imágenes” se reflejan en las figuras antropomorfas, no solo en su serie *Pinturas* de 1935 [cat. 3], sino también en los murales o en los signos ligados a la magia que aparecen en otras etapas.

Batlle Planas, además de coleccionar objetos, cerámicas precolombinas y tallas coloniales, se interesó por las primeras ediciones de aquellos escritores argentinos que estimaba. Entre ellos, se podrían citar los textos de Oliverio Girondo *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925), *Espantapájaros* (1932) o *En la masmédula* (1954), este último dedicado: “Para Juan Batlle Planas y para Elenita, con el aprecio y la vieja amistad de Oliverio Girondo”. De hecho, Oliverio y su mujer Norah integraron el grupo de amigos de Juan y Elena Salgueiro.

Conservamos de su biblioteca otros libros dedicados por poetas y escritores que fueron emblemáticos para Batlle: *Pintura moderna*,

1800-1940 (1942) de Julio E. Payró, crítico y escritor, que incluyó su obra en *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* (1944) de la editorial Poseidón, así como *Pintura argentina joven* (1947) de Romualdo Brughetti. El poeta y amigo Alberto Girri le dedicó los libros *Escándalos y soledades* y *Misántropos* (ambos de 1952), y Batlle, a su vez, ilustró *Propiedades de la magia* (1959) [cat. 79], libro muy entrañable para ambos.

Mantenia con Enrique Molina y muchos otros poetas encuentros habituales en la librería Galatea y en el bar Jockey Club. En *Fuego libre* (1962), Molina escribió como dedicatoria a su amigo un poema con un *collage*. En estos ambientes, que pudimos compartir, Juan Batlle Planas se hizo célebre por las historias inquietantes que contaba. Allí concurrían Enrique Pichon-Rivière, Aldo Pellegrini, Juan Jacobo Bajaría, Alejandra Pizarnik o los ya mencionados Alberto Girri y Enrique Molina.

También del poeta Jacobo Fijman se conservan *Molino rojo* (1926), su primer poemario, y *Hecho de estampas* (1928), ilustrados con grabados de su tío, José Planas Casas, y Pompeyo Audivert. Batlle además solía intervenir en libros de escritores, algunos de los cuales regalaba. Encontramos, por ejemplo, un dibujo *collage* en una antología de Safo.

En aquellas reuniones, a las que Batlle asistía desde los catorce años, cuando aún trabaja de aprendiz de grabador de acero, se hablaba de surrealismo. Circunstancia que le permitió conocer la escritura automática, que muestra ya en su obra temprana a través de trazos abstractos, en los que en ocasiones aparecen figuras fantasmáticas como el *Lama*, las *Noicas* o ciertos personajes automáticos; o en obras como *Tíbet* (1941), *Imagen persistente de un antepasado* (1946) o *Los mecanismos del número* (1948).

Se conservan numerosos libros de artistas vinculados con el surrealismo: *Sept Manifestes dada* [Siete manifiestos dadá] (1924) de Tristan Tzara, con dibujos de Francis Picabia; *Giorgio de Chirico* (1928) de Boris Ternovetz y *Gustave Courbet* (1925) de Giorgio de Chirico. En el libro *The Early Chirico* [El primer Chirico] (1941) de James Thrall Soby, Batlle Planas dibujó en un calco el *Estudio de dinámicas en De Chirico*. Encontramos también *Une Semaine de bonté* [Una semana de bondad] (1924), primera edición de los relatos *collages* de Max Ernst. Y en *La Danse macabre de Vergennes* [La danza macabra de Vergennes] (1944) de Jacques Levrón hay trazos que remiten a las *radiografías paranoicas* de 1935 [cat. 5, 6]. Además se conserva el número 12 de la revista *La Révolution surréaliste* [La revolución surrealista] (1929), en

la que André Bretón publicó su *Second manifeste du surréalisme* [Segundo manifiesto del surrealismo].

Muchas de estas lecturas se reflejaron en su práctica artística y en la diversidad de sus expresiones: dibujo, *collage*, grabado, ténpera, escultura, mural, poesía. Así, *La divina commedia* [La divina comedia] de Dante Alighieri, ilustrada con grabados de Gustave Doré en 1861, dio origen al *collage* *El bien y el mal, historia de un doble personaje cotizado* (1939), o Lewis Carroll, a *Noica preparándose para el viaje al País de los espejos* (1947); *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido] (1913-1927) de Marcel Proust apareció también en *Noica vestida para perdonar a Gilberte Swann* (1947). Y en una exposición, en la Galería Viau, se exhibieron *Quince Noicas* (1947), a las que Batlle Planas acompañó, a modo de instalación pensada para la muestra, con una serie de vestidos, guantes y sombreros diseñados por él mismo para concurrir a la fiesta que se narra en *Le Grand Meaulnes* [El gran Meaulnes] (1913) de Alain-Fournier. Sugestivas mujeres envueltas en un clima onírico, mágico, que liga las preguntas que se formulaba el psicoanálisis en relación con lo femenino con las numerosas prácticas del surrealismo.

Un documento de Batlle Planas fechado en 1943 con el título “Libros prestados” muestra los intereses compartidos con sus amigos más próximos. Así, a Enrique Pichon-Rivière le prestó *La conquista de lo irracional* (1935) de Salvador Dalí y el número 12-13 de la revista *Minotaure* [Minotauro]. En estos textos fundamentales leemos alusiones al método *paranoico-crítico* de Dalí y a las relaciones entre el surrealismo y el psicoanálisis. Por ejemplo, en ese número doble de *Minotaure* se publicó el artículo “Documents inédits sur le Comte de Lautréamont” [“Documentos inéditos sobre el conde de Lautréamont”] de Curt Muller, últimas investigaciones de la época acerca de Isidore Ducasse, poeta al que redescubrieron surrealistas y dadaístas como Tristan Tzara y, posteriormente, el propio Jacques Lacan. *Les Chants de Maldoror* [Los cantos de Maldoror] (1869) despertaron también el interés tanto de Batlle como de su amigo, el ya citado psicoanalista, Pichon-Rivière.

En aquel mismo ejemplar de *Minotaure*, se publicaron tres textos centrales de André Breton: “Des tendances le plus récentes de la peinture surréaliste” [“Sobre las tendencias más recientes de la pintura surrealista”], con reproducciones de pintores como Óscar Domínguez, Roberto Matta, Yves Tanguy o Giorgio de Chirico; “Prestige de André Masson” [“Prestigio de André Masson”] y “Souvenir du Mexique” [“Recuerdo de México”]. Apareció además un texto del autor Pierre Mabille, “L’Oeil du

peintre” [“El ojo del pintor”], cuyas publicaciones siguió Batlle Planas con atención.

También a Joan Merli, catalán refugiado, editor de Poseidón y la revista *Cabalgata* (1946-1948), le prestó *El poeta asesinado* (1924) de Guillaume Apollinaire y *Los cantos de Maldoror*, ambas ediciones en español y con prólogo de Ramón Gómez de la Serna; así como el número 1 de la revista *XX^e Siècle* [Siglo XX] (1938), en el que se publicó un artículo sobre la reciente exposición internacional del surrealismo celebrada en París.

La biblioteca de Batlle Planas contaba con numerosas publicaciones surrealistas de posguerra como *Historia del surrealismo* (1948) de Maurice Nadeau o *El surrealismo hoy* (1955) de Tristan Tzara. Y con revistas como *Medium: Communication surréaliste* [Médium: comunicación surrealista]; *Le Surréalisme, même* [El surrealismo, incluso], dirigida por André Bretón; *Phases* [Fases], y los *Cahiers du Collège de Pataphysique* [Cuadernos del Colegio de Patafísica].

Batlle leía en francés y atesoró numerosos libros de poemas: una edición de 1962 de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud; *Liberté* [Libertad] (1946) y *Poésie et vérité* [Poesía y verdad] (1947) de Paul Éluard, ilustrado este último por Óscar Domínguez. Coleccionó ediciones numeradas e ilustradas como *Thalassa dans le désert* [Talasa en el desierto] (1945) y *Dits* [Dichos] (1960) de Francis Picabia; o las ediciones francesas de *The Hunting of the Snark* [La caza del Snark] (1876) de Lewis Carroll, ilustrada por Marx Ernst en 1950, y *Der Riesenmaulwurf* [El topo gigante] (1931) de Franz Kafka en la edición de 1945.

Por su relación con el psicoanálisis y los psicoanalistas, algunos de los cuales coleccionaban su obra, recibió, como miembro de la Asociación Psicoanalítica Argentina, la *Revista de Psicoanálisis* desde su creación, en 1942, hasta su fallecimiento. También la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*; la revista parisina *Psyché: revue internationale de psychanalyse et des sciences de l'homme* [Psique: revista internacional de psicoanálisis y ciencias humanas] o *La Psychanalyse* [Psicoanálisis], dirigida por Jacques Lacan. Además, guardaba en su biblioteca las obras completas de Sigmund Freud, lo que da cuenta de la relación que estableció entre el arte y el psicoanálisis, de su participación en muchas conferencias o seminarios relacionados con ambos o de los propios títulos de sus obras.

Batlle Planas dictó seminarios en su Instituto Privado de la Forma, que abrió en 1960 en su estudio de la calle Vicente López. Un documento detalla la bibliografía propuesta a los participantes: *Estética de*

las proporciones en la naturaleza y en las artes (1953) y *Philosophie et mystique du nombre* (1952) de Matila C. Ghyka; *El aire y los sueños* (1958) de Gaston Bachelard; *Symbolisme médiéval: Bérroul, Marie, Chrétien* [Simbolismo medieval: Bérroul, María, Chrétien] (1957) de Süheylâ Bayrav; *Diccionario de símbolos tradicionales* (1958), *Morfología y arte contemporáneo* (1955) y *La pintura surrealista* (1955) de Juan-Eduardo Cirlot; *La psicología de la forma* (1947) de Paul Guillaume; *Principios de la psicología de la forma* (1953) de Kurt Koffka; *La función del orgasmo* (1955) de Wilhelm Reich y *Las transformaciones del hombre* (1957) de Lewis Mumford.

Su biblioteca reunió una gran cantidad de libros de arte: *Histoire de la peinture moderne* [Historia de la pintura moderna] (3 vols., 1949-1950) de Maurice Reynal y Jean Leymarie; *Histoire de la peinture espagnole* [Historia de la pintura española] (1950) de Paul Guinard y Jeannine Baticle; *Imagens religiosas do Brasil* [Imágenes religiosas de Brasil] (1956) de Stanislaw Herstal; *Picasso. La Guerre et la Paix* [Picasso. La guerra y la paz] (1954) de Claude Roy; *Paul Cézanne* (1952) de Meyer Schapiro; *Pre-Raphaelite Painters* [Pintores prerrafaelistas] (1948) de Robin Ironside y John Gere. Y monografías sobre la obra de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Francisco de Goya, Hieronymus Bosch, Rembrandt, etc. Por la admiración que sentía Batlle por la pintura y los textos sobre arte de Paul Klee, son destacables *Klee* (1930) de René Crevel y el monográfico *Paul Klee: Handzeichnungen II, 1921-1930* [Paul Klee: Dibujos II, 1921-1930] (1934), editado por Will Grohmann. O también las traducciones de las obras de Wassily Kandinsky *Mirada retrospectiva* y *Punto y línea sobre el plano*.

Por último, cabe destacar la completa colección de revistas argentinas ligadas a la comunidad catalana que reunió Batlle Planas: *Ressorgiment* [Resurgimiento] y *Catalunya* lo acompañaron durante toda su trayectoria e ilustró, incluso, las portadas de ambas [cat. 58, 61, 63]. Estuvo especialmente cercano a la revista *Cabalgata*, publicación de referencia en los años cuarenta. Así, en el número 12, Romualdo Brughetti publicó "Batlle Planas y el automatismo" (1947); Batlle Planas escribió su emblemático texto "Gutiérrez Solana, el oscuro" (1947) para el número 14, y en el 20 apareció "El mensaje plástico de Juan Batlle Planas" (1947), escrito por Aldo Pellegrini bajo el seudónimo Adolfo Este (texto reproducido en esta publicación, pp. 138-145). Poseía otras revistas, algunas argentinas: *Saber Vivir* y *Lyra*; y otras extranjeras: *L'Oeil* [El ojo], la revista suiza *Du y Art d'Aujourd'hui* [Arte de hoy].

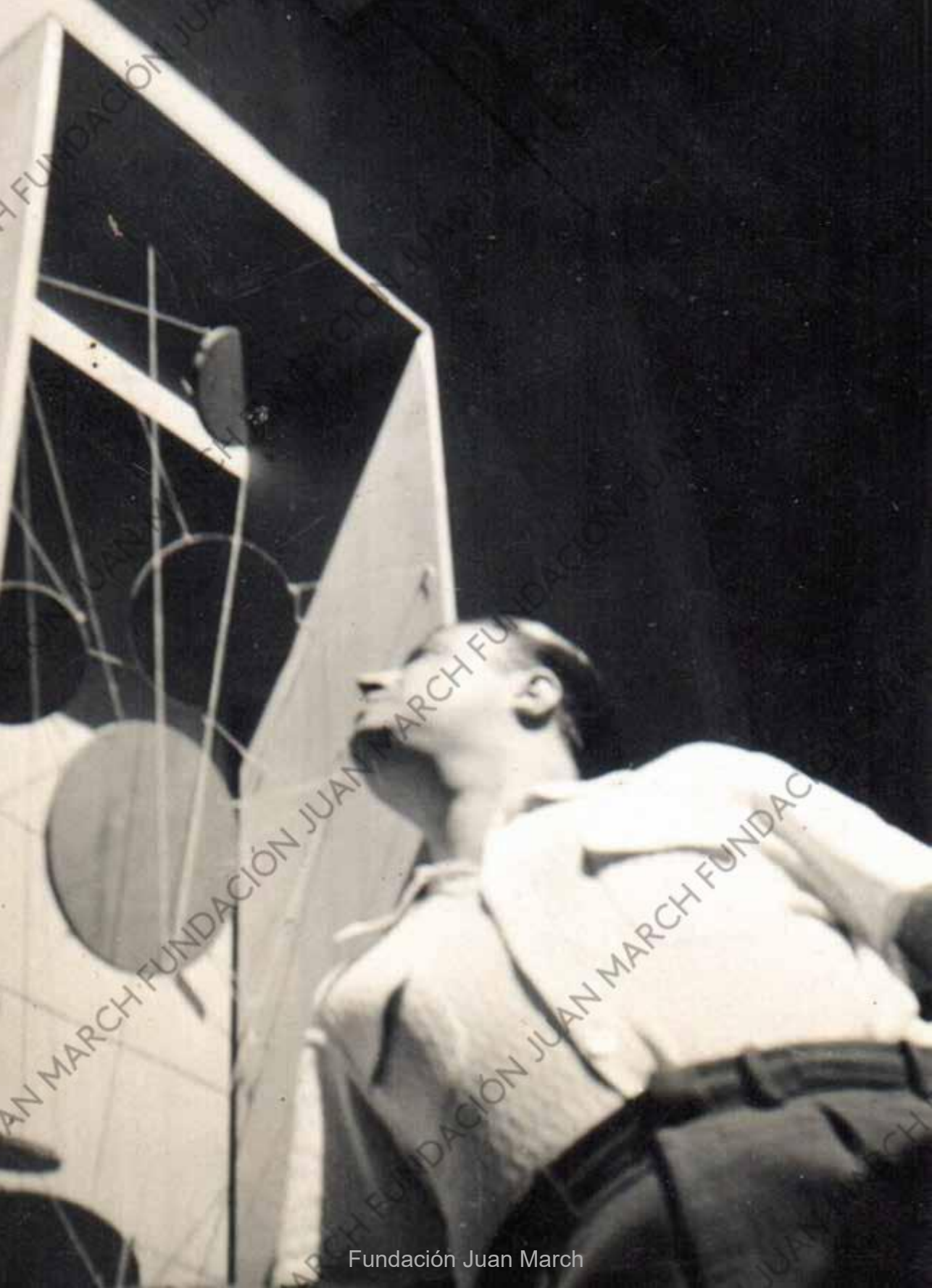
Este itinerario por su extensa y rica biblioteca nos descubre los múltiples caminos que Batlle Planas recorrió y que marcaron su obra. En su biblioteca, atesoró libros dedicados, intervenidos, ilustrados, anotados, coleccionados y prestados. Batlle, al borrar las huellas dejadas por otros, escribió sus propios trazos en el acto mismo de su creación. Supo inventar con sus libros lo mágico y fantástico, que no olvidó dejarnos para leer y mirar.

En verdad, nos legó un gabinete exquisito que da cuenta de su amplio universo cultural e intelectual, y que hoy constituye una fuente para búsquedas y lecturas futuras.



Las ilustraciones que acompañan este texto están tomadas de los diseños que Juan Batlle Planas realizó para la editorial Poseidón y aparecen publicados en el *Catálogo*, núm. 3. Editorial Poseidón: Buenos Aires, 1945-1946.

Las referencias bibliográficas mencionadas en este apartado se corresponden con las ediciones que poseía Juan Batlle Planas en su biblioteca.



Juan Batlle Planas: pequeña antología

SELECCIÓN Y EDICIÓN DE
MANUEL FONTÁN DEL JUNCO
Y MARTA MORALES

La que sigue es una sintética selección de textos sin más pretensión que abrir la puerta al conocimiento —también— del Batlle Planas escritor y a algunos de los textos que su vida y su persona inspiraron a escritores como Manuel Mujica Láinez, Enrique Molina o Alejandra Pizarnik. Todos los textos elegidos iluminan la obra de Batlle Planas, y todos —menos las cartas de Enrique Molina, que son inéditas— tienen en común haber sido rescatados de sus fuentes originales, en publicaciones poco accesibles hoy al lector común. Recoge tres textos en la peculiar prosa poética de Batlle Planas y seis escritos sobre él (cuatro ensayos y dos poemas), tres de los cuales son posteriores a la muerte del artista. Además, hay dos cartas de Enrique Molina, transcritas de los manuscritos originales conservados en el Archivo Juan Batlle Planas, y una entrevista de 1957 con algunas respuestas verdaderamente antológicas del artista. La edición de los textos ha corregido algunas erratas y errores gramaticales y añade algunas notas allí donde la comprensión del texto o de alguna de sus referencias lo exige.

Juan Batlle Planas en su estudio de la calle Santiago del Estero junto a una de sus cajas, c. 1951, Buenos Aires. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido

De Juan Batlle Planas

- *Hieronymus Bosch, el conde de Lautrémont...* (c. 1950)
- *Pastoral tres* (1967)
- *Texto que trata de André Breton* (1967)

Sobre Juan Batlle Planas

- Aldo Pellegrini (*Adolfo Este*), *El mensaje plástico de Juan Batlle Planas* (1948)
- Manuel Mujica Láinez, *Batlle Planas* (1949)
- Alejandra Pizarnik, *A Juan Batlle Planas: Una palabra; La canción para el yacente* (1971)
- Enrique Molina, *Una visión inédita del surrealismo* (1975)
- Luisa Mercedes Levinson, *El pintor* (1977)

Dos cartas inéditas de Enrique Molina

- Lima, noviembre de 1948
- Lima, abril de 1950

Una entrevista a Juan Batlle Planas

- Alejandra Pizarnik y Elizabeth Azcona, *Batlle Planas o la libertad en el arte* (1957)

Hieronymus Bosch, el conde de Lautréamont... (c. 1950)

Hieronymus Bosch [y] el conde de Lautréamont aleccionaron esta búsqueda de mi pintura, como la aleccionó *El triunfo de la muerte* de Brueghel, como la aleccionó el cometa Halley, como la aleccionaron las pinturas de Emeric Essex Vidal, como la aleccionaron las cuatro esquinas que forman el cruce de la calle Matheu y la excalle Victoria (el Cementerio de los Ingleses, hoy Plaza 1.º de Mayo), como la aleccionó ese cuadro más que representa un muchacho mirando intensamente un destino mientras en un fondo azul oscuro vive un cielo que ilumina el castillo de Torroella de Montgrí (el lugar de mi nacimiento).

Juan Batlle Planas, "Hieronymus Bosch, el conde de Lautréamont..." (c. 1950), en *Juan Batlle Planas* [cat. expo.]. Buenos Aires: Museo Nacional del Grabado, 2001. Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Pastoral tres (1967)

¡Oh! Ensoñación. ¡Oh! Belleza

Jamás el invierno permitió al sol como esa temporada esparcir su poder en esos campos.

Nunca más los labradores contaron tanto apoyo de las suertes en esa primavera.

Primavera, decía desde el púlpito el señor de las leyes de Dios, porque, en redención, él sentía el placer de esos vientos de quietud y pureza que tomaron los meses,

recordando mayores tempestades que en todos los tiempos dominaron la comarca en esos treinta últimos años.

Caímos un día, como de sorpresa, manejando el amor, huyendo de los monstruos ciudadanos opuestos a este origen: un amor sin barreras, un espectáculo constante de los instintos amándose hasta perder sentido de la naturaleza.

Tomados de las manos, con los torsos gimiendo, arrastrábamos el peso de los cuerpos contra cualquier pedazo de esa tierra seca o húmeda, no importaba, con tal de cumplir necesidades heroicas con la fatiga, tomando las entrañas sin más independencia

para manejar el pensamiento más lejos que el deseo.

Estábamos enterrados hasta los barros palpitando la sangre y un día terminaba en las mañanas sin dormirse y las noches volcados como bestias, los tallos descompuestos, dependiendo del sexo.

En la caja de suertes donde la naturaleza esculpió cara la carne como una garganta,

entraba el hombre de cuyos estribos había perdido totalmente el manejo.

Los tientos rotos quedaron en hilachas como pertenecientes a potros desbocados, impregnados de rabia y de saliva.

Al anochecer se juntaban en torno a él los ciegos para escuchar los lamentos del señor y la señora vencidos.

Porque repararon a los días lo que se llevaba en la sangre, las buenas madres del lugar comenzaron a tejer las bandas de cien mil colores con que adornarían las puertas como ejemplo.

Ejemplo de la inmensa soledad que el amor necesita para tener años aunque la muerte les tome el pasado mañana.

¡Qué tiempos! Las flores duraron por encima de los grandes cálculos y en definitiva las plantas gozaron de las dos semillas de naranjas al vuelo, poblando de lacas las arboledas y pomelos y limones impregnados de jugos, vertiendo a los vientos sus aguas para llegar a lluvias

que abonarían curiosamente los trigos, maíces y vegetales.

Nadie contó con esos apios poderosos como las amatistas y de un blanco calcinante con olores a río.

Tomates como antorchas quemantes acompañaban ajos puros como enredaderas y la quietud de las escarolas cumplían matrimonio con las humildes cebollas entibiadas con líquidos.

Con la mano apretando las uvas componían sus vinos fermentados por el sudor de las gentes al contemplar el triunfo de los amantes.

Domingos de descanso eran todos los días y las fiestas continuaban por igual, frotándose los vinos en los interiores para traer demencia,

actos perfectos de las afrodisíacas sentencias del líquido espeso.

Banderas, banderas, banderas empuñadas flameando a los aires tocando casi el cielo estaban portadas por los admiradores,

silenciosos ancianos que luego del ejemplo pudieron sacudir las abulias y cantar las canciones más impúdicas por simples y perfectas

y ajustadas a la vida cuando ella corre a lo largo de la historia y en la cordillera el honor de los terremotos fatales

que asolan en la existencia las penas dominadas por el eterno juicio de los dioses calculadores.

... Y fui citado mañana para cumplir con los misterios que pedirán de mí en qué torturas infieles no creyentes o creyentes infieles darán las bienvenidas a las muertes

intentadas lograr para los malos fines.

Y al entrar de golpe por la puerta del gobierno del país vecino

y lograr la ternura, el himno, la facultad de canto, de ladrar los amores en toda la composición, de sentir, aprisionando las estrofas de las salvaciones,

yo y tú lloramos más que bestias, como animales penetrados por la sabiduría

y dejamos estela

alimentados por la bondad que el poder adquiere por el amor.

Cuando desaparecimos para luchar en nuestra patria por la hermosura de sus límites, de su autoridad y de su categoría,

cuando Argentina nos tomó nuevamente como dos de sus hijos en las llanuras del país vecino, las lluvias se dieron como siempre y desapareció la primavera.

Juan Batlle Planas, "Pastoral tres", *Cero*. (Primer objeto narguile que trata de un homenaje a Juan Batlle Planas, el surrealismo, Breton y ciertos elementos para la nueva realidad), núm. 7-8 (agosto de 1967). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Texto que trata de André Breton (1967)

... André Breton daría un testimonio. Juraría por análisis: “Sin él yo hubiese sido tal vez un poeta; él hizo fracasar en mí ese complot de fuerzas oscuras que llevan a creer en algo tan absurdo como una vocación...”. Por fin, fuera de los cielos, lejos de las expediciones, algunos concretaban algo. Había alguien que no estaba perdido, asfixiado en y por la razón. Nacía una aristocracia del pensamiento, una aristocracia basada en el alma popular, en aquello que aparentemente eran los desatinos del pueblo, los grandes exvotos fermentados por el espíritu, las frases, las palabras, las imágenes, la conducta, la redención lejana de las habladerías y de las argumentaciones y los cuentos del tío. Era el adiós a las lágrimas de *La cabaña del tío Tom* o las sensibles hadas de Calleja¹. Se terminaba con la coherencia de los enfermos culturales, con la cultura posdiluviana, mejor dicho, con los imbéciles que trataron una poesía alejada del diluvio, refugiados en la sabiduría de sus queridas de grandes y sonoras tetas. Pensadores en fatalidad actuaban de nuevo. Era un llamado de atención. Fueron indisciplinados e irreverentes. Fueron tratados y juzgados sin clemencia como insectos de gran tamaño. Pero el mundo fue y será de los surrealistas y si no...

Ahora que otros (*Las cosas que se ven en el cielo*², C. G. Jung) hacen, ¡oh, misterio!, el patrocinio de los ufos, enfrentándonos con un algo extraño a nosotros, pobres mortales acostumbrados a intelectualizar la vida y la muerte en panoramas que a veces eran un glorioso convite, haciéndonos tomar conciencia del allá lejos y las distancias de inteligencia entre esos malditos y sus territorios y nosotros con nuestro espacio desgraciado (la Tierra), nido de desacuerdos, anatematizada desde el famoso teorema de las hipotenusas de Caín

y Abel hasta las teorías de los psíquicos, qué porvenir nos espera ahora librados a esa verdad. Por ejemplo, saber que las vacas de los lejanos tienen mejores campos de pastoreo que los supercuidados y sus pastos por particular tratamiento y evolución química (seguramente fertilizantes con acción en el sabor) permiten a esos nobles animales entregar siete veces al día leche helada o si no batida a la canela y merengada. Comprender de pronto cómo, lejos, en un país donde las minas de oro son inagotables, se ha tejido con la velocidad —superior a la nuestra— con otro encantamiento independiente al de nuestras hadas. Confieso el temor en este ligero discurso sobre estos extraños hombres, los surrealistas, que en el año 1924, consecuentes con otro más allá —el más allá interno—, enfrentaron diferencias con el más acá, presentidas por casi todos los hombres de la era, pero de cuyos términos no se lograba una deducción o simplemente una acción.

Dijo Bretón en esos días: “El hombre quizás no sea el centro, el punto de mira del universo. Se puede llegar a pensar que existen por encima de él, en la escala animal, seres cuya conducta resulta tan extraña para el hombre como la suya puede serlo para la efímera o para lo ballena”³.

Con la alegría loca de vivir, con la más alcoholizada independencia, armados con la resultante de un refinamiento, de cuclillas al fuego de su romanticismo, consecuentes con el mundo que se abarca cuando uno decide estirar los brazos, quemar las llagas, invadir los mandatos superiores, comprometidos como jamás nadie lo había hecho a fin de lograr “el real dictado del pensamiento”, enfrentando los pretendidos lamentos gregorianos con la saña del sudamericano *chanso[n]nier* [cantante] autor de la letra *Les Chants de Maldoror* [Los cantos de Maldoror]⁴ y con lucidez intrépida lograron otras distancias, de cierta manera ahora explicables, dinamizando las fotografías muertas y las antologías del atavismo, rompiendo con los

fariseos que han querido llevar a las jirafas a justificar que fueron un cuerpo que vivía con anterioridad al cuerpo humano. Ni a nuestro historiador más lunático, Grosso⁵, se le hubiera ocurrido un triunvirato tan sabroso. No podía ser de otra manera. De igual modo hay que calcular el porvenir pensante entre aquellos que se procuraron las acciones de la moral y calculaban una Tierra sostenida en su etapa final por columnas y tortugas.

... Nos preguntamos si esta fuerza lograda y manejada del material oculto no será el mejor vehículo para aguantar la soberbia lógica que debe poseer todo ser en el momento de su existencia. Pienso que esta es la forma más sencilla e inteligente de escapar a los dominios de los ufos, bestias lejanas —hoy tan cerca— que aspiran a avasallarnos y dominar nuestra sangre, aunque sea con las mecánicas del delirio a través de lo que estamos viendo en un imposible fenómeno de velocidad seguro para entrar en una inseguridad que nos enloquece por percibir que nuestra tierra será despoblada. No lo será como consecuencia de condiciones extrasensoriales, sino que, a pesar de los que nos amamos los unos a los otros y a través de filosofías que jamás tendrían que estar en pugna (sistema de ideas), inconscientemente nos acercamos por medios de bombas de alta especulación a desaparecer antes que al desaparecer a manos de los que vienen de lejos y cuyas mecánicas más avanzadas terminarán con las mecánicas más dignas: las de nuestra alma. Pero nuestras almas merecen ese castigo por haberse refugiado como conducción en las prioridades. Hay que comprender el mandato de Breton: el grito de alegría para el gran sacrificio de las grandes plantaciones, de los vegetales imperiales de la gracia automática que han podido contener y acatar por años la miseria de la imagen del diluvio o aceptar la reducción de espacio para que todo entrara en el arca de Noé y se procrearan las bestias alejadas de la razón para una existencia a

posteriori que las enfrentaría a los hombres bravos u originaría los sorprendentes jardines zoológicos.

La conservación de animales más animales que el hombre pertenece a todo lo que ha sido luego caro a la cultura. La represión de los animales intelectuales internos y su morfología ha sido la peste de la cultura y, aunque no hubo crisis del pensamiento, en el encierro total de las conductas responsables, no se determinará la belleza de la comunicación con el mundo superior: policías absurdos impidieron su contemplación y ella, el alma, fue limitada a ser un sueño y no una realidad, matando el único medicamento potable para el espíritu, el romanticismo y sus consecuencias lógicas, el amor, el destino y la comprensión de las escalas de la naturaleza que van desde la vida a la muerte.

Acaso entre tú y el otro no hay un freno obligado de relación por poseer uno de los dos una trompa de elefante o las orejas imbéciles de ese paquidermo, o para que uno sea menos músico que el otro y los alimentos no lleguen para darnos sabiduría de esclavos sin jamás poder comprender el beneficio del encuentro fortuito señalado por Lautréamont, terminada esa fatalidad por haber dejado diez millones de mazos de cartas a los ruminantes alcoholistas del racionalismo y su conclusión de hazmerreír en la magia de los instantes provocados por la automatización.

– 1

Beecher Stowe, Harriet, *Uncle Tom's Cabin*. Boston: John P. Jewett & Co., 1852. Hay edición en español: *La cabaña del tío Tom* (trad. de Margarita Martínez). Ciudad de México: Grijalbo, 2004. Y posible referencia a Saturnino Calleja (1853-1915), editor de cuentos infantiles [N. de E.].

– 2

Carl Gustav Jung, *Ein moderner Mythos: Von Dingen, die am Himmel gesehen werden*. Zürich: Rascher-Verlag, 1958. Hay edición en español: "Un mito moderno. De las cosas que se ven en el cielo", en *Obras Completas*, vol. 10: *Civilización en transición* (trad. Jorge Navarro). Madrid: Trotta, 2014 [N. de E.].

_ 3

André Breton, "Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non", VVV, núm. 1 (junio de 1942). Hay edición en español: "Prolegómenos a un tercer manifiesto o no", en *Manifiestos del surrealismo* (trad. Aldo Pellegrini). Buenos Aires: Argonauta, 2001 [N. de E.].

_ 4

Se refiere al conde de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse), nacido en Uruguay en 1846 [N. de E.].

_ 5

Posible referencia al historiador argentino Alfredo B. Grosso (1867-1960) [N. de E.].

Juan Batlle Planas, "Texto que trata de André Breton", *Cero. (Primer objeto narguile que trata de un homenaje a Juan Batlle Planas, el surrealismo, Breton y ciertos elementos para la nueva realidad)*, núm. 7-8 (agosto de 1967). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Sobre Juan Batlle Planas

Aldo Pellegrini (*Adolfo Este*), *El mensaje plástico de Juan Batlle Planas* (1948)

Hablar de MENSAJE en una obra pictórica debe parecer rebuscamiento metafórico, por eso creo conveniente comenzar por aclarar el título de este trabajo. Siempre he considerado que la obra de un artista vale por lo que nos dice de su propia personalidad, por lo que nos relata y nos predica, por las cosas desconocidas que nos revela. Todo verdadero artista lanza en el acto de la creación una sonda en la profundidad del misterio y en este sentido su obra es un mensaje. Si toda obra de arte debe ser concebida como mensaje, ninguna mejor que la de Batlle Planas, quien ha elegido la imagen y el color como los medios apropiados para confiarnos sus descubrimientos, hechos al incursionar en ese mundo oscuro del inconsciente, el mundo de los misterios, que, pese al psicoanálisis, no es territorio apropiado para el hombre de ciencia, sino para el artista.

Si la obra del artista fuera solamente importante en cuanto nos revela un mundo ignoto, no mereciera el lugar tan especial y alejado de lo científico que le ha dedicado el hombre. La tarea fundamental del artista es otra: con el material en bruto obtenido en el campo de lo desconocido, construye un objeto nuevo y real, dotado de vida propia, independiente, nunca antes ofrecido por la naturaleza en forma espontánea; ese objeto constituye la obra de arte. No hablo precisamente de "obra bella", porque el concepto de lo bello ha sido reducido por la frecuentación popular a una connotación muy limitada, que impide señalar la universalidad que caracteriza a la obra de arte.

Siguiendo con este breve preámbulo teórico, debo agregar que el artista moderno tiene en sus manos un instrumento que constituye a un tiempo lo grandioso y lo peligroso de su misión histórica; este instrumento es la libertad absoluta de crear, sin limitaciones ni trabas de ninguna especie. Este extraordinario movimiento de liberación en el arte, iniciado a comienzos del siglo pasado por el romanticismo, tenía que llegar en el transcurso de poco más de un siglo a los resultados sorprendentes del arte actual, en que se refunden todas las experiencias artísticas desde el hombre primitivo hasta el Renacimiento, lanzándose desde allí a explorar nuevos mundos con una audacia temeraria.

De todas las experiencias artísticas de los últimos tiempos pueden considerarse dos de ellas como fundamentales, por constituir la polaridad de manifestaciones en que se debate el espíritu del hombre; son ellas el arte abstracto, que representa la anulación del individuo en aras de lo universal y cuyo representante más puro fue Piet Mondrian —ese verdadero asceta de la plástica—, y, en el otro polo, el arte surrealista, que significa la afirmación de lo individual (podríamos decir una afirmación existencial), cuyo representante más neto sería Max Ernst. La actitud de estos artistas, su tarea de creadores de objetos de arte, es completamente distinta: Mondrian buscaba expresar en su obra los elementos de valor universal reducidos al más puro esquema; eso hacía que trabajara continuamente sobre el mismo cuadro durante años, depurándolo incesantemente de todo accesorio; el artista surrealista, utilizando el mecanismo automático de la inspiración pura, se niega a ejercer el control de la razón, de modo que su obra está terminada de entrada, y lo aparentemente accesorio tiene significado y jerarquía en la totalidad del cuadro.

Doy término a este pequeño preámbulo —indispensable en el caso especial de Batlle Planas,

ya que este artista se debate personalmente entre la polaridad formada por el arte abstracto y el arte automático puro—, para entrar ya de lleno al análisis de la obra del artista, llamándonos la atención, ante todo, la sinceridad de Batlle Planas consigo mismo: no ha tratado de solidificar su obra en una fórmula o receta, que es frecuente causa de éxito fácil, sino que su lenguaje se ha ido modificando según se lo imponía la necesidad interior, los distintos motivos que buscaban exteriorizarse a través de las imágenes. Por esta razón no ha titubeado en abandonar formas en las que había logrado una perfección notable y el aplauso de un público elegido —halago al que el artista renuncia con dificultad—, porque en ellas encontraba agotadas las posibilidades de expresar su vida íntima. Una sinceridad parecida solo puede encontrarse en dos grandes artistas contemporáneos: [Pablo] Picasso y Wolfgang Paalen.

Quiero comenzar haciendo una breve reseña de la historia artística de Batlle Planas. Se inicia a los veinte años en la plástica como autodidacta, ejecutando copias del natural. Insatisfecho de estos ensayos, descubre pronto el método de creación automático, en el que hace sus primeros dibujos en 1935 y ejecuta al temple, en 1936, la serie de *radiografías paranoicas*, en las que utiliza como color, además del negro, el amarillo y el gris plomizo. Muy interesante es descubrir que en estas primeras obras de Batlle Planas ya se encuentran los elementos fundamentales que aparecerán como *leitmotiv* en toda su obra posterior, como son, por ejemplo, la figura del hombre barbado y las imágenes de los puntos guías, elementos que se desarrollarán plenamente solo en época reciente.

A partir de 1937 y hasta 1939 el artista descubre las extraordinarias posibilidades automáticas del color, al mismo tiempo que aparecen en sus cuadros una gran variedad de imágenes que abarcan desde elementos antropomórficos

hasta los estrictamente abstractos. En este primer sondeo amplio que el artista hace de sí mismo, se encuentra con un mundo caótico e indiferenciado; múltiples imágenes bullen por buscar salida, pero entre ellas se van definiendo lentamente los elementos que van a constituir —como ya hemos dicho— los motivos conductores de la temática del artista; aparecen ya entonces los fantasmas de vestidura poliédrica en colores fríos, azules y grises de sorprendentes matices, y usando magistralmente la técnica del degradado. También surge entonces el personaje barbado, que atravesará sin interrupción en distintos momentos, a veces fugazmente, apenas esbozado, la obra de nuestro artista, hasta llegar a dominar en los periodos más cercanos al presente la totalidad de la tela y a convertirse en la imagen exclusiva del primer plano. Ya veremos más adelante qué interpretación damos a esta figura. Desde 1939 y hasta 1942, y parte de 1943, el artista crea su famosa serie de cuadros fantasmales, que constituyen un periodo que el propio artista denomina “tibetano”, refiriéndose al cuadro denominado *Tibet*, uno de los más característicos de este periodo. Domina en estos cuadros un extraño clima de desolación. Sumergidos en una atmósfera onírica, totalmente opuesta a la que pudiera permitir la existencia de seres vivos, encontramos figuras fantasmales, que insinúan la estructura general de seres humanos, pero que nos muestran detalles, al estar cubiertos de la cabeza a los pies por vestiduras poliédricas, de las que no se puede asegurar que sean realmente vestiduras o constituyan la esencia material misma del personaje que representan. A veces las cabezas están constituidas por formaciones cúbicas con aberturas esquemáticas y geométricas, en otras ocasiones se esboza someramente un perfil humano. La tonalidad de estos cuadros resume las extremas posibilidades de los más melancólicos ensueños de desolación. Tonos grises y azules y solo de cuando en cuando

una mancha de bermellón rompe con su grito de alta temperatura, con su deseo de vida, la desolación escalofriante de este paisaje de fantasmas. Considero este periodo uno de los más fecundos del artista, aunque reconozco que su exaltación suprahumana lo hace poco apto para que el pintor soporte su carga agobiante por mucho tiempo.

Desde 1943 —esporádicamente desde 1942— y hasta 1946, la temática del artista cambia fundamentalmente. Aparece la figura humana, barriendo totalmente el mundo de fantasmas. La atmósfera deja de ser la atmósfera nocturna de lo irreal, para saturarse de los cálidos colores del sol, rojos y amarillos, entremezclados en palpitante combinación. Los elementos humanos que aparecen pueden reducirse a dos: un personaje barbado y una mujer joven, a veces representada desastrosamente vestida en un paisaje en el que parece estar de tránsito; trotamundos que no vienen de ninguna parte y no van a ninguna parte, con un báculo para ayudar al sostén de su cuerpo cansado. En este periodo, que podríamos considerar de realismo automático, la figura humana está representada con minuciosa fidelidad, pero se trata siempre de retratos ideales, de la conformación plástica de obsesionantes imágenes interiores, que se repiten en cuadros sucesivos casi como las variaciones de un tema musical.

A partir de 1946 surge en el espíritu del artista la concepción de los puntos vectores o, más correctamente, puntos iniciales. Partiendo de estos puntos iniciales, el espíritu del artista se lanza en busca de otros puntos y así sucesivamente: las líneas vectoras trazan imágenes reveladoras de las más audaces aventuras automáticas, que van desde una nueva concepción plástica de la figura humana hasta figuraciones íntegramente abstractas.

Aquí es oportuno mencionar que el elemento abstracto —en su sentido de no objetivo— aparece repetidamente durante la evolución

expresiva del pintor: surge como desintegración de la figura humana en sus elementos abstractos en *Historia de dos personajes automáticos*, cuadro al temple ejecutado en 1943, y como auténticas y totales abstracciones gráficas en *Génesis* de 1943 y *Génesis* de 1946, ejecutadas al pastel. Los colores usados son el amarillo violento y el negro, y el abstracto es el de contenido poético, como sucede con las grafías abstractas de [Joan] Miró, de [Paul] Klee y en algunas obras de [Wassily] Kandinsky.

En el momento actual, el pintor oscila entre distintos requerimientos interiores: la técnica de los puntos vectores lo lanza a veces hacia audaces aventuras a través de la figura humana o del terreno abstracto; otras veces, más apaciguado, se entrega a la ejecución de melodiosas variaciones sobre una figura ideal de mujer. También lo requiere el grabado, en donde ha dado muestras de una finura de realización excepcional. El dibujo, especialmente en la ilustración de textos literarios, ha logrado de su lápiz caligrafías saturadas de extraña sugestión, líneas que parecen dibujar las tortuosidades de un pensamiento torturado.

Después de esta somera descripción de la trayectoria histórica del artista, quiero entrar a analizar más detalladamente la personalidad del mismo. Al examinar esta vasta producción para una vida tan joven, nos encontramos en primer término en una ausencia total del elemento denominado realidad: el artista no solo no copia la realidad, sino que ni siquiera se inspira en ella. Lógicamente, me refiero a la realidad empírica, a la realidad aparente o, dicho de otra forma más llana, a la realidad cotidiana. Esta fuga de la realidad es una cosa común en muchos artistas contemporáneos y tendría que decir que, aunque de forma no tan clara, es común a los artistas de todos los tiempos. El motor que impulsa a determinados hombres a alejarse de la realidad aparente es justamente la idea de que es tan

solo aparente, de que detrás o más allá tiene que haber una realidad, podríamos decir, más "verdadera", una realidad definitiva. En busca de ella se han lanzado por distintos caminos el artista, el hombre de ciencia, el filósofo, el místico. El elemento básico con el cual el artista se ha lanzado a la conquista de lo desconocido es la intuición poética, y el gran mérito del surrealismo es haber introducido el elemento poético en la plástica con la máxima libertad y desenfado. Este hecho de la inclusión del elemento poético en la plástica es un acontecimiento que ya tenía sus precedentes perfectos, aunque aislados, en el pasado; baste mencionar los nombres, primero, del máximo e inigualado Hieronymus Bosch, luego de algunos italianos, Piero di Cosimo y [Vittore] Carpaccio, entre otros, de William Blake, [Matthias] Grünewald, [Alberto] Durerro, etc. La fuga de la realidad, aunque sin una franca introducción del elemento poético, se encuentra en algunos representantes del impresionismo: [Claude] Monet y [Georges-Pierre] Seurat especialmente. Las complicadas deformaciones de los elementos plásticos introducidas por los cubistas y escuelas afines responden al mismo mecanismo. El artista moderno se lanza en busca de esa realidad última por dos senderos opuestos, aunque no incompatibles (ya que pueden aparecer conjuntamente o sucesivamente en el mismo artista): el artista abstracto busca la reducción del cuadro a las leyes fundamentales, universales e imperecederas que colocan en el número, como hicieron desde Pitágoras hasta los logicistas de hoy muchos filósofos; este dominio del número se presenta bajo la forma de una geometrización im- placable, reducida en Mondrian a la línea recta en dos únicas posiciones: la vertical y la horizontal, que son síntesis del sentido de las dos grandes fuerzas de la naturaleza, de las cuales se derivan todas las otras, secundarias, impuras; los colores utilizados por Mondrian son los tres primarios

en su forma original, el resto de los colores, por derivarse de estos, pierden, debido a su impureza, interés para el artista. El surrealista, en cambio, cree en la revelación de esa realidad última, no por un mecanismo racional como el abstracto, sino por un mecanismo intuitivo. Esta confianza en el posible contacto con las realidades ocultas por mecanismos de captación no racionales hace que el artista surrealista se encuentre en íntimo parentesco con los místicos y los ocultistas. Aparece entonces en el arte un elemento extraordinariamente similar al poético, que es el elemento mágico. El extraordinario pintor y teórico del surrealismo Kurt Seligmann acaba de publicar un hermoso libro: *The Mirror of Magic* [El espejo de lo mágico]¹, en donde historia las manifestaciones de esa capacidad concreta de ver otra realidad. A ese libro remito a quienes se interesen por este problema particular. Breton, la primera figura del surrealismo, ha indicado las estrechas relaciones del artista con la magia en un libro relativamente reciente publicado en Nueva York: *Arcane 17* [Arcano 17]².

En resumen, el surrealismo tiende, por natural gravitación, a abandonar su exclusiva posición freudiana, es decir, de intérprete del inconsciente y de fenómenos de represión y de frustración, para acercarse a un antiquísimo concepto del artista: el concepto de vate, en el que el artista, vinculado a una realidad oculta, actuaba como revelador de ella y su lenguaje tenía el valor de profecía.

Volviendo al concepto de realidad, no hay duda de que el hombre se enfrenta con muchas realidades distintas. El realismo ingenuo entiende como realidad lo aparental; es la filosofía del hombre de la calle y nada ni nadie podrá moverlo de esa posición de seguridad. Cuando algún motivo angustioso lo hace vacilar, vuelca su inquietud en el cómodo receptáculo de la religión oficial, por supuesto, sin conexión con ningún intento de revelación directa (es decir, lo que se llama

fenómeno místico) que pudiera apartarlo de esa tranquilizadora realidad fenomenal. La negación de la realidad aparental se refugió en lo antiguo en la filosofía, pero la ciencia moderna, desde Copérnico y Galileo, y más aún con los modernos investigadores de la estructura de la materia, se ha sumado a los enemigos de dicha realidad ingenua.

Ahora bien, en el artista, la fuga de la realidad se debe no solo a su deseo de conocer (que comparte con el filósofo y el hombre de ciencia), sino a que su jerarquía espiritual lo convierte en un solitario, lo aparta del ambiente cotidiano, lo hace fugar de la realidad de todos los días. Este fenómeno de repulsión hacia lo cotidiano da a la obra del artista su carácter específico, lo que podría llamarse su "constante emocional", y la separa netamente de la obra de investigación científica o filosófica. La obra de arte no puede ser, por tanto, desapasionada (no me refiero, por supuesto, al arte abstracto, que constituye un fenómeno muy especial, ni al arte académico, que en general tiene poco que ver con el arte).

Hablamos de que el artista era un solitario, y ahora, después de haber dado este rodeo discutiendo el concepto de realidad, la mención de la palabra solitario nos vuelve repentinamente a la obra de Batlle Planas. Dijimos que toda la obra de nuestro artista expresaba una absoluta desconexión con la realidad empírica, pero ahora agregaremos que, más allá de un simple problema de realidad, la verdadera importancia de ella estriba en que expresa la profunda soledad del hombre a través de su propia y grave soledad personal. Hay que aclarar que la soledad en el artista es un fenómeno paradójico, ya que se deriva no de su desinterés por el hombre, sino del apartamiento que produce una sensibilidad volcada hacia motivos distintos de los comunes. Este apartamiento del resto de los hombres, no buscado por el artista, se convierte entonces en mecanismo de angustia, la cual se tranquiliza solo cuando el artista da

salida a su tensión interior por medio de la obra de arte, la que se constituye, en definitiva, en un motivo de acercamiento hacia el resto del género humano. Batlle Planas expresa en sus obras, pues, su concepción solitaria del mundo; así, en el periodo de las pinturas tibetanas o fantasmales, los hombres aparecen como masas que, aunque conservan una grosera estructura humana, carecen de detalles que los individualicen, y tienen todos, en cambio, uniformes contornos poliédricos. El mundo de los hombres resulta un mundo de fantasmas, de entes cubiertos de sombras totalmente impenetrables y todos aparentemente iguales. Así los ve colocados, en las más variadas situaciones, en un ambiente desolado, en una atmósfera angustiosa de pesadilla. En un periodo posterior cambia el clima emocional y se individualizan en su pintura dos figuras humanas fundamentales, verdaderos arquetipos, modelos ideales. El personaje barbado —que, ya dijimos, aparece desde el comienzo de la obra de nuestro artista— va absorbiendo gradualmente el interés del pintor hasta convertirse en la figura central, en el protagonista indiscutible del cuadro. La explicación de este personaje es bastante oscura: los psicoanalistas verán en él la figura del padre, el pintor mismo la ve como la evocación inconsciente de un antepasado (sus padres dicen que se asemeja a algún tatarabuelo); sin negar ninguna de estas interpretaciones, creemos que el artista ha volcado en esa figura otra cantidad de mecanismos; constituye, por lo pronto, un resumen de fuerzas o aspiraciones suprahumanas, de verdaderos arquetipos o imágenes ideales divinizadas (cosa que ha asombrado al pintor es la emoción que ha despertado en algunas personas de condición humilde el espectáculo de estos cuadros, pues los ha visto quedarse largo rato en éxtasis ante ellos; esa emoción solo es comparable a la que suelen tener frente a imágenes de hondo contenido religioso). Como último contenido de estos

retratos ideales, vemos en ellos la proyección ideal de la propia personalidad del artista. La autovalorización del artista, que, para usar un término técnico, denominaremos narcisismo, hace que desarrolle en todo retrato ideal un autorretrato. El artista es continuamente, en cierto modo, una mezcla de Pigmalión y de Narciso: hace la obra de arte con parte de sí mismo y vuelca en ella su afecto por lo que contiene de sí mismo.

El otro personaje que cruza obsesionante la obra de Batlle Planas en los últimos años es una figura de mujer joven, frecuentemente presentada vestida de harapos y apoyándose en un báculo, absolutamente sola. El paisaje en que aparece, aunque solitario, no ofrece ya, en esta época de la evolución del artista, el aspecto de desolación que caracterizaba el periodo fantasmal; hay una esperanza de vida vibrando en una cálida atmósfera de día soleado que baña todo el cuadro. La interpretación de esta figura también ha sido varia: los psicoanalistas la consideran personificación de la madre; no discutiremos esta interpretación, pero, como creemos que el artista vuelca en una misma imagen una multitud de contenidos diversos, interpretamos esta figura y su ubicación en el paisaje habitual en que la coloca Batlle Planas como una expresión del enorme desamparo en que vive el ser humano, de la cruda y desalentadora soledad. En otros momentos la imagen femenina aparece más serena, acercándose realmente al gran mito griego de la esposa-madre, al cual el psicoanálisis ha dado vida moderna. Hay un cuadro en el que podemos observar la combinación de las dos figuras: el personaje barbado y la mujer joven con el aspecto de una verdadera sagrada familia, extraordinaria coincidencia entre la mitología personal del pintor y la iconología religiosa.

Otro aspecto adquiere la figura humana con la técnica de los puntos vectores o guías utilizada últimamente por el artista. Se obtiene por este

sistema una desintegración de la forma humana que no se relaciona con el análisis plástico de los volúmenes que debemos al cubismo —aunque aparentemente lo pareciera—, sino que responde a una desintegración de índole angustiosa, a una verdadera ruptura emocional de las formas fijas, que producen como resultado imágenes terroríficas o angustiosas, en algunas de las cuales he observado un vago parecido con las máscaras de los ritos religiosos indígenas americanos, surgidas indudablemente de parecidos estados de angustia anímica.

Ahora pasemos a analizar siquiera brevemente la técnica utilizada por el pintor y que se conoce desde la aparición del surrealismo como método automático de creación artística. Cuando el artista creador subordina la realización de su obra a este sistema —en realidad corresponde al antiguo fenómeno de inspiración poética—, sucede lo siguiente: en primer término, si ha aprendido por adecuado entrenamiento a escuchar su voz interior —la antigua musa—, su obra se caracteriza por la rapidez, diríamos fluidez, con que se produce al eliminarse todas las trabas racionales que suspenden el proceso vertiginoso de la inspiración, el dictado interior. Este es el caso de Batlle Planas. Su producción revela una fecundidad y facilidad poco comunes, resultado de una feliz canalización de las tensiones interiores. Breton ha enunciado en el primer manifiesto del surrealismo la adopción del método automático como técnica del artista surrealista, definiéndolo como “un automatismo psíquico que rechaza todo control de la razón”. Este total rechazo del control racional es la gran originalidad del surrealismo. Breton, en el mismo texto, pronosticó la gran fecundidad del método, cosa que ya podía preverse por sus utilizadores en el pasado; en pintura, [Hieronymus] Bosch, cuya obra tiene las características de fluidez, riqueza y magia que caracterizan al método automático.

La utilización del método automático nos pone, entonces, en contacto directo con el espíritu del artista, eliminando el censor que significa la razón. Una gran conquista del espíritu moderno es haber descubierto que la gran potencia creadora del hombre, la fuente motora de toda actividad positiva, se encuentra en las fuerzas irracionales que posee el hombre, que habitan en el núcleo mismo de su propia esencia vital. Los más grandes pensadores modernos defienden la jerarquía de lo irracional, cualesquiera que sean después las diferencias que los separen. llámense [Henri] Bergson, [Ludwig] Klages, [Sigmund] Freud o [Martin] Heidegger. Si la filosofía se ha lanzado a la defensa de los factores irracionales de conocimiento y de expresión, es el arte el que por su propia naturaleza debe estar a la cabeza de este movimiento de revalorización, un movimiento que se podría definir como la lucha del espíritu contra la razón, como la calificara el malogrado escritor surrealista René Crevel³. Esta afirmación de la superior jerarquía de lo irracional es la respuesta que debe darse al hombre de la calle cuando, detenido frente a un cuadro moderno, pregunte: “¿Qué significa esto?”. El cuadro moderno se convierte en un ser independiente y con vida propia, que no imita ni reproduce nada. Ha cumplido su misión si determina en el espectador un estado de ánimo —absolutamente no racional— semejante al que padeció el artista durante el proceso de creación. El espíritu del espectador se enriquece entonces con elementos de calidad tal que ningún razonamiento puede darle. Los valores estéticos son vivencias, y donde hay incapacidad orgánica para experimentarlas, no hay elemento racional que pueda suplirla. Esto no quiere decir que no sea posible un análisis intelectualivo de la obra de arte, ni una interpretación, pero son estas siempre condiciones *a posteriori* que pueden hacernos inteligible el mensaje de un artista, pero nunca anular su valor.

Y aquí volvemos a encontrarnos frente a los cuadros de Batlle Planas como espectadores, y como espectadores que saben que un artista nos envía un mensaje plástico directamente a nuestra sensibilidad, que intenta llegar a nuestra comprensión por un camino no racional. Nos habla en sus cuadros de vagas angustias, de ensueños, de aspiraciones indefinidas, de entes ideales a cuya grandeza uno quisiera aproximarse, y todo esto en un lenguaje de colores nunca siquiera imaginados, de azules y grises de una transparencia solo posibles en la atmósfera del sueño. En otros momentos nos presenta vibrantes atmósferas doradas y cálidas que nos hablan de la necesidad de vivir, de superar la desesperanza en que está sumido el hombre, o nos muestra líneas torturadas que deshacen rostros con la marca de terroríficas angustias que parecen retroceder a las pesadillas infantiles o a los terrores de razas primitivas. El color adquiere una calidad emotiva extraordinaria y con elementos simples, sin estridencias, crea el clima emocional adecuado. El dibujo no es menos dócil que el color al deseo de expresión del artista y así se vuelve rígido, directo o esquemático donde domina la angustia, el terror o la melancolía, y ondula hasta acabar en la ternura de los arabescos o desaparecer en los juegos de luces de los claroscuros cuando, por el contrario, las emociones cálidas y exaltadoras dominan el cuadro.

Finalmente, una gran síntesis de elementos polares abstractos y surreales parece realizarse en el artista a raíz de la adopción de la técnica de los puntos guías: el pintor busca solucionar el problema de su soledad integrando en la figura humana los elementos de organización cósmica, es decir, fusionar en una unidad los elementos automáticos humano-intuitivos con los principios de una matemática suprahumana de validez universal. En esta aspiración inconsciente el artista coincide curiosamente con los grandes videntes del pasado y en especial con Paracelso, para

quien el hombre era el microcosmos, imagen y repetición del macrocosmos, idea esta que, a través de [Johann Wolfgang von] Goethe, ha constituido el fundamento del humanismo moderno en el que todavía vivimos.

He aquí en definitiva el mensaje que nos envía Juan Batlle Planas, un notable pintor contemporáneo, que ha sabido buscar la fuente de inspiración en sí mismo y del cual todavía esperamos otros mensajes plásticos, otras estupendas revelaciones de ese mundo de lo maravilloso en el cual es explorador.

_ 1

Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*. Nueva York: Pantheon Books, 1948. Hay edición en español: *Historia de las magias* (trad. Antonio Ribera). Barcelona: Plaza y Janés, 1971 [N. de E.].

_ 2

André Breton, *Arcane 17*. Nueva York: Breton's, 1944. Hay edición en español: *Arcano 17* (trad. Marisol Vera). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001 [N. de E.].

_ 3

René Crevel (1900-1935), escritor suicida francés cercano al primer surrealismo y amigo de Alberto Giacometti o Klaus Mann [N. de E.].

Aldo Pellegrini (*Adolfo Este*), "El mensaje plástico de Juan Batlle Planas", *Cabalgata*, año III, núm. 20 (junio de 1948). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Manuel Mujica Láinez, *Batlle Planas* (1949)

Para quien tiene como yo por cotidiano y no siempre alegre oficio dar la vuelta a las exposiciones porteñas, cada vez más numerosas y menos inesperadas, llegar a una muestra como la que Batlle Planas presentó recientemente en la Galería Antú es algo que puede compararse con el encuentro de una casa hospitalaria y fresca, en mitad de un camino sin amenidad y aparentemente sin fin.

Hospitalaria y fresca: así la considerarán algunos. Otros la juzgarán desconcertante y hasta terrorífica, a la manera de aquellas “casas de sustos” que veíamos en el Parque Japonés, de chicos. Pertenecen estos últimos al nutridísimo sector humano que prefiere la académica tranquilidad de lo establecido, lo oficialmente establecido, a enfrentarse con el mundo secreto que nos rodea, que nos acecha, y cuyos velos aislantes solo consiguen entreabrir los poetas de verdad. Batlle Planas es uno de ellos. Cada uno de sus cuadros tiene para mí el valor de una ventana abierta sobre ese mundo misterioso. Su irrealidad y su arbitrariedad se ajustan a una realidad y a un rigor exactos, pero situados en un plano lírico, extraño al diario ajeteo.

Batlle Planas ha logrado que ese mundo de formas equívocas, de luces ultraterrenas, se ciña a nuestra percepción. Y, al conservarle su cohesión por la interdependencia armoniosa de sus elementos, ha creado un ritmo plástico de dibujo y color cuyo equilibrio no es menos matemático. Por eso su fantasía se transforma en algo preciso, por eso cada óleo suyo y cada diseño, sutilmente ensamblado, se adentra con tal finura, a medida que el artista progresa en su búsqueda sagaz en nuestro propio mundo sensible, que

realidad e irrealidad —realidades ambas— terminan por confundirse en una sola onda.

Hay que mirar y remirar sus obras. Cuanto más se las mire, más se las comprenderá y mayor será el número de viajeros que estarán en condiciones de cumplir el viaje maravilloso que, sin desasirnos de “esto”, nos proyecta fugazmente, poéticamente, sobre “lo otro”.

Manuel Mujica Láinez, “Batlle Planas”, *Reseña de Arte y Letras*, núm. 4 (noviembre de 1949). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Alejandra Pizarnik,
*A Juan Batlle Planas:
Una palabra; La canción
para el yacente* (1971)

Una palabra

Originada por el hacedor de vértigos,
inscrita en los muros de la casa negra,
una palabra inmola
a la de ojos feroces.
En amoroso silencio ella entona
la canción para el yacente.

La canción para el yacente

Todo el día llora por mí el invisible de siete rostros.
El inocente en su espacio de suplicios.
El nacido de su irse.
Toda la noche sueña en mí el yacente.
Violentamente inmóvil sonrío el bienamado.
Elegías de mi mal son sus fúnebres sueños.

Alejandra Pizarnik, "A Juan Batlle Planas: Una palabra; La canción para el yacente", *Lyra*, núm. 216-218 (1971). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Enrique Molina,
*Una visión inédita
del surrealismo* (1975)

A través del tiempo las imágenes pierden su cronología, se reúnen todas en un mismo nivel en el tiempo de la conciencia. Por eso no puedo separar, con respecto a Batlle, diversos momentos estancos de su presencia, ni separar del todo su persona de su atmósfera y la imaginaria de su obra. Pero mirando mejor, como decía Lewis Carroll, la primera visión de Batlle que rescato es siempre una niña fuera de la ley de la gravedad, oblicua, avanzando desde el fondo de un barranco o estepa o desierto de luna, no sé, apoyada en un palo. Y su nombre es Noica... De alguna manera yo intervine en su bautizo. Estaba con Batlle ante el cuadro recién pintado; él buscaba títulos: *Imágenes delirantes*, *Imágenes paranoicas*... Entonces se me ocurrió: "Esa niña se llama Noica". A Batlle le gustó; él sabía, como todo verdadero artista, dar y enriquecerse en la relación con otros hombres. Después se sucedieron muchas Noicas, entraban y salían de sus sueños, como una obsesiva memoria de la imagen que lo acompañaría, quizás, a lo largo de toda su vida.

Batlle fue, en su momento, quien concitó, con más fuerza entre nosotros, el espíritu surrealista. Sin considerarme nunca obligado a una ortodoxia, he amado siempre cuanto el surrealismo puede alentar de liberación espiritual y de incitante de todos los poderes de la imaginación. El encuentro con la pintura de Batlle me dio una visión nuestra de esa actitud. Una visión inédita, profunda, y que ponía de manifiesto la energía del pensamiento surrealista.

Batlle era un hombre dramático, magnético. De alguna manera su presencia era siempre inquietante, azuzaba. Cada vez que nos

encontrábamos, él me miraba fijamente y me preguntaba: "¿Cómo están tus sentimientos de culpa?". Me aterrorizaba. Cuando me despedía, quedaba descubriendo en mí culpas y culpas que luego me producían angustias, hasta que lograba abominar de esa especie de cepo de remordimientos en que uno termina por dejarse atrapar en cuanto se descuida.

Enrique Molina, "Una visión inédita del surrealismo", *Crisis*, núm. 29 (septiembre de 1975). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Luisa Mercedes Levinson, *El pintor* (1977)

Conocía la dimensión exacta de lo inmedible y el color que se descubre al otro lado de la esperanza y la desesperación.

Tenía en la mano la ley que rige las perspectivas de las lunas negras y de las otras, y sus manzanas pintadas contenían en su centro un universo inviolable.

Sabía que el trasfondo más allá de la opacidad es traslúcido y que alguna vez habría que traspasarlo.

Cierta noche soñó que estaba asomado a la cubierta de un barco muy alto. Abajo, en el agua negra sobreflotaban las cabecitas de niños ahogados. En el otro límite del río fulguraba la playa deslumbrante de la luz prometida, esperando. ¿Quién podría, sin recibir un empujón, arrojarse y traspasar las aguas pantanosas?

Ni Minotauro, el monstruo que fue un semi-dió, hubiera podido arrancarse él mismo la máscara de la bestialidad aun teniendo la certeza [de] que tras ella resplandecía el alto rostro del dios.

Pero alguien consiguió sin violencia dejarse caer en la negrura. Alguien pudo traspasar las aguas del horror, entre cabecitas de absortos ahogados. Alguien conocía el sencillo mecanismo tenebroso, la clave misteriosa de la ley. Fue alguien que pasó por nuestro lado.

Cuando lo vi yacente e inmóvil entre cirios, era ya huésped del gran resplandor. En su claro rostro iba inaugurándose un esguince: "Sabés, no es para tanto. Todo está bien y esto de seguir la ley es bastante divertido".

Claro está, era Juan Batlle Planas.

Luisa Mercedes Levinson, *El pintor*. Barcelona: Seix Barral, 1977. Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.

Dos cartas inéditas de Enrique Molina

Lima, noviembre de 1948

Queridísimo Batlle:

Cuando salí para su casa vine al Perú, la lagartija atravesada por el muro, la mosca en el vidrio, que muere allí. Cosa sabida. Pero, me digo en silencio, quizás ahora Batlle comprenda y no jurará que fui ingrato (lo he sido). No quiero oír su sentencia. No quiero su olvido y vuelvo siempre a verlo, acatado por huesecillos de durazno, por lavanderas que reinan en espumas, por la piedra imán y la marsopa, insectos, pelambres, turros contaminados de prosodia y presas fangosas cubiertos con cascos de caballo errando por un valle de especias hasta descubrir tumbas de tambores y flautas que ensordecen el corazón de los enemigos. [...]

Quizás conservo recuerdos melancólicos, tesoros errantes. El rostro de Batlle con sus extraños ojos, su ciencia y su mascarilla de seda tenebrosa para descender a la región de los lagos, como esos que se marchan y han dejado un polvillo de mariposa en las cosas que tocaron antes de partir. Porque él vagabundó en ese páramo, un plato terráqueo sosteniendo sus hierbas calcinadas en el más abrupto collar de la semana. Allí filtróse con sus mecanismos hasta que alzó la férrea cáscara del espejo y ahí estaban las grutas ancianas que tejen a la sombra del agua, tejen sus muertos, sus piolas podridas, "porque hay mucho que andar aún, si Dios quiere", un tejido de pescador que esparce su red de aguas. Luego Batlle volvió la cabeza y abrió de par en par su estilo familiar de cartas de la infancia, saliendo del lago con ese color amarillento de retrato sin parientes

en el álbum [...] Pero, la verdad, Batlle, la verdad, lo extraño, sinceramente, y vuelvo a ver cosas que usted me mostró y adivino otras que no he visto pero que son tuyas, porque hay en mí todo un mundo que usted ha suscitado, seres a quienes trato y hasta con quienes lloro a veces, o que a veces consuelan, pero misteriosas criaturas que lo obedecen y que ya de algún modo pertenecen un poco a mi corazón, siento que me iluminan con una profunda claridad, que están incorporadas a mi vida, como esos seres que uno ha querido y tratado mucho. Y detengo la vieja magia automática para poder decirle, de este lado, cómo la representación de su voluntad, de su pasión, de su poder creador y su firmeza en la vida es para mí una especie de secreta fuerza que no me dejará caer nunca del todo, y que me ha enriquecido, me ha fortificado en lo mejor de mí mismo, y es una de las cosas más hermosas que tengo a través de tantas tristes, crueles o estúpidas cosas como las que llenan mis días. Y sé que de cualquier modo, aunque nunca volviera a verlo, esté cerca o lejos, una comunicación muy intensa y viva me unirá a su espíritu, de una manera perdurable, y esa certidumbre es la que me hace fraternizar con usted y admirarlo y me da fe, pues por mí mismo, por lo que siento, adivino la realidad de una fraternidad superior entre los hombres, y que los poetas y artistas como usted la despiertan. Carezco de noticias de Buenos Aires. Pero estoy acosado y derrotado por mi peor enemigo: yo mismo. [...]

Adiós, Batlle. Uno puede permanecer siglos al amparo de esos goznes. Adiós, Batlle. Un largo saludo a su hermano y también en nombre mío salude a su señora y no mire demasiado severamente a este maldito pájaro que le profesa la más sincera admiración y alguna vez quisiera merecer su recuerdo. Adiós, Batlle, adiós, Batlle, desearía poder explicarle muchas

Lima - NOV - 48



Meridiano Battle: Cuando sali para mi casa vine al Perú, la lagartija atravesada por el muro, la mosca en el vidrio, que muere allí. Cosa Sabida. Pero, no digo en silencio - ¿quién ahora Battle comprenda y me jurará que fui ingrats (lo he

rido). No quiero oír su sentencia. No quiero su olvido y vuelvo siempre a verlo, ~~el~~ acatado por huesecillos de durazno, por lavanderas que venían en espumas, por la piedra imán y la mansopa, insectos, pelambres, turcos contaminados de prozodia y presas fangosas, cubiertos con cascos de caballo. Errando por un valle de especies hasta descubrir tumbas de tambores y flautas que ensordecen el corazón de los enemigos. Y lo veo como siempre coronado por la lechuga marina cuyo lamento oxida los hierros, sentado con su malikita baraja en su trono de cumpleaños, a la vista del mundo. "Y aún hay mucho que andar si Dios quiere", Battle, pájaro destinado al suplicio.

Entonces lo reconozco y lo honro, y quiero mucho a Juan Battle, a Juan el Cruel, bello demonio de ojos solemnes, alma cautiva entre las garras de su horóscopo. Las negras galeras describen un saludo majestuoso alrededor de su cuerpo dormido. Crises padres de familia con madura, espátula, recogen joyas que él arroja a los lobos, saludan con felpas sombrías, y aún hay mucho que andar si Dios quiere", toda una cáfila de remisiones inmóviles, suspirando a sus ~~propias~~ pies. Y su lado derecho está emboscado en bellas apariciones de ternura salvaje, en galerías petreas y niños cuyos andares acaban en vagas frases musicales. Su lado de fuego es él mismo. Su lado de espumas un largo sollozo que se traduce en una ventana verde abierta en el día de los muertos. Juan Battle.

cosas, y uno acaba por despreciarse a sí mismo, como ahora. Adiós, Batlle, todo un coro de cosas peligrosas y bellas lo rodee.

Lo abraza,
Enrique

Carta de Enrique Molina a Juan Batlle Planas. Lima, noviembre de 1948, *pro manuscripto*. Archivo Juan Batlle Planas.

Carta manuscrita de Enrique Molina a Juan Batlle Planas, Lima, noviembre de 1948. Archivo Juan Batlle Planas

Lima, abril de 1950

Queridísimo Batlle:

Incesantemente lo he recordado y su imagen de inmensas plumas no ha dejado de aletear sobre mi cabeza a lo largo de estos meses que ya cuelgo de mi garganta como una piedra.

La conciencia de una expresión surrealista se ha hecho muy honda en mí. Solo ahora comienzo a vislumbrar el maravilloso fulgor de los abismos a que accede y ese gran resplandor de esperanza y de milagro con que ilumina el corazón del hombre. No hay para la poesía otro camino que ese, pues de ningún modo es posible separar la esencia poética de esas raíces divinas y secretas que se hunden en la tierra de los sueños de las imágenes y de la subconsciencia. Uno y otro son el mismo lenguaje, los restos de un gran lenguaje sagrado y único que alguna vez será posible recobrar. Toda la poesía argentina está increíblemente atrasada y ciega, presa de la oratoria, el discurso y la mísera prisión de los sentidos. Sus materiales y sus posibilidades son de una mezquindad desoladora. *Reseña* da pena. No hay un atisbo de ese vertiginoso mundo que el surrealismo intuye y que dará la verdadera medida del hombre.

Acabo de leer un libro extraordinario que le recomiendo a su hermano y considero fundamental: *L'Âme romantique et le Rêve* [El alma romántica y el sueño] por Albert Béguin¹. Un deslumbrador ensayo sobre el romanticismo alemán, cuyas grandes figuras y sus profundas intuiciones preparan y sostienen la posición surrealista. No deje de leerlo.

Terminé mi libro. Es apenas un balbuceo, pero hay una toma de conciencia en él. Por lo demás, ahora solo creo en un surrealismo absoluto, del cual está aún muy lejos. Pero mi experiencia ha sido sincera y era necesario pasar por esta etapa intermedia. En el próximo creo que lograré una liberación más honda.

Se lo llevará un amigo: Ghiano. Si usted tuviera tiempo, me gustaría tanto que llevara una ilustración suya —una tapa solamente— en cualquier edición que hagan, por más económica que sea. Tanto por su sensibilidad y su arte que admiro como por la profunda amistad que le profeso. No quisiera que le costara ningún trabajo, cualquier viñeta en la tapa, nada más.

Sobre todo, me importa editarlo antes de que se me muera como el “Hijo Pródigo”, que ahora nos parece lejano y lleno de esos manoseados elementos poéticos “poéticos” que infestan la poesía. Ha ido a parar al canasto.

No le he escrito por mi azarosa existencia. He pasado un periodo muy difícil: esa sensación del fracaso, del tiempo perdido, la angustia de lo irrealizable y el peso de los años sin concluir nada, siempre a la intemperie y cada vez más desamparado. Además, me parece haber perdido la vida, alcanzando solo ahora el sentido de una aventura maravillosa que otros han emprendido hace veinte años. Es posible que regrese para junio. Estoy harto del Perú. Pellegrini me escribió sobre la revista, pero luego no tuve más noticias, ¿sabe algo? Hay que hacer todo lo posible por difundir esas cosas. He leído la declaración del grupo francés CAUSE², sobre su posición respecto al comunismo, firmada por Breton. Es apasionante y de una claridad absoluta, irrefutable. ¿Podrá conseguirla? Se llama *Ruptura inaugural* (1947). Creo que sería muy bueno constituir un grupo similar en Buenos Aires.

Tampoco le he escrito sobre su proyectada exposición en esta por la inutilidad del esfuerzo. El dueño de la única galería decente pide dos mil soles y no creo que pueda interesarle a usted. En otro lugar sería malo. Pese al señor de Verneuil (músico peruano)³, aquí hay un ambiente más apropiado para las llamas (en ambos sentidos) que para la vida del espíritu. Espero unas líneas suyas y mis más cariñosos saludos a su señora

y a su hermano. Lo abraza con la más profunda nostalgia su amigo.

Enrique Molina

Aquí está el pobre Horacio March que lo saluda

Santa Isabel 326-Miraflores-Lima

_ 1

Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. París: José Corti, 1937. Hay edición en español: *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (trad. Mario Monteforte). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978 [N. de E.].

_ 2

Movimiento y revista que reagrupó, de forma efímera, a buena parte del surrealismo de posguerra. El manifiesto al que se alude a continuación se publicó el 21 de junio de 1947 (*Rupture inaugurale*. París: Éditions Surréalistes, 1947) y lo firmó un gran número de escritores, pintores, etc., como André Breton, Victor Brauner, Hans Bellmer, Sarane Alexandrian o Joë Bousquet [N. de E.].

_ 3

Raoul de Verneuil (1899-1975), músico y compositor peruano que residió un tiempo en París y Madrid [N. de E.].

Carta de Enrique Molina a Juan Batlle Planas.
Lima, abril de 1950, *pro manuscripto*.
Archivo Juan Batlle Planas.

Una entrevista a Juan Batlle Planas

Alejandra Pizarnik y Elizabeth Azcona, *Batlle Planas o la libertad en el arte* (1957)

Juan Batlle Planas —el gran pintor surrealista— tiene el aspecto de un hombre que está en armonía consigo mismo y con su circunstancia. Una mirada celeste ilumina su rostro de facciones regulares, mirada intensa que expresa madurez intelectual sin desmedro de un extraño brillo que denota asombro. Lo visitamos en su taller del barrio San Telmo y quedamos fascinadas por la atmósfera mágica de sus cuadros, por el despliegue de fantasmagorías que cubre las paredes. Batlle Planas es un hombre profundamente interesado en todos los aspectos de la cultura. Nos acercamos a él con la seguridad de que sus opiniones —lo mismo que sus cuadros— nos proporcionarán orientaciones sobre cuestiones de valor artístico y de actualidad.

¿Cómo nació el surrealismo en la Argentina?

Dice André Bretón que el surrealismo es un viejo cubierto de estaño antes de la invención del tenedor. ¿A quién le cupo la facultad del signo?

¿Cree que la pintura surrealista entraña la libertad artística? Confieso que la conjugación de la libertad me desconcierta y, más aún, el manejo ideológico de ella. El gobierno de las cosas de la libertad entraña tantos despropósitos que siempre he sentido esas especulaciones como una condición de comercio. Es frecuente que la cultura considere a la libertad como algo digno de ejercer y de vivir. Pero desgraciadamente pide

estos derechos *a posteriori* y no *a priori*. ¡Cuántas veces sus luchas han sido por la antilibertad! Los surrealistas tienen buenas experiencias en ese sentido. Buenas y dolorosas. Yo creo que la libertad es un prejuicio. Antepongo a ella la palabra *civilización*. En cuanto al surrealismo, tiene dogmas y principios. Cuenta con una vara de medir y es un sistema que tiende, sobre todo, a aceptar el real dictado del pensamiento, y esto para la libertad no es libertad.

¿Continúa siendo el automatismo fuente esencial de la pintura surrealista, es decir, el clásico automatismo enunciado por André Breton en sus manifiestos? Si bien se ha depurado la técnica de cómo lograr una dirección del automatismo de forma más precisa, considero que el clásico automatismo tiene todavía bastante responsabilidad. Estamos en los primeros pasos para encontrar la mecánica justa y adecuada que nos permitirá conectarnos directamente con la energía.

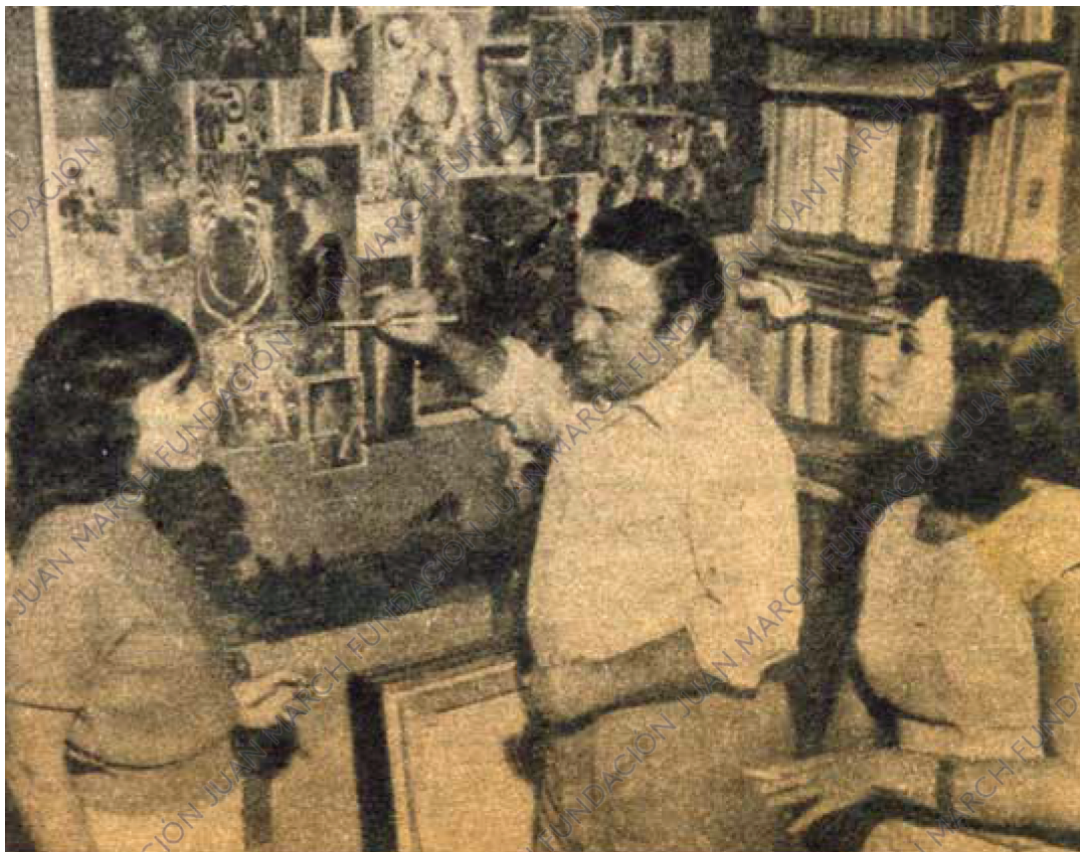
¿Qué beneficio aporta al artista la pintura automática? El beneficio de un estilo y de un sistema de las artes.

¿Opina usted que el surrealismo sigue teniendo vigencia como cosa en sí o que ha pasado a integrar otras tendencias o movimientos, diluyéndose en ellos? El surrealismo no es un ejercicio de salvación. No tiene interés en ser diluido o en dar limosnas. De su vigencia, ¿qué hay que enumerar?

¿Encuentra usted correspondencia entre el movimiento pictórico surrealista y el movimiento poético? No creo en la correspondencia particular entre las cosas. Esta es siempre general. Las divisiones entre poesía y pintura, entre hombre y sociedad, entre individuo y talento están en manos del hombre de la bolsa.

¿Quiénes han sido sus maestros? Las calles Victoria, Matheu, Rioja, Lima, Yerbal, los

Alejandra Pizarnik, Juan Battle Planas y Elizabeth Azcona en el estudio del pintor durante la entrevista, Buenos Aires, 1957. Fotografía reproducida en la revista *El Hogar*, núm. 2483



“¿Qué poetas corresponderían a sus pinturas?”, es le pregunta. La respuesta de Battle Planas: “Dos poetas dramáticos: Adán y Eva. Dos poetas trágicos: Caín y Abel.”

compañeros de la plaza Once y de la isla Maciel, los inventores de las pinturas de Altamira y los pintores que le robaron el verdadero tratado de la pintura a Leonardo. Los poetas que por temor a Dios hablan del sol y los ensayistas que por temor al sol hablan de Dios. También he aprendido de los hombres sencillos y de los viejos, aunque hayan perdido su facultad del juicio.

¿Qué opina del amor? Creo en el amor orgullosamente. Lo considero el bien máspreciado que nos toca vivir. Bien imponderable y precioso que se da como equilibrio civil frente a la realidad incivil del sexo. Son tales las alegrías o las incertidumbres, las pérdidas del sentido o los arrebatos, las glorias de sus venturas y la sencillez de sus recursos que no hay lógica para razonarlo. De él solo saben los enamorados. Reflexionarlo es condición de vencidos.

Díganos algo sobre sus costumbres y preferencias. ¿Canta usted cuando pinta? Sí, canto. Por lo general tangos. Ellos me dan el grado de sentido común que me aleja de todo lo sabio e inteligente.

¿Qué opina del *rock and roll*? Realmente lo veo muy bien. No sé a qué razones obedecen las opiniones contrarias a este desenvolvimiento de la danza que por suerte la juventud siente como algo que le corresponde y le place. Solo la alta tensión de su salud puede adueñarse de este baile. Su cuerpo airoso, sin ataduras, le permite esta nueva relación de ritmo y organismo. El frenesí y la convulsión experimentados están de acuerdo con las características psicopsicológicas de la juventud de nuestro tiempo.

En cuanto a sus opiniones sobre temas que son de interés para todos los hombres, ¿cómo ve el porvenir de la Argentina? El terrible destino de lo argentino me hace pensar en un porvenir brillante del destino terrible.

¿Qué sugiere o piensa frente a la posibilidad de una guerra atómica? Soy profundamente optimista en ese sentido, y lo soy porque espero esa desastrosa solución de la sociedad y de la cultura de nuestro siglo. Esta será un cambio total de la morfología. ¿Con qué fortuna o infortunio cambiaremos nuestro cuerpo y nuestra alma? Los tres reinos de la naturaleza pasarán a animar, de esta suerte, vaya a saber qué calidad o espectáculo.

En cuanto a la poesía, ¿cómo la siente, cómo la vive? Esta facultad está establecida en todos los seres humanos, si bien, por condiciones especiales, muy pocos la ejercen. La fiebre y la invención, el arrebato y la osadía, el desprecio y el imperio de la poesía es la vida. El poeta, peligroso conductor de la sociedad, siempre tiene razón.

¿Qué poetas corresponderían a sus pinturas? Dos poetas dramáticos: Adán y Eva. Dos poetas trágicos: Caín y Abel.

¿Cuáles son sus preferencias con respecto a los poetas argentinos? No prefiero, valoro. Y la valoración nunca es unidad.

Volviendo a la pintura, le rogaríamos que enunciara sus opiniones, que sabemos estrictamente personales, sobre las relaciones entre la pintura y la energía. No puedo contestar esta pregunta con soltura dadas las características técnicas de la respuesta.

Y, para terminar, ¿qué pintores jóvenes destacaría usted en nuestro país? Todos. Por suerte, tienen la juventud. La vejez los destacará.

Alejandra Pizarnik y Elizabeth Azcona, "Batlle Planas o la libertad en el arte" [entrevista], *El Hogar*, núm. 2483 (julio de 1957). Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere.



Juan Batlle Planas (1911-1966): notas para una biografía

CELINA QUINTAS

Juan Batlle Planas nace en 1911 en Torroella de Montgrí, villa de la comarca del Bajo Ampurdán, en Gerona. Sus padres, Juan y María de los Ángeles, deciden trasladarse a Argentina, lugar en el que dos años antes se había establecido parte de la familia materna, entre ellos su tío José Planas Casas, escultor y grabador, quien va a tener un papel fundamental en los primeros años de formación del artista. En octubre de 1913 la familia llega a Buenos Aires, aunque, poco tiempo después, el padre regresa a España. No volverán a tener contacto entre ellos, hecho que dejará una profunda huella en el joven pintor.

Realiza sus estudios secundarios en la Escuela Industrial, pero no los termina, pues con tan solo catorce años, en 1925, comienza a trabajar con su tío en el taller de grabado de acero que este comparte con el artista catalán Pompeyo Audvert en San Telmo. Los trabajos que realiza en el taller —moldes de letras para imprentas, botones, hebillas para cinturones, etc.— constituyen, por una parte, un medio de vida y, por otra, sus primeros pasos artísticos, fundamentados en la experimentación y el estudio del grabado.

La década de los años treinta resulta crucial en su formación. Trabaja siempre con una gran libertad, ajeno al fluir de las instituciones y de las agrupaciones de artistas, pero muy consciente del devenir creativo que existe en los círculos culturales bonaerenses y españoles, con especial interés en el ámbito catalán, y, aunque no va a regresar a España, sí forma parte de la comunidad catalana residente en Buenos Aires. De hecho, Cataluña ocupará siempre un lugar destacado en su memoria, un paisaje permanente en constante diálogo con la realidad argentina, que refleja en gran parte de su producción artística. Participa en diversas muestras colectivas de pintores catalanes (Casal de Catalunya, 1935 y 1947) y realiza, además, una labor notabilísima como ilustrador en algunas de las revistas editadas en Buenos Aires y dirigidas, asimismo, por intelectuales catalanes como *Ressorgiment* [Resurgimiento], publicada entre 1916 y 1972, o *Catalunya*, entre 1930 y 1965.

Juan Batlle Planas en su estudio de la calle Santiago del Estero, Buenos Aires, c. 1951. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido



Juan Batlle Planas junto con su madre, María de los Ángeles, y su hermano Joaquín, Buenos Aires, c. 1920. Archivo Juan Batlle Planas

Juan Batlle Planas y su abuela Carmen Casas Gispert, Buenos Aires, c. 1936. Archivo Juan Batlle Planas

Fotografías de autor desconocido



Juan Batlle Planas en su estudio de la calle Vicente López, junto con Alfredo Mathé, Buenos Aires, c. 1963. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido

Sus primeras fuentes de conocimiento lo conducen a la filosofía zen, el psicoanálisis y el automatismo gráfico. Respecto de la primera, se sabe únicamente que es un ingeniero místico japonés quien lo inicia en 1928 en el estudio de dicha filosofía; en alguna ocasión manifestó la importancia vital que supuso aquella experiencia, pero, salvo esta alusión, pocos datos nos han llegado sobre la personalidad de su maestro.

Por otra parte, el psicoanálisis, el estudio de las teorías y de las obras de Sigmund Freud, deja en él una profunda impronta. La extensión y difusión del psicoanálisis en los círculos científicos e intelectuales argentinos tiene lugar en los años treinta, época en la que también llega a Buenos Aires la traducción de la obra de Freud del germanista español Luis López-Ballesteros y de Torres. A partir de 1936 acude con frecuencia a las reuniones organizadas por los pioneros del psicoanálisis en torno a Enrique Pichon-Rivière, Arnaldo Rascovsky, Ángel Garma, Marie Langer, etc., fundadores en 1942 de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). Incluso organiza cursos y pronuncia conferencias como *Surrealismo y psicoanálisis* (1952) o *Freud y el arte* (1956), y llega a trabajar, durante algún tiempo, en el Hospicio de las Mercedes, donde Pichon-Rivière había abierto el primer Servicio de la Edad Juvenil.

En 1930 realiza su primera obra gráfica y se inicia en el automatismo gráfico. A partir de 1935 se adscribe a la estética y los postulados surrealistas, pero con referencias personales que se entrecruzan con ideas, principios y textos herméticos y cabalísticos. Las personales *radiografías paranoicas* que realiza en estos años, así como las conocidas obras de la serie *Pinturas*, se sucederán en los años siguientes y, con ellas, el inicio de su trayectoria como pintor.

La llegada a Buenos Aires, a partir de 1937, de exiliados de la guerra civil española marcará un punto importante en la vida cultural argentina gracias al encuentro que se produce entre editores, pintores, escritores y poetas. Joan Merli, Maruja Mallo, Rafael Alberti y María Teresa León, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Cuadrado, Lorenzo Varela, Antonio Bonet son algunos de los intelectuales con los que Batlle Planas entabla amistad y también, en algunos casos, una colaboración en proyectos creativos. Es el caso de la editorial Poseidón, creada por Merli, para la que realiza las viñetas del catálogo, así como la portada y tres obras que se incluyen en la edición argentina de *Ismos* (1942) de Ramón Gómez de la Serna; o el plano de la urbanización de Punta Ballena en Punta del Este, Uruguay (1947), pintado sobre vidrio, como respuesta a la invitación que recibe de su amigo, el arquitecto catalán, Antonio Bonet.

Reunión del círculo de amigos de Juan Batlle Planas. En la fila de la derecha: Miguel Ángel Asturias, Elena Salgueiro de Batlle Planas, Juan Batlle Planas, María Sara

de Giménez, Lila Mora y Araujo y Oliverio Gironde, entre otros, Buenos Aires, 1952. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido



Su primera exposición individual, *Montajes*, tiene lugar en 1939, en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. Es también en este año cuando realiza su primer libro ilustrado e inicia una significativa labor como ilustrador, que va a desarrollar a lo largo de toda su vida. Batlle Planas también escribe poesía, uno de los muchos ejemplos que se pueden recordar es el poema que dedica a Xul Solar (que se recogerá en el catálogo de la exposición realizada en la Galería Proar en 1965); asimismo, muchos autores argentinos le dedican poemas en sus catálogos y juntos publican un gran número de libros ilustrados, reflejo de esa gran labor editorial desarrollada en Buenos Aires en la década de los años cuarenta. Enrique Molina, Alberto Girri, Julio Llinás, Osvaldo Svanascini, Vicente Barbieri, Aldo Pellegrini, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges son algunos ejemplos. Resulta esclarecedora al respecto la relación de amistad y colaboración que se aprecia en la correspondencia encontrada en el archivo del artista.

En 1940 se casa con Elena Delia Salgueiro, una diseñadora de moda argentina de padres de origen español, que desempeñará un papel fundamental en la trayectoria vital del artista, además de ser la musa de algunos de los temas (como las *Noicas*) más importantes de su universo creativo. Tendrán juntos cuatro hijos: Juan, Giselda, Silvia y Elena.

Además de participar desde 1934 en los Salones de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) y en los Salones Anuales de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, tras su primera exposición individual, Batlle Planas se convierte en una de las figuras imprescindibles para conocer la evolución y la repercusión del surrealismo en el ámbito plástico argentino. Se suceden progresivamente muestras en torno a su trabajo en las principales galerías de arte de aquellos momentos: Müller, Galatea, Comte, Viau, Antú, Bonino, Van Riel, Nordiska, Alcora, Rioboo, Antígona, etc., así como en algunas de las más significativas instituciones del país.

En 1948, La Galería Müller, que había presentado cuatro años antes la obra del pintor en la que fue su segunda muestra individual, realiza una singular exposición, *Los mecanismos del número*, dedicada al director de teatro Ramon Mas i Ferratges, amigo de la familia, recién fallecido y vinculado al Casal de Catalunya. Se trata de una exposición basada en los números y sus relaciones, la escritura automática y, sobre todo, los ritmos energéticos de la forma, cuestiones que constituyen, en ese momento, el interés de sus estudios teóricos.

El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires lleva a cabo en 1949 una retrospectiva titulada *Juan Batlle Planas. Pinturas y dibujos 1935-1949*,

con un texto del crítico y ensayista Julio E. Payró y una conferencia titulada *El surrealismo*, que pronuncia el propio pintor.

A partir de 1949 y hasta 1965, dentro del proyecto “Arte en la calle”, trabaja en las vidrieras de Harrod's junto a Raquel Forner, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Lino Enea Spilimbergo y otros conocidos artistas, lo que pone de manifiesto su compromiso con la ciudad de Buenos Aires. Este no es el único ejemplo, ya que en la década de los cincuenta se produce en la ciudad un movimiento de “integración plástica” entre el arte, la arquitectura y el espacio urbano al que Batlle Planas no es ajeno y en el que participa a lo largo de los años mediante la realización de un conjunto de murales que, en la actualidad, han sido declarados bienes integrantes del patrimonio cultural de la ciudad. Entre ellos podemos citar los realizados en la casa de la escritora Gloria Alcorta y Alberto Girondo; en el acceso a las Galerías Santa Fe (1953); en el Teatro Municipal General San Martín; en la entrada al edificio de la Pampa 2080 (1960); en la Sociedad Hebraica Argentina (1962-1963), y en la cubierta del vestíbulo central de la Galería Río de la Plata.

A partir de los años cincuenta sus experiencias creativas se orientan hacia la abstracción y las formas biomórficas ceden a las geométricas, tal y como se puede apreciar en su exposición de 1956 dedicada al teorema de Desargues en la Galería Galatea.

En 1958 acude como invitado a la XXIX Exposición Bienal Internacional de Artes de Venecia junto con Raquel Forner y Juan Del Prete. El jurado de selección lo componen Julio E. Payró, Horacio Butler y Jorge Romero Brest. Este último organiza en 1959 una muestra retrospectiva con más de cien piezas del artista en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), titulada *Batlle Planas. 1936-1959*.

En 1959 muere su esposa Elena. Se casa en 1962 con Adela Rozas y en 1965 nace su hija Albertina.

Una serie de reconocimientos se suceden a comienzos de los años sesenta: Batlle Planas recibe en 1960 el premio Palanza de la Academia Nacional de Bellas Artes en su undécima edición en la Galería Witcomb; expone junto con Héctor Basaldúa, Horacio Butler, José Antonio Fernández Muro y otros en el Museo de Lugo en Galicia; la Academia lo nombra miembro de número en 1962, aunque la tardanza en los trámites de su nacionalización impide que asuma el cargo, y en 1965 participa en la VIII Bienal de São Paulo dentro de la muestra *Surrealismo y arte fantástico*.

Batlle Planas es un docente por vocación. Su vida está marcada por esa tarea. En su taller de la calle Santiago del Estero, da clases de pintura



Juan Batlle Planas junto con Šime Pelicarić, ceramista y colaborador, realizando las pinturas murales del Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, c. 1960. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido

Juan Batlle Planas pintando la obra *Naixença de Torroella de Montgrí* [Nacimiento de Torroella de Montgrí] en su estudio de la calle Santiago del Estero, Buenos Aires, 1951. Foto: Ricardo Valmitjana. Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere

Juan Batlle Planas en su estudio de la calle Santiago del Estero, Buenos Aires, c. 1951. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido



y dibujo. Allí conoce a los que serán sus primeros alumnos: Roberto Aizemberg, Juan Andralis, Julio Silva, Inés Blumencweig, Raquel Rascovsky y Jorge Kleiman. Imparte clases de grabado en la Escuela Provincial de Bellas Artes y de Psicología de la Forma en el Centro Lucense, así como en otras instituciones.

Juan Batlle fallece en Buenos Aires en 1966. Desde entonces se han sucedido numerosas muestras individuales y colectivas que han constatado la huella dejada por unos de los mejores exponentes del surrealismo.

Relación de obras en exposición

cat. 1

Composición, 1935. Dibujo a tinta sobre papel, 25 x 19 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 1410-6145

cat. 2

Composición, 1939. Dibujo a tinta sobre papel, 32 x 22,5 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 608-5353

cat. 3

Pintura, 1935. Témpera y lápiz sobre papel adherido a cartón, 31,6 x 32,3 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.16

cat. 4

Pintura, 1936. Témpera sobre papel, 35 x 30,1 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.17

cat. 5

Radiografía paranoica, 1935. *Collage*, papel recortado sobre cartulina, 32 x 24 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: X5

cat. 6

Radiografía paranoica, 1935. *Collage*, papel recortado sobre cartulina, 32 x 24 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: X6

cat. 7

Sin título, s. f. Estampación sobre papel, 23 x 17 cm. Colección Silvia Batlle

cat. 8

Los signos, 1951. Témpera sobre papel, 15 x 10,5 cm. Colección particular. Inv.: 105-11035

cat. 9

Radiografía paranoica, 1936. Témpera sobre papel, 34 x 28 cm. Colección particular. Inv.: 3560

cat. 10

Radiografía paranoica, 1936. Témpera y lápiz sobre papel, 25,4 x 34,8 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.18

cat. 11

Radiografía paranoica, c. 1936. Témpera sobre papel, 26,4 x 35,3 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.23

cat. 12

Radiografía paranoica, s. f. Témpera sobre papel, 35 x 27,5 cm. Colección particular. Inv.: 2315-3656

cat. 13

Radiografía paranoica, 1939. Cartulina recortada adherida a papel, 34 x 25 cm. Colección particular. Inv.: 2217

cat. 14

Radiografía paranoica, 1936. Témpera y lápiz sobre papel, 19 x 16 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 2335-3555

cat. 15

Radiografía paranoica, 1939. Témpera sobre papel, 23 x 16 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 2330-3560

cat. 16

Radiografía paranoica, 1936. Témpera y lápiz sobre papel, 34,6 x 26,5 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.21

cat. 17

Radiografía paranoica, 1936. Lápiz sobre papel, 37 x 27 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 1784-6501

cat. 18

Radiografía paranoica, 1936. Témpera sobre papel, 37 x 27,5 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 2399-3654

cat. 19

Radiografía paranoica, c. 1936. Témpera y lápiz sobre papel, 26,4 x 19,5 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.22

cat. 20

Benzolinar, 1937. *Collage* y lápiz sobre papel, 31,6 x 24,2 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.24

cat. 21

Vesubio o cadáver exquisito, 1937. *Collage* sobre papel,

41 x 30 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 223-5032

cat. 22

Sin título, c. 1937. *Collage* sobre papel, 50 x 32,5 cm. Colección particular. Inv.: 2244/3496

cat. 23

Envenenamiento, 1937.
Collage sobre papel, 37 x 29,5 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 224-2932

cat. 24

Pilules Orientales, 1937.
Collage sobre papel, 46 x 32 cm. Colección particular. Inv.: 2240

cat. 25

Todavía estoy soltera, 1937.
Collage sobre papel, 33,5 x 32 cm. Colección particular. Inv.: 2006/2947

cat. 26

Víctima de sus "nervios", 1937.
Collage sobre papel, 30 x 23 cm. Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Inv.: 2001.25

cat. 27

1000 kilómetros al este de Tierra del Fuego, 1938. *Collage* sobre papel, 32 x 24 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 4447E

cat. 28

Los desórdenes del aparato digestivo, 1938. *Collage* sobre papel, 31,5 x 48 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 2594-2000

cat. 29

Sin título, 1938. *Collage* sobre papel, 32 x 24,5 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 197-2752-1890 E-ES núm. 7

cat. 30

Sin título, 1938. *Collage* sobre

papel, 13,5 x 20,7 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 4397E

cat. 31

Sin título, 1938. *Collage* sobre papel, 8 x 12 cm. Colección particular. Inv.: 1930-2733

cat. 32

Composición, 1938. *Collage* sobre papel, 21 x 19 cm. Guillermo de Osma, Madrid

cat. 33

Sin título, 1938. *Collage* sobre papel, 22,5 x 12 cm. Colección particular

cat. 34

Sin título, 1938. *Collage* sobre papel, 14 x 10 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 1931

cat. 35

Sin título, 1938. *Collage* sobre papel, 13 x 9 cm. Colección particular. Inv.: 2009/2741

cat. 36

Sin título, 1939. *Collage* sobre papel, 15 x 15 cm. Colección particular. Inv.: 1247-5882

cat. 37

Composición, 1939. *Collage* sobre papel, 13 x 15 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 468-5266

cat. 38

Sin título, 1939. *Collage* sobre papel, 16 x 23 cm. Colección particular. Inv.: 2020-3262

cat. 39

Sin título, 1939. *Collage* sobre papel, 7,5 x 15 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 1638-6355

cat. 40

Sin título, 1939. *Collage* sobre papel, 9,5 x 9,6 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 1958E

cat. 41

Noche, 1940. *Collage* sobre papel, 25 x 18 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 985-5619-518

cat. 42

Sin título, 1942. *Collage* sobre papel, 25,8 x 9,7 cm. Colección particular. Inv.: 2004-2949

cat. 43

Sin título, 1944. *Collage* sobre papel, 20 x 11,7 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: núm. 112

cat. 44

Composición, 1939. Témpera y *collage* sobre papel, 32,5 x 25 cm. Colección particular. Inv.: 545/6022

cat. 45

Sin título, 1939. Témpera y *collage* sobre papel, 31 x 23,5 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 2004-2949

cat. 46

El filósofo, 1942. Témpera y *collage* sobre papel, 24 x 23,5 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 546-6029

cat. 47

El paraíso perdido y Gaudí, 1944. Témpera y *collage* sobre papel, 16 x 13 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 1804-6521-1128E

cat. 48

Sin título, 1944. Témpera y *collage* sobre papel, 31,5 x 21,5 cm. Colección particular. Inv.: 1985-3221

cat. 49

Sin título, 1944. Témpera y *collage* sobre papel, 30,5 x 23 cm. Colección Giselda Batlle. Inv.: 548-6030

cat. 50

Estudio, s. f. Lápiz sobre papel, 15 x 14 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 1028-5

cat. 51

Estudios, s. f. Témpera y lápiz sobre papel, 15 x 19 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 1523-7

cat. 52

Tres estudios, s. f. Tinta sobre papel, 21 x 13 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 1419-7

cat. 53

Abstracción, s. f. Lápiz sobre papel, 16 x 12 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 329-2

cat. 54

Estudio, s. f. Tinta sobre papel, 16 x 12 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 518-2

cat. 55

Estudios, s. f. Tinta y lápiz sobre papel, 15 x 11 cm. Colección Silvia Batlle. Inv.: 991-5

cat. 56

Sin título [cuaderno confeccionado], s. f. Técnica mixta sobre papel, 22 x 18 cm. Colección Silvia Batlle

cat. 57

Tesoros de la biblioteca [cuaderno confeccionado], s. f. Técnica mixta sobre papel, 22 x 18 cm. Colección Silvia Batlle

cat. 58

Ilustración para la revista *Ressorgiment* [Resurgimiento], núm. 241 (agosto de 1936). Director: Hipòlit Nadal. Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 24 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 59

Ilustraciones para la revista *Sur*, núm. 32 (mayo de 1937). Directora: Victoria Ocampo. Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 19 x 14 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 60

Cubierta para *Diario de un aspirante a santo* de Georges Duhamel. Buenos Aires: Editorial Losada, 1939. Libro: texto impreso sobre papel, 21 x 15 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 61

Portada e ilustraciones para la revista *Catalunya*, núm. 103 (junio de 1939). Director: Lluís Macaya. Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 23 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 62

Cubierta e ilustraciones para *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943. Libro: texto impreso sobre papel, 23,5 x 16 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 63

Portada para la revista *Catalunya*, núm. 167 (octubre de 1944). Director: Lluís Macaya. Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 23 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 64

Ilustración para *Pasiones terrestres* de Enrique Molina. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946. Libro: texto impreso sobre papel, 19,5 x 12,5 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 65

Ilustración para la revista *Sed. Poesía, Filosofía, Arte*, año II, núm. 7 (1947). Director: Osvaldo Svanascini. Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 27 x 18 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 66

Ilustraciones para *Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, año XL, núm. 90 (agosto de 1948). Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 24 x 16 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 67

Portada e ilustración para la revista *Reseña de Arte y Letras*, núm. 1 (mayo de 1949). Director: Vicente Barbieri. Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 28 x 19,5 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 68

Ilustración para *Luz de pampa* de Lysandro Z. D. Galtier. Buenos Aires: Ediciones Santo y Seña, 1950. Libro: texto impreso sobre papel, 23 x 15,5 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 69

Ilustraciones para *Panta Rhei* de Julio Antonio Llinás. Buenos Aires: Ediciones Cuarta Vigilia, 1950. Libro: texto impreso sobre papel, 26,5 x 18 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 70

Cubierta e ilustraciones para *Las muertes* de Olga Orozco. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951. Libro: texto impreso sobre papel, 26,5 x 20,5 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 71

Cubierta para *Sobre el piélago* de Rosa Chacel. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1952. Libro: texto impreso sobre papel, 18 x 12,5 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 72

Portada para la revista *A partir de cero*, núm. 1 (noviembre de 1952). Director: Enrique Molina. Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 46 x 17 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 73

Ilustración para *Ora marítima* de Rafael Alberti. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953. Libro: texto impreso sobre papel, 21 x 15 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 74

Ilustración para *Pequeña antología* de Leopoldo Marechal. Buenos Aires: Ene Editorial, 1954. Libro: texto impreso sobre papel, 26,5 x 20 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 75

Portada e ilustraciones para *Ars. Revista de Arte*, año XVII, núm. 77 (1957). Director: Isidoro Schlagman. Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 32 x 24 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 76

Ilustraciones para *La Biblioteca. Revista de la Biblioteca Nacional*, tomo IX, núm. 2 (segundo semestre de 1957). Director: Jorge Luis Borges. Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 24 x 17 cm. Colección Giselda Batlle/ Colección Silvia Batlle

cat. 77

Ilustraciones para *Aparición de Reynaldo* de Ernesto B. Rodríguez. Buenos Aires: Mondonuevo, 1959. Libro: texto impreso sobre papel

[dos ejemplares en exposición], 23,5 x 16 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 78

Cubierta e ilustraciones para *La pálida rosa de Soho* de Luisa Mercedes Levinson. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959. Libro: texto impreso sobre papel, 18 x 12 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 79

Cubierta e ilustraciones para *Propiedades de la magia* de Alberto Girri. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959. Libro: texto impreso sobre papel [dos ejemplares en exposición], 20 x 14,5 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 80

Cubierta para *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1959. Libro: texto impreso sobre papel, 19 x 13 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 81

Ilustraciones para *Ritual para los días impares* de Osvaldo Svanascini. Buenos Aires: Mondonuevo, 1959. Libro: texto impreso sobre papel [dos ejemplares en exposición], 24 x 16 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 82

Cubierta para *Poesías* de Alfonsina Storni. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1961. Libro: texto impreso sobre papel, 18 x 10 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 83

Ilustración para *Monteagudo* de Juan Jacobo Bajaría. Buenos Aires:

Editorial Talía, 1962. Libro: texto impreso sobre papel, 19 x 13,5 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 84

Ilustraciones para "El hombre que dada de comer a su sombra" de Leónidas Barletta, en Antonio Berni y otros, *Cuentistas y pintores*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1963. Libro: texto impreso sobre papel, 40 x 28 cm. Colección Giselda Batlle

cat. 85

Ilustración para *Otro poema de los dones y tres sonetos* de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1963. Libro: texto impreso sobre papel y ténpera original en cada ejemplar nominativo, 34 x 26 cm. Colección Silvia Batlle

cat. 86

Ilustraciones para *Buenos Aires* de Osvaldo Rossler. Buenos Aires: Editorial Taladriz, 1964. Libro: texto impreso sobre papel [dos ejemplares en exposición], 25 x 16 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

cat. 87

Portada e ilustraciones para la revista *Cero*. (*Primer objeto narguile que trata de un homenaje a Juan Batlle Planas, el surrealismo, Breton y ciertos elementos para la nueva realidad*), núm. 7-8 (agosto de 1967). Director: Vicente Zito Lema. Revista: impresión fotomecánica sobre papel [dos ejemplares en exposición], 28 x 20 cm. Colección Giselda Batlle/Colección Silvia Batlle

Bibliografía / Exposiciones

CELINA QUINTAS Y MARTA MORALES

I. De Juan Batlle Planas

- I. 1. Escritos
- I. 2. Ilustraciones para libros
- I. 3. Ilustraciones para revistas

II. Sobre Juan Batlle Planas

III. Catálogos de exposición

- III. 1. Catálogos de exposiciones individuales
- III. 2. Catálogos de exposiciones colectivas

IV. Exposiciones

- IV. 1. Exposiciones individuales
- IV. 2. Exposiciones colectivas

En la sección del listado cronológico de exposiciones individuales y colectivas, se han marcado con un asterisco las exposiciones que fueron acompañadas por un catálogo; tales publicaciones están referenciadas en la sección "III. Catálogos de exposición" [N. de E.].

I. De Juan Batlle Planas

I. 1. Escritos

1939

"Batlle Planas ens parla de l'art surrealista", *Catalunya*, núm. 103 (junio de 1939), pp. 16-17, 32.

1947

"Gutiérrez Solana, el obscuro", *Cabalgata*, núm. 14 (diciembre de 1947), pp. 8-9.

1954

"Apoyado en su destino. El Maestro, como un águila, vuela sus ojos" [poema en el prólogo], en *Miguel Carlos Victorica* [cat. expo.]. Buenos Aires: Galería Bonino, 1954, pp. 7-10.

1956

"Freud y el arte" [mesa redonda de la Asociación Argentina de Medicina Psicosomática], *El Hogar*, núm. 2427 (mayo de 1956), pp. 27.

1959

"Sobre la función del artista", *Cuadernos Australes*, núm. 1 (mayo de 1959), pp. 32-35.

1960

Juan Batlle Planas, Juan Grella y José Carlos Gallardo, *Augusto Schiavoni*. Rosario: Ediciones Ellena, 1960, p. 1.

"Leónidas Gambartes" [prólogo], en *Leónidas Gambartes* [cat. expo.].

Buenos Aires: Galería Van Riel, 1960, pp. 1-6.

1961

"Testimonio de Juan Batlle Planas", *Hoy*, núm. 1 (junio de 1961).

1962

"Hablando sobre la abstracción", *El Mundo* (Buenos Aires, 15 de julio de 1962).

"No sé por qué pinto" [entrevista], *El Mundo* (Buenos Aires, 1962).

1964

"Residentes" [poema], en *Juan Batlle. Homenaje a la hija de Júpiter* [cat. expo.]. Buenos Aires; Rosario: Fontana; El Círculo, 1964, pp. 1-18.

"Señorita Delia Poyet" [poema], en *Juan Batlle* [cat. expo.]. Buenos Aires: Galería Lascaux, 1964, pp. 1-3.

1965

"Juré sobre los vientos" [poema], en *Juan Batlle Planas. Obras de su colección privada* [cat. expo.]. Buenos Aires: Galería Veneto, 1965, p. 4.

"Querida: ayer te vi" [poema], en *Leonor Vassena* [cat. expo.]. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1965, pp. 7-8.

1966

"Dije, hace un año" [poema], en *Juan Batlle Planas* [cat. expo.]. La Plata: Galería del Asterisco, 1966, p. 1.

"Se puede decir" [poema], en *Xul Solar* [cat. expo.]. Buenos Aires: Galería Proar, 1966, pp. 1-2.

1967

Cero. (Primer objeto narguile que trata de un homenaje a Juan Batlle Planas, el surrealismo, Breton y ciertos elementos para la nueva realidad), núm. 7-8 [número dedicado a Juan Batlle Planas] (agosto de 1967).

I. 2. Ilustraciones para libros

1939

Duhamel, Georges, *Diario de un aspirante a santo* (trad. Luis Echevarría). Buenos Aires: Editorial Losada, 1939.

1942

Juan de la Cruz, Santo, *Cántico espiritual*. Buenos Aires: [s. n.], 1942.

1943

Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.

1946

Molina, Enrique, *Pasiones terrestres*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.

1948

Noailles, Anna de, *Una carta de las que no se envían* (trad. Rosa Chacel). Buenos Aires: Ediciones Arturo J. Álvarez, 1948.

- 1950**
Elizalde, Fernando, *Silviana*. Buenos Aires: Editorial Pampa, 1950.
- Galtier, Lysandro Z. D., *Luz de pampa*. Buenos Aires: Ediciones Santo y Seña, 1950.
- Llinás, Julio, *Panta Rhei*. Buenos Aires: Ediciones Cuarta Vigilia, 1950.
- 1951**
Orozco, Olga, *Las muertas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951.
- Svanascini, Osvaldo, *Este misterio trasmutado*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951.
- 1952**
Chacel, Rosa, *Sobre el piélagos*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1952.
- Piovene, Guido, *La gaceta negra* (trad. Enrique Pezzoni). Buenos Aires: Ediciones Imán, 1952.
- Rosales, César, *El exilado*. Buenos Aires: Colombo, 1952.
- 1953**
Alberti, Rafael, *Ora Marítima*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.
- Becco, Horacio Jorge y Osvaldo Svanascini, *Poesía argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Pedestal, 1953.
- Bruller, Jean (*Vercors*), *Animales desnaturalizados* (trad. Rosa Chacel). Buenos Aires: Ediciones Imán, 1953.
- Kirschbaum, Manuel, *Las diversiones exasperadas*. Buenos Aires: Ediciones Dilema, 1953.
- 1954**
Marechal, Leopoldo, *Pequeña antología*. Buenos Aires: Ene Editorial, 1954.
- Payró, Julio E., *Horacio Butler*. Buenos Aires: Editorial Emecé, 1954.
- 1956**
Becco, Horacio Jorge, *Señor del misterio*. Buenos Aires: Colombo, 1956.
- 1957**
Barbieri, Vicente, *La balada del río salado*. Buenos Aires: Editorial Albatros, 1957.
- Éluard, Paul, *Poesías*. Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1957.
- Priestley, John Boynton, *Los magos* (trad. Luisa Rivaud). Buenos Aires: Jacobo Muchnik Editor, 1957.
- 1958**
Basaldúa, Héctor y otros, *Buenos Aires en seis estampas por seis pintores* [carpeta]. Buenos Aires: Imprenta López, 1958.
- 1959**
Girri, Alberto, *Propiedades de la magia*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959.
- Jiménez, Juan Ramón, *Sonetos espirituales*. Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1959.
- Levinson, Luisa Mercedes, *La pálida rosa de Soho*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959.
- Rodríguez, Ernesto B., *Aparición de Reynaldo*. Buenos Aires: Mundonuevo, 1959.
- Santos Hernando, Gregorio, *No el olvido*. Buenos Aires: Colombo, 1959.
- Svanascini, Osvaldo, *Ritual para los días impares*. Buenos Aires: Mundonuevo, 1959.
- 1960**
Rossler, Osvaldo, *El amor en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Taladriz, 1960.
- 1961**
Storni, Alfonsina, *Poesías*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1961.
- 1962**
Bajarlía, Juan Jacobo, *Monteagudo*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1962.
- 1963**
Berni, Antonio y otros, *Cuentistas y pintores*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1963.
- Battle Planas, Juan y otros, *Diez pintores* [carpeta]. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- Borges, Jorge Luis, *Otro poema de los dones y tres sonetos*. Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1963.
- Ellena, Emilio (ed.), *Colección Ellena de grabados originales de artistas argentinos* [carpeta]. Rosario; Buenos Aires: Ediciones Ellena; Museo Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Portogalo, José, *Tango*. Buenos Aires: Ediciones Centro Arte, 1963.
- 1964**
Battle Planas, Juan, *El barrio de San Telmo* [carpeta con cincografías originales]. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la M.C.B.A., Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1964.
- García, Alma (ed.), *Antología poética ilustrada*. Buenos Aires: [s. n.], 1964.
- Godino, Rodolfo, *Una posibilidad, un reino*. Buenos Aires: Colombo, 1964.
- Rosler, Osvaldo, *Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Taladriz, 1964.

Villanueva, Amaro (ed.), *El Mate* [carpeta]. Buenos Aires: Editorial El Mate, 1964.

1965

Gallardo, José Carlos, *Oda al Paraná*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Constancio Vigil, 1965.

1966

Malkassian, Roberto M., *Poemas*. Buenos Aires: Colombo, 1966.

Martínez, David, *Resplandor del olvido*. Buenos Aires: Falbo Librero Editor, 1966.

Prévert, Jacques, *Poésies/Poesías*. Buenos Aires: Juan Osvaldo Viviano Editor, 1966.

Rosales, Horacio Eduardo, *Recuerdos de la Tierra*. Buenos Aires: Nexo Galería de Arte, 1966.

Zito Lema, Vicente, *Pueblo en la costa*. Buenos Aires: Ediciones Cero, 1966.

Ediciones póstumas

1967

Levinson, Luisa Mercedes, *La pálida rosa de Soho*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

1969

Galtier, Lysandro Z. D., *Luz de pampa*. Buenos Aires: Juárez Editor, 1969.

1971

Becco, Horacio Jorge, *Sobre la pampa en silencio*. Buenos Aires: Editorial Barros Merino, 1971.

1978

Berni, Antonio y otros, *Cuentistas y pintores*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1978.

1981

Barrenechea, Ana María y otros, *Borges y la crítica: antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Betti, Atilio y Julio Mauricio, *Fundación del desengaño; La valija*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Borges, Jorge Luis, *Cuentos. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Canal Feijoo, Bernardo, *Teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Gramuglio, María Teresa, *Jorge Luis Borges, vol. 2*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981 [col. Historia de la Literatura Argentina, núm. 80].

Molina, Enrique, *Hotel Pájaro: antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

1982

Godino, Rodolfo, *Curso 1961-1982*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1982.

1987

El barrio de San Telmo: serigrafías [carpeta]. Buenos Aires: Ediciones Delta, 1987.

I. 3. Ilustraciones para revistas

1936

Ressorgiment, núm. 241 [número dedicado al 20.º aniversario de la revista] (agosto de 1936).

Unidad por la defensa de la cultura [Órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas

y Escritores (AIAPE)], año I, núm. 1 (enero de 1936).

1937

Catalunya, núm. 85 (diciembre de 1937).

Sur, núm. 32 (mayo de 1937).

1939

Catalunya, núm. 103 (junio de 1939).

1941

Ressorgiment, núm. 294 (marzo de 1941) / núm. 301 (agosto de 1941).

1942

Catalunya, núm. 141 (agosto de 1942).

Catalunya, núm. 145 (diciembre de 1942).

Galeuzca, s. n. [número conmemorativo del festival realizado en el Teatro Avenida de Buenos Aires] (octubre de 1942).

Saber Vivir, año II, núm. 20 (mayo de 1942).

1943

Catalunya, núm. 148 (marzo de 1943).

1944

Catalunya, núm. 167 (octubre de 1944).

Catalunya, núm. 169 (diciembre de 1944).

Saber Vivir, año V, núm. 50 (diciembre de 1944).

1945

Catalunya, núm. 185 (diciembre de 1945).

Papeles de Buenos Aires, núm. 5 (mayo de 1945).

Saber Vivir, año V, núm. 55 (agosto de 1945).

1946

Catalunya, núm. 193 (diciembre de 1946).

1947

Cabalgata, núm. 12 (marzo de 1947).

Cabalgata, núm. 13 (noviembre de 1947).

Cabalgata, núm. 14 (diciembre de 1947).

Sed, año II, núm. 7 (enero de 1947).

1948

Cabalgata, núm. 16 (febrero de 1948).

Cabalgata, núm. 20 (julio de 1948).

Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, año XL, núm. 90 (agosto de 1948).

1949

Reseña de Arte y Letras, núm. 1 (mayo de 1949).

1950

Saber Vivir, núm. 92 (septiembre-octubre de 1950).

1951

Cultura, año III, núm. 12 (diciembre de 1951).

Lyra, núm. 95-97 (julio-septiembre de 1951).

Ressorgiment, núm. 414 (enero de 1951) / núm. 425 (diciembre de 1951).

1952

A partir de cero. Revista de poesía y antipoesía, núm. 1 (noviembre de 1952).

A partir de cero. Revista de poesía y antipoesía, núm. 2 (diciembre de 1952).

1953

Saber Vivir, año IX, núm. 104 (junio de 1953).

1954

Saber Vivir, año IX, núm. 108 (abril-junio de 1954).

Saber Vivir, año IX, núm. 110 (diciembre de 1954).

1955

Saber Vivir, núm. 112 (abril-junio de 1955).

1956

El Hogar, ilustraciones de Batlle Planas en los números 2409, 2422, 2427, 2436, 2440, 2448, 2453 y 2455.

Saber Vivir, núm. 117 (diciembre de 1956).

1957

Ars. Revista de Arte, año XVII, núm. 77 (julio de 1957).

Contemporánea, época II, núm. 2 (octubre de 1957).

El Hogar, ilustraciones de Batlle

Planas en los números 2465, 2469, 2472, 2477, 2482, 2483 y 2493.

La Biblioteca. Revista de la Biblioteca Nacional, tomo IX, núm. 2 (segundo semestre de 1957).

Mirador, núm. 2 (junio de 1957).

Ressorgiment, núm. 486 (enero de 1957) / núm. 497 (diciembre de 1957).

1958

Punk, núm. 2 (1958).

1960

Fiesta de las Artes [Revista de la Sociedad de Artistas Argentinos Plásticos], (septiembre de 1960).

1964

Cero, núm. 2 (octubre de 1964).

Todo, núm. 1-3 (octubre de 1964).

1965

Fiesta de las Artes [Revista de la Sociedad de Artistas Argentinos Plásticos], (1965).

Ressorgiment, núm. 583 (enero de 1965) / núm. 593 (diciembre de 1965).

Vigilia [Colección de Poesía Argentina], núm. 3 (febrero de 1965).

1966

Cero, núm. 5-6 (junio de 1966).

1967

Cero. (Primer objeto narguile que trata de un homenaje a Juan Batlle Planas, el surrealismo, Breton y ciertos elementos para la nueva realidad), núm. 7-8 (agosto de 1967).

II. Sobre Juan Batlle Planas

Andralis, Juan, *Acerca del taller de Batlle Planas*. Buenos Aires: Ediciones tipoGráfica, 2006 (ed. conmemorativa ilustrada).

Azcoaga, Enrique, "Carta a una amiga argentina por la pérdida de Juan Batlle Planas", *Cuaderno Cultural, Departamento Cultural de la Embajada Argentina en España*, núm. 12 (1970), pp. 19-25.

Bayón, Damián, "Batlle Planas", *Ver y Estimar*, núm. 7-8 (noviembre de 1948), pp. 113-114.

Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 91.

Briante, Miguel, "Aquella metafísica de las formas", *Diario* (Buenos Aires, julio de 1994), p. 12.

Brughetti, Romualdo, "Juan Batlle Planas y el automatismo", *Cabalgata*, núm. 12 (marzo de 1947), pp. 16-19.

Cirlot, Juan-Eduardo, *La pintura contemporánea (1863-1963)*. Barcelona: Seix Barral, 1953, p. 196.

— *La pintura surrealista*. Barcelona: Seix Barral, 1955, pp. 64 y 92.

Cuadrado, Arturo, "Juan Batlle Planas", *Correo Literario*, año III, núm. 30 (febrero de 1945), p. 5.

Eiriz Maglione, Eduardo, "La pintura de J. Batlle Planas", *Saber Vivir*, año V, núm. 55 (agosto de 1945), pp. 48-49.

Forte, Vicente, "Juan Batlle Planas", *Clarín* (Buenos Aires, 16 de octubre de 1975), p. 1.

García de Carpi, Lucía, "Juan Batlle Planas (1911-1966)", en *La pintura surrealista española 1924-1936*. Madrid: Istmo, 1986, pp. 125-127.

García Martínez, J. A., *Batlle Planas y el surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Girri, Alberto, "Juan Batlle Planas: una personalidad abierta y enigmática", *Crisis*, núm. 29 (septiembre de 1975), pp. 71-73.

Kumec, Margot de, "Los que conocieron a Batlle Planas. Testimonios de Roberto Aizenberg, Carlos Alonso, Vicente Forte", *Clarín* (Buenos Aires, 29 de noviembre de 1970), pp. 36-39.

Lagache, Diego, "Las dos muertes de Juan Batlle Planas", *El Periodista* (Buenos Aires, 26 de octubre de 1986), pp. 24-26.

Lorenzo Alcalá, May, "De Cataluña a Buenos Aires. La plástica surrealista argentina", *La nueva literatura hispánica*, núm. 12 (2008), pp. 131-146.

Mara, Óscar, "Su sonrisa y sus ojos claros", *Crisis*, núm. 29 (septiembre de 1975), pp. 72-73.

Molina, Enrique, "Una visión inédita del surrealismo", *Crisis*, núm. 29 (septiembre de 1975), p. 73.

Mujica Láinez, Manuel, "Batlle Planas", *Reseña de Arte y Letras*, núm. 4 (noviembre de 1949), p. 13.

Nojehowicz, Noe, "La incitación a transformarnos", *Crisis*, núm. 29 (septiembre de 1975), p. 73.

Parpagnoli, Hugo, "Batlle Planas", *Sur*, núm. 253 (julio-agosto de 1958), pp. 101-102.

Pellegrini, Aldo, "El mensaje plástico de Juan Batlle Planas", *Cabalgata*, núm. 20 (junio de 1948), pp. 1, 8-9, 15-16.

Pizarnik, Alejandra y Elizabeth Azcona, "Batlle Planas o la libertad en el arte" [entrevista], *El Hogar*, núm. 2483 (julio de 1957).

Pizarnik, Alejandra, "A Juan Batlle Planas: Una palabra: La canción para el yacente" [poemas], *Lyra*, núm. 216-218 (1971); reed. en *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2000, pp. 367-368.

Rizzo, Patricia, "Entrevista al taller de Batlle Planas" [entrevista], *La nueva literatura hispánica* (2008), pp. 147-161.

Rodríguez, Ernesto B., "Juan Batlle Planas", *Ars. Revista de Arte*, núm. 77 (julio de 1957), pp. 1-13.

Rossi, Attilio, "Dos surrealistas. J. Planas Casas y J. Batlle Planas", *Sur*, núm. 32 (mayo de 1937), pp. 96-99.

Sulic, Susana, *Batlle Planas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980 [col. Pintores Argentinos del Siglo XX, núm. 24], pp. 1-8.

Wellen, Michael, "Paranoia and Hope. The Art of Juan Batlle Planas and its Relationship to the Argentina Technological Imagination of the 1930s and 1940s", *Journal of Surrealism and The Americas*, núm. 1-2 (2009), pp. 84-106.

Zito Lema, Vicente, "Conversación con Juan Batlle Planas" [entrevista], *Clarín* (Buenos Aires, 16 de octubre de 1975), p. 3.

Otros recursos

Archivo Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere, *Batlle Planas* [web]. Disponible en: batlleplanas.com [consulta: 15 de abril de 2018].

Laborde, Carlos (dir.), *Juan Batlle Planas, artista pintor* [vídeo]. Buenos Aires: Elebe, 1985, 58 min.

III. Catálogos de exposición

III. 1. Catálogos de exposiciones individuales

Montaje. Primera muestra individual: collages [díptico]. Buenos Aires: Teatro del Pueblo, 1939. Texto de Juan Batlle Planas.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Müller, 1944.

- Juan Batlle Planas*. Montevideo: Amigos del Arte, 1945.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Müller, 1946.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Impulso, 1948.
- Los mecanismos del número*. Buenos Aires: Galería Müller, 1948.
- Exposición retrospectiva: Juan Batlle Planas. Pinturas y dibujos 1935-1949*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1949.
- Grabados de Juan Batlle Planas. Serie: Al misterio de Albert Anker*. Buenos Aires: Galería Müller, 1950. Texto de Julio E. Payró.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Bonino, 1951. Texto de Joan Merli.
- La magia de los encuentros. Juan Batlle Planas, pinturas y dibujos*. Buenos Aires: Galería Krayd, 1952.
- Pinturas de Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1952. Texto de Enrique Molina.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Bonino, 1955.
- Batlle Planas. 1936-1959. Retrospectiva 106 obras*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1959. Prólogo de Jorge Romero Brest.
- Batlle Planas. Cajas y objetos de madera con luz y/o libre movimiento*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1960.
- Doce collages*. Buenos Aires: Galería Galatea, 1962.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Lascaux, 1964. Poema de Juan Batlle Planas.
- Homenaje a la hija de Júpiter*. Buenos Aires; Rosario: Fontana; EL Círculo, 1964. Poema de Juan Batlle Planas.
- Juan Batlle Planas. Argentine Cultural Panorama*. Washington, D. C.: Embajada de Argentina, 1965. Textos de Manuel Mujica Láinez y Lorenzo Varela.
- Juan Batlle Planas. First New York Exhibition*. Nueva York: Galerie Foussats, 1965.
- Juan Batlle Planas. Obras de su colección privada*. Buenos Aires: Galería Veneto, 1965. Poema de Juan Batlle Planas.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Rubbers, 1966.
- Juan Batlle Planas*. La Plata: Galería del Asterisco, 1966. Poema de Juan Batlle Planas.
- Témperas 1937-1943*. Buenos Aires: Galería Rubbers, 1967.
- Óleos y témperas 1946-1952. Esculturas 1957-1960*. Buenos Aires: Galería Rubbers, 1968.
- Batlle Planas 1944-1963*. Buenos Aires: Galería Rubbers, 1969.
- Ciclo de tres exposiciones: Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Fundación Banco Mercantil Argentino, 1970.
- Homenaje a Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1976.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Galería Ursomarzo, 1980. Texto de Ernesto B. Rodríguez.
- Obras de Juan Batlle Planas. Retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones Ruth Benzacar; Fundación Banco Mercantil Argentino, 1981. Texto de Guillermo Whitelow.
- Juan Batlle Planas (1911-1966). Pinturas, dibujos*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte, 1985. Texto de Jorge López Anaya.
- Juan Batlle Planas. Pinturas*. Buenos Aires: Galería Suipacha, 1990. Texto de Fermín Fèvre.
- Juan Batlle Planas*. Punta del Este, Uruguay: Galería Sur, 1996. Selección de textos de Martín Castillo.
- Juan Batlle Planas*. Buenos Aires: Museo del Grabado, 2001. Texto de Juan Batlle Planas.
- Batlle Planas. Una imagen persistente*. Buenos Aires: Fundación Alón para las Artes, 2006. Textos de Gabriela Francone y Rosa María Ravera.
- Batlle Planas. Energía de la forma*. Buenos Aires: Museo del Libro y de la Lengua y Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013. Textos de Roberto Aizenberg, Gabriela Francone, Alberto Girri, Horacio González, Enrique Molina y Noe Nojehowicz.
- Visiones ensambladas. Reencuadres a la obra de Batlle Planas*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes, Emilio Pettoruti, 2015.
- Cuando las formas pulsán. Interferencias en la colección de Juan Batlle Planas*. La Plata: Centro Universitario de Arte de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2018.
- Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista*. Madrid: Fundación Juan March, 2018. Textos de Pedro Azara, Giselda Batlle, Silvia Batlle,

Manuel Fontán del Junco, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Celina Quintas, Rolando Schere y otros.

III. 2. Catálogos de exposiciones colectivas

Catálogo ilustrado del I Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1934.

Catálogo ilustrado del II Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1935.

Exposició d'artistes catalans i de nissaga catalana. Buenos Aires: Centro Cultural Casal de Catalunya, 1935.

Catálogo ilustrado del V Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1938.

Catálogo ilustrado del VI Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1939.

Catálogo ilustrado del VII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1940.

Catálogo ilustrado del VIII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1941.

Catálogo ilustrado IX Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], 1942.

Exhibición colectiva. Buenos Aires: Galería Comte, 1944.

Tre pittori argentini: Gertrudis Chale, Raquel Forner, Juan Batlle Planas. Roma: Galeria d'Art Selecta, 1956.

La Biennale di Venezia. XXIX Biennale internazionale d'arte. Venecia: Carlo Ferrari; Edizioni Serenissima; Alfieri Editore, 1958. Textos de Umbro Apollonio, Luciano Caramel y otros.

150 años de arte argentino. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1960. Textos de Horacio Butler, Manuel Mujica Láinez, Julio E. Payró, Ernesto B. Rodríguez y otros.

Batlle Planas-Julio Barragán. Buenos Aires: Galería Nice, 1961. Texto de Manuel Mujica Láinez.

Premio Dinamix de pintura argentina. Buenos Aires: Nueva Galería de Arte, 1961.

Argentina en el mundo. Artes visuales I. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1965.

Surrealismo e arte fantástica. VIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Fundação Bienal, 1965. Texto de Félix Labisse.

El surrealismo en la Argentina. Buenos Aires: Instituto Di Tella; Galería Rubbers; Galería Van Riel, 1967.

Panorama de la pintura argentina II. Buenos Aires: Fundación Lorenzutti, 1969. Texto de Osvaldo Svanascini.

Pintura argentina. Promoción internacional. Buenos Aires: Fundación Lorenzutti; Museo Nacional de Bellas Artes, 1970.

100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978. Buenos

Aires: Banco de la Ciudad de Buenos Aires, 1978.

Collages: septiembre-octubre 1982. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, 1982.

Perspectiva surrealista. Buenos Aires: Asociación Argentina de Críticos de Arte y Centro de Arte y Comunicación, 1983. Texto de Jorge López Anaya.

Tres artistas, un pueblo. Planas Casas, Batlle Planas, Audivert. Buenos Aires: Galería Vermeer, 1984. Texto de Nicolás Rubio.

Arte argentina dalla indipendenza ad oggi: 1810-1987. Roma: Istituto Italo Latino Americano, 1987. Textos de Mario Magliano y Ernesto Sábato.

Premio Fondo Nacional de las Artes Dr. Augusto Palanza. Retrospectiva 1947-1987. Buenos Aires: La Academia, 1987. Textos de Alberto G. Bellucci y Augusto Palanza.

Surrealismo nuevo mundo. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de Argentina, 1992. Textos de Juan Andralis, Enrique Molina y Mario Pellegrini.

Homenaje a Batlle Planas y Fedora Aberastury. Madrid: Galería Van Art, 1993. Texto de Jorge Kleiman.

Colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996. Texto de Jorge Gluzberg.

Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini. Madrid: Fundació La Caixa, 1999. Textos de Juan Manuel Bonet y Marcelo E. Pacheco.

Pintura del Mercosur. Una selección del periodo 1950-1980. Buenos Aires: Departamento de Promoción Cultural del Grupo Velox, 2000. Textos de Mercedes Casanegra, Ticio Escobar, Gabriel Peluffo Linara, Cacilda Texeira da Costa y Diana Wechsler.

Encuentro de poéticas. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2004.

Literaturas del exilio. Barcelona: SEACEX, 2005. Textos de Julià Guillamon, Roger Bartra, Núria Costa y otros.

Territorios de diálogo: España, México, Argentina. 1930-1945: entre los realismos y lo surreal. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006. Textos de Sandra Benito, Jaime Brihuega, Rita Eder, Diana Wechsler y otros.

Arte por tres. Un siglo de pintura argentina en las colecciones de los bancos públicos. Buenos Aires: Palais de Glace, 2012. Texto de Laura Malosetti Costa.

Drawing Surrealism. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art (LACMA), 2012. Textos de Isabelle Dervaux, Michael Govan, Leslie Jones y Susan Laxton.

El ojo extendido. Huellas en el inconsciente. Colección de Arte de Amalia Lacroze de Fortabat. Buenos Aires: Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat, 2014. Texto de Mercedes Casanegra.

Entre tiempos: presencias de la colección Jozami en el Museo Lázaro Galdiano. Madrid: Fundación Foro del Sur, 2014. Texto de Diana Wechsler.

Sumeria y el paradigma moderno. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2017. Textos de Pedro Azara, Zainab Bahrani, Marc Marín y Brigitte Pedde.

IV. Exposiciones

IV. 1. Exposiciones individuales

1939

Montaje. Primera muestra individual: collages. Buenos Aires: Teatro del Pueblo, julio-agosto.*

1944

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Müller, septiembre.*

1945

Juan Batlle Planas. Montevideo: Amigos del Arte, julio.*

XLVII Exposición de Arte. Obras de Batlle Planas. Buenos Aires: Ateneo Popular de la Boca, septiembre.

1946

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Müller, septiembre.*

Juan Batlle Planas. Santa Fe, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, octubre.

1947

Juan Batlle Planas. Avellaneda, Argentina: Asociación Gente de Arte, mayo.

Dibujos: Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Viau, agosto.

Juan Batlle Planas. Montevideo: Amigos del Arte, septiembre.

1948

Témperas y dibujos. Buenos Aires: Galería Impulso, mayo.*

Témperas y dibujos. Buenos Aires: Galería Alcora, junio.

Los mecanismos del número. Exposición dedicada a R.M.F (Ramon Mas i Ferratges). Buenos Aires: Galería Müller, septiembre.*

1949

Exposición retrospectiva: Juan Batlle Planas. Pinturas y dibujos 1935-1949. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, diciembre.*

1950

Grabados de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Müller, agosto.*

Juan Batlle Planas. Mendoza, Argentina: Galería Giménez, agosto.

Juan Batlle Planas. Óleos, temples y dibujos. Buenos Aires: Galería Antú, diciembre.

1951

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Bonino, junio.*

Acuarelas y dibujos. Buenos Aires: Galería Plástica, septiembre.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Bonino (Salón de Navidad), diciembre.

1952

Pinturas de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Van Riel, junio.*

La magia de los encuentros. Juan Batlle Planas, pinturas y dibujos. Buenos Aires: Galería Krayd, noviembre.*

Obras de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Sociedad Hebreaica Argentina.

1954

Obras de Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Peuser, junio.

Pinturas de Batlle Planas. Santa Fe, Argentina: Sociedad Amigos del Arte, septiembre.

Pinturas de Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Antígona.

1955

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Bonino, octubre.*

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Alcora, diciembre.

1956

Obras abstractas, óleos y dibujos (1952-1956). Buenos Aires: Galería Galatea, abril.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Phantom, julio.

Juan Batlle Planas. Esculturas, grabados, monocopias. Buenos Aires: Galería Viscontea, septiembre.

Juan Batlle Planas. Avellaneda, Argentina: Asociación Gente de Arte, septiembre.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Suipacha.

1957

Juan Batlle Planas. Mar del Plata, Argentina: Casino Mar del Plata, enero.

Juan Batlle Planas. Rosario, Argentina: Galería O, abril.

Juan Batlle Planas. Asunción: Solar de Sarmiento, agosto.

Juan Batlle Planas. Morón, Argentina: Museo Histórico y de Artes, octubre.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Viscontea, noviembre.

1958

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Rubbers, febrero.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Teatro San Telmo, mayo.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, mayo-junio.

1959

Juan Batlle Planas. San Miguel de Tucumán, Argentina: Departamento de Arte, Universidad de Tucumán, abril.

Juan Batlle Planas. Santa Fe, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, junio.

Batlle Planas. 1936-1959. Retrospectiva 106 obras. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, octubre.*

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Galatea, octubre.

1960

Dibujos, témperas y óleos. J. Batlle Planas. Buenos Aires: Ópera, Galería de Arte del Gran Teatro, abril.

Batlle Planas. Cajas y objetos de madera con luz y/o libre movimiento. Buenos Aires: Galería Van Riel, septiembre.*

Euclides. Juan Batlle Planas. Rosario, Argentina: Galería Renom, octubre.

1961

Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Rioboo.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Witcomb.

1962

Doce collages. Buenos Aires: Galería Galatea, abril.*

1963

Los siete pecados capitales. Buenos Aires: Galería Nice, junio.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Klee, septiembre.

Óleos y témperas de Juan Batlle Planas. Rosario, Argentina: Galería Carrillo, septiembre.

Batlle Planas. Grabados. Buenos Aires: Galería de Arte Hampton, octubre.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Serra, diciembre.

1964

Juan Batlle Planas. Morón, Argentina: Museo Histórico, abril.

Juan Batlle Planas. Mendoza, Argentina: Galería Lino Eneas Spilimbergo, mayo.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Nice, junio.

Juan Batlle Planas. Tandil, Argentina: Museo de Arte, junio.

Juan Batlle Planas. Corrientes, Argentina: Museo Provincial de Corrientes, agosto.

Juan Batlle Planas. Florida, Argentina: Centro Estudiantil, agosto.

Obras de coleccionistas. Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería La Ruche, septiembre.

Homenaje a la hija de Júpiter. Rosario, Argentina: Galería El Círculo, octubre.*

Obras inéditas, 1937-1964. Buenos Aires: Galería Lirolay, octubre.

Dibujos de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería de Arte del Teatro del Pueblo, diciembre.

Juan Batlle Planas. Córdoba, Argentina: Galería Feldman.

Naturalezas muertas (muestra retrospectiva). Buenos Aires: Galería Lascaux.*

1965

Juan Batlle Planas. Obras de su colección privada. Buenos Aires: Galería Veneto, abril.*

Juan Batlle Planas. Argentine Cultural Panorama. Washington, D. C.: Embajada de Argentina, mayo.*

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Lascaux, mayo.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Dimart, julio.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Hachette, julio.

Juan Batlle Planas. First New York Exhibition. Nueva York: Galerie Fousats, 1965, septiembre-octubre.*

Óleos y témperas de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Rubbers, octubre.

1966

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Club de la Estampa, abril.

Juan Batlle Planas. La Plata, Argentina: Galería del Asterisco, mayo.*

Témperas y acuarelas de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Ismos, mayo.

Óleos y témperas. Juan Batlle Planas. Rosario, Argentina: Galería Ross, junio.

Cajas, esculturas y pinturas de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Rubbers, julio.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Scheinsohn, agosto.

Homenaje a Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Rubbers, octubre.*

Juan Batlle Planas: gouaches 1937-1956. Nueva York: Galerie Foussets, octubre.

Tapices, óleos y cerámicas de Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Lascaux, octubre.

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Proar.

1967

Témperas 1937-1943. Buenos Aires: Galería Rubbers, junio.*

Homenaje a Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Proar, julio.

Juan Batlle Planas. Córdoba, Argentina: Galería Feldman, octubre.

1968

Óleos y témperas 1946-52. Esculturas 1957-60. Buenos Aires: Galería Rubbers, junio.*

1969

Batlle Planas 1944-1963. Buenos Aires: Galería Rubbers, junio.*

1970

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Casa de Mendoza, octubre.

Ciclo de tres exposiciones: Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Fundación Banco Mercantil Argentino.*

1974

Homenaje a Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Vermeer.

1976

Homenaje a Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.*

Homenaje a Juan Batlle Planas a diez años de su muerte. Buenos Aires: Galería Vermeer.

1978

Juan Batlle Planas. Rosario, Argentina: Galería Génesis.

Juan Batlle Planas, grabados (1948-1955). Buenos Aires: Gordon Gallery.

1979

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería del Buen Ayre, mayo.

1980

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Ursomarzo, septiembre.*

1981

Obras de Juan Batlle Planas. Retrospectiva. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por Ruth Benzacar Galería de Arte y el patrocinio de la Fundación Banco Mercantil, octubre*

Juan Batlle Planas (1911-1966): homenaje. Buenos Aires: Galería Vermeer.

1982

Juan Batlle Planas. La Plata, Argentina: Galería Austral.

1985

Juan Batlle Planas (1911-1966). Pinturas, dibujos. Muestra antológica. Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte.*

1986

Homenaje a Batlle Planas a veinte años de su fallecimiento. Buenos Aires: Galería Vermeer.

Juan Batlle Planas. La Plata, Argentina: Galería Austral.

1989

Exposición retrospectiva. Buenos Aires: Palais de Glace y Ruth Benzacar Galería de Arte, mayo.

1990

Juan Batlle Planas. Pinturas. Buenos Aires: Galería Suipacha, junio.*

1992

Obra gráfica. Buenos Aires: Galería Vermeer, junio.

1994

Anticuerpos. La Plata, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes, junio-julio.

1995

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Palatina.

1996

Juan Batlle Planas. Punta del Este, Uruguay: Galería Sur.*

1998

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Galería Vermeer.

2001

Juan Batlle Planas. Buenos Aires: Museo Nacional del Grabado.*

2005

Batlle Planas en el Centenario. La Plata, Argentina: Casa Curutchet, sede del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA).

2006

Batlle Planas. Una imagen persistente. Buenos Aires: Fundación Alón para las Artes, octubre.*

2013

Batlle Planas. Energía de la forma. Buenos Aires: Museo del Libro y de la Lengua, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, octubre.*

2015

Formas breves. Buenos Aires: Pinacoteca y Galería de Arte Alejandro Bustillo, Banco Nación, junio.

Visiones ensambladas. Reencuadras a la obra de Batlle Planas. La Plata, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.*

2018

Cuando las formas pulsan. Interferencias en la colección de Juan Batlle Planas. La Plata, Argentina: Centro Universitario de Arte de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, abril.*

Batlle Planas, explorando la colección Fortabat. Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, abril-junio.

Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista. Cuenca, España: Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, mayo-octubre; Palma, España: Museo Fundación Juan March, noviembre de 2018-febrero de 2019.*

IV. 2. Exposiciones colectivas

1934

I Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], mayo.*

1935

II Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], mayo.*

I Salón de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores en Defensa de la Cultura (AIAPE). Buenos Aires: [s. n.], octubre.

Exposició d'artistes catalans i de nissaga catalana. Buenos Aires: Centro Cultural Casal de Catalunya, noviembre.*

1938

V Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], junio.*

XXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Buenos Aires: [s. n.], agosto.

1939

VI Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], junio.*

XXV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Buenos Aires: Salón Witcomb, octubre.

Muestra de arte moderno. Buenos Aires: Galería Comte, diciembre.

1940

VII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], mayo.*

XXVI Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Buenos Aires: Amigos del Arte.

1941

VIII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], mayo.*

1942

IX Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires: [s. n.], mayo.*

1943

Quince cuadros de flores. Buenos Aires: Galería Luisa Fanning, diciembre.

1944

Exhibición colectiva. Buenos Aires: Galería Comte, septiembre.*

1947

Pintores argentinos contemporáneos. Buenos Aires: Salón Peuser, octubre.

1948

Exposición de artistas catalanes y pintores argentinos contemporáneos. Buenos Aires: Centro Cultural Casal de Catalunya.

1949

Arte en la calle. Buenos Aires: Tienda Harrod's [inicio del ciclo].

1951

Pintores argentinos contemporáneos. Buenos Aires: Salón Kraft, mayo-junio.

Acuarelas y dibujos. Buenos Aires: Galería Plástica, septiembre.

1952

La pintura y la escultura argentinas de este siglo. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1952-marzo de 1953.

Pintores argentinos contemporáneos. Buenos Aires: Galería Krayd, noviembre.

Poesía-Pintura. Buenos Aires: Salón Kraft.

1953

Salón de Navidad. Buenos Aires: Galería Bonino, diciembre.

1954

Homenaje a Eduardo Sívori junto con nueve pintores argentinos. Buenos Aires: Galería Wilenski, mayo.

Obras de Batlle Planas y Raúl Soldi. Buenos Aires: Galería Wilenski, junio.

Muestra colectiva de esculturas. Buenos Aires: Galería Comte, julio.

I Salón de Arte Sagrado. Buenos Aires: Galería Witcomb, agosto.

1956

Argentine Painting/Pintura argentina. Primera exposición flotante de 50 pintores argentinos [itinerante]. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [organiza], abril [inicio].

Tre pittori argentini: Gertrudis Chale, Raquel Forner, Juan Batlle Planas.

Roma: Galería d'Art Selecta, organizada por la Galería Bonino y la Embajada de Argentina en Roma, abril.*

Escenografías y trajes. Pintores argentinos e italianos. Buenos Aires: Galería Bonino.

1957

Arte mural argentino. Buenos Aires: Galería Arquino, abril.

Pintura mágica. Buenos Aires: Galería Rubbers, junio.

Autorretratos. Buenos Aires: Galería Rubbers, julio.

1958

XXIX Biennale di Venezia. Venecia: Palazzo Centrale, junio-octubre.*

1960

La pintura de ayer y de hoy. Rosario, Argentina: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Edición del Premio Palanza. Buenos Aires: Galería Witcomb, octubre.

Muestra colectiva. Lugo, España: Museo Provincial, noviembre.

150 años de arte argentino. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre.*

1961

Premio Dinamix de pintura argentina. Buenos Aires: Nueva Galería de Arte, agosto.*

Muestra colectiva. Premio Werthein de pintura. Buenos Aires: Galería Van Riel, diciembre.

Batlle Planas-Julio Barragán. Buenos Aires: Galería Nice.*

III Salón Anual de Pinturas del Automóvil Club Argentino. Buenos Aires: [s. n.].

1962

50 años del collage. Buenos Aires: Galería Lirolay, marzo.

1963

Pintura argentina contemporánea. Buenos Aires: Galería Hampton, abril.

Pintura argentina. Buenos Aires: Galería Internacional de Arte Lascaux, octubre-noviembre.

1964

Muestra colectiva. Buenos Aires: Galería Dynastia, agosto.

Surrealismo imaginación. Buenos Aires: Galería Serra, septiembre-octubre.

Muestra colectiva de grabado. Punta Ballena, Uruguay: Galería Berlingieri.

Murales. Buenos Aires: Galerías del Obelisco.

1965

VIII Bienal de São Paulo: *Surrealismo e arte fantástica.* São Paulo: Parque do Ibirapuera, septiembre-noviembre.*

Argentina en el mundo. Artes visuales 1. Buenos Aires: Teatro Municipal San Martín y Museo de

Artes Plásticas Eduardo Sívori,
diciembre.*

1967

El surrealismo en la Argentina.
Buenos Aires: Instituto Di Tella
en colaboración con las galerías
Rubbers y Van Riel, junio.*

1969

Panorama de la pintura argentina II.
Buenos Aires: Salas Nacionales de
Exposición, junio.*

1970

*Pintura argentina. Promoción
internacional.* Buenos Aires: Museo
Nacional de Bellas Artes, organizada
por la Fundación Lorenzutti, julio.*

*Tres pintores surrealistas: Juan
Batlle Planas, Noe Nojehowicz,
Ideal Sánchez.* Buenos Aires:
Galería Áurea.

1971

Surrealismo ayer y hoy. Buenos
Aires: Sociedad Hebrea Argentina.

1975

Muestra colectiva. Buenos Aires:
Galería El Mensaje.

1978

*100 años de pintura y escultura
en la Argentina 1878-1978.*
Buenos Aires: Salas Nacionales
de Exposición, junio-julio.*

Muestra colectiva. Rosario,
Argentina: Galería Génesis, julio.

1982

Collages. Buenos Aires: Centro
Cultural de la Ciudad de Buenos
Aires, septiembre-octubre.*

1983

Perspectiva surrealista.
Buenos Aires: Centro de
Arte y Comunicación (CAyC),
septiembre.*

1984

*Tres artistas, un pueblo. Planas Casas,
Batlle Planas, Audivert.* Buenos Aires:
Galería Vermeer, mayo.*

Muestra colectiva. Mar del Plata,
Argentina: Galería Robles.

1987

*Arte argentina dalla indipendenza
ad oggi: 1810-1987.* Roma: Istituto
Italo Latino Americano, 1987,
diciembre de 1987-enero de 1988.*

*Premio Fondo Nacional de las Artes
Dr. Augusto Palanza. Retrospectiva
1947-1987.* Buenos Aires:
Salas Nacionales de Exposición,
noviembre.*

1992

Surrealismo nuevo mundo. Buenos
Aires: Biblioteca Nacional de
Argentina, octubre-noviembre.*

1993

*Homenaje a Batlle Planas y Fedora
Aberastury.* Madrid: Galería Van Art,
febrero.*

Muestra colectiva. Buenos Aires:
Centro Cultural Casal de Catalunya.

1996

Colección Costantini [itinerante].
Buenos Aires: Museo Nacional de
Bellas Artes, junio-julio.*

Colección Costantini. Montevideo,
Uruguay: Museo Nacional de
Artes Visuales (MNAV), agosto-
septiembre.

1998

A Coleção Costantini. Río de Janeiro:
Museu de Arte Moderna (MAM).

A Coleção Costantini. São Paulo:
Museu de Arte Moderna (MAM).

1999

*Claves del arte latinoamericano.
Colección Costantini.* Madrid:
Fundació La Caixa, abril- junio.*

2000

*Pintura del Mercosur. Una selección
del periodo 1950-1980.* Buenos
Aires: Departamento de Promoción
Cultural del Grupo Velox, 2000.*

2001

Mostra do surrealismo. Río de
Janeiro: Centro Cultural Banco do
Brasil (CCBB), agosto-octubre.

2004

*Soñando con los ojos abiertos. Dada
y surrealismo en la colección de Vera
y Arturo Schwartz.* Buenos Aires:
Museo de Arte Latinoamericano de
Bellas Artes (MALBA), marzo-mayo.

Encuentro de poéticas. Buenos
Aires: Pabellón de Bellas Artes
de la Pontificia Universidad
Católica Argentina, diciembre
de 2004-marzo de 2005.*

2005

Literaturas del exilio [itinerante].
Barcelona: CCCB, octubre de
2005-enero de 2006; Buenos
Aires: Centro Cultural Recoleta,
diciembre de 2006-febrero
de 2007.*

2006

*Territorios de diálogo: España,
México, Argentina. 1930-1945:
entre los realismos y lo surreal*
[itinerante]. Ciudad de México:
MUNAL, abril-junio;
Buenos Aires: Centro Cultural
Recoleta, junio-julio; Córdoba,
España: Palacio de la Merced.*

2012

*Arte por tres. Un siglo de pintura
argentina en las colecciones de*

los bancos públicos. Buenos Aires: Palais de Glace, agosto-septiembre.*

Drawing Surrealism. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art (LACMA), octubre de 2012-enero de 2013.*

2014

Art Basel. Miami: Galería Jorge Mara-La Ruche, enero.

Entre tiempos: presencias de la colección Jozami en el Museo Lázaro Galdiano. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, febrero-mayo.*

El ojo extendido. Huellas en el inconsciente. Buenos Aires: Museo Fortabat, julio-septiembre.*

2015

ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo). Madrid: Galería Jorge Mara-La Ruche (Pabellón de Ifema), febrero.

Geometría como condición de posibilidad. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, febrero.

Art Basel. Miami: Galería Jorge Mara-La Ruche, diciembre.

2016

ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo). Madrid: Galería Jorge Mara-La Ruche (Pabellón de Ifema), febrero.

Singular & Colectivo III. Buenos Aires: Maman Art Fine Gallery, mayo.

Verboamérica. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Bellas Artes (MALBA), octubre.

Art Basel. Miami: Galería Jorge Mara-La Ruche, diciembre.

2017

ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo). Madrid: Galería Jorge Mara-La Ruche (Pabellón de Ifema), febrero.

Sumeria y el paradigma moderno. Barcelona: Fundació Joan Miró, octubre de 2017-enero de 2018.*

Juan Batlle Planas en su estudio de la calle Santiago del Estero junto a una de sus cajas, c. 1951, Buenos Aires. Archivo Juan Batlle Planas. Fotografía de autor desconocido



La Fundación Juan March (www.march.es) es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atiende en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organiza mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y conferencias. Su sede en Madrid alberga una biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

La Fundación Juan March publica catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Las publicaciones cuya edición en papel se ha agotado están disponibles en formato digital y con acceso libre en el portal "Todos nuestros catálogos de arte desde 1973" en: www.march.es/arte/catálogos

JUAN BATLLE PLANAS

EL GABINETE SURREALISTA

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Pedro Azara, comisario invitado

Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y Exposiciones, Fundación Juan March

Antonio Garrote y Celina Quintas, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundación Juan March, Palma

Marta Ramírez, Coordinadora

EXPOSICIÓN

Coordinación de seguros y transporte

José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

Seguros

March JLT/Axa Art

Transporte

Tti-Técnica de Transportes Internacionales, s.a.u./
Grupo Bovis

Museografía

Pedro Azara & Tiziano Schürch y
y Fundación Juan March

Instalación

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
Museu Fundación Juan March, Palma
y Xicarandana S.L.

PUBLICACIÓN

Edita

© Fundación Juan March, Madrid, 2018

© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2018

Textos

© Pedro Azara

© Elizabeth Azcona

© Giselda Batlle

© Silvia Batlle

© Juan Batlle Planas

© Manuel Fontán del Junco

© Rodrigo Gutiérrez Viñuales

© Luisa Mercedes Levinson

© Enrique Molina

© Manuel Mujica Láinez

© Aldo Pellegrini

© Alejandra Pizarnik

© Celina Quintas

© Rolando Schere

Coordinación editorial

Celina Quintas y Marta Ramírez

Producción editorial

Jordi Sanguino

Diseño

Adela Morán

Edición y revisión de textos

Marta Morales y Departamento
de Exposiciones, Fundación Juan March

Traducción

Francés/español: Blanca Millán

Inglés/español: Jaime Blasco

Fotomecánica e impresión

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Encuadernación

Ramos, S.A., Madrid

Tipografía Post Grotesk y GT Walsheim

Papel Creator Vol 115 g



© de esta edición: Fundación Juan March, Madrid, 2018.
Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-7075-654-2

Depósito legal: M-11706-2018

De las reproducciones autorizadas

© David Alfaro Siqueiros: fig. 2, p. 33; Carmelo Arden

Quin: fig. 5, p. 38; Max Ernst: fig. 1, p. 16; Yves

Tanguy: fig. 4, p. 16; VEGAP, Madrid, 2018

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí: fig. 2,
p. 16; VEGAP, Madrid, 2018

© Juan Batlle Planas: cat. 1-57; fig. 3, p. 16; fig. 7, p. 19;
fig. 8, p. 22; fig. 9, p. 22; fig. 11, p. 25

© Ricardo Carpani: fig. 10, p. 44

© Horacio Coppola: fig. 3, p. 35

© Raquel Forner: fig. 1, p. 31

© Sarah Grilo: fig. 9, p. 43

© Ramón Pontones: fig. 4, p. 37

© Luis Seoane: fig. 7, p. 40

© Raúl Soldi: fig. 6, p. 40

Cubierta: Juan Batlle Planas, Sin título, 1944 [cat. 48]



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

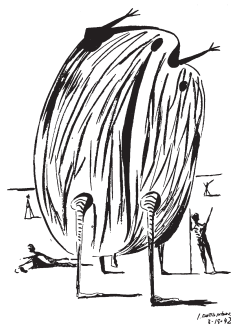
La Fundación Juan March quiere dejar constancia de su agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición:

Pedro Azara
Giselda Batlle
Silvia Batlle
Celia Caballero
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Jorge Mara
Guillermo de Osma
Artur Ramon
Lucía Santé
Rolando Schere
Àlex Susanna
MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Créditos fotográficos

- © Archivo Juan Batlle Planas: p. 46, 130, 150, 156, 158, 160, 163, 164
- © Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere: p. 118, 123, 129, 154
- © Archivo Juan Batlle Planas-Giselda Batlle/Rolando Schere. Foto: Ricardo Valmitjana: p. 164
- © Colección CEDODAL: fig. 6, p. 40
- © Colección Doris Halpin de Carpani. Foto: César Caldarella y Juan Carlos Banchemo: fig. 10, p. 44
- © Colección Giselda Batlle. Foto: Rolando Schere Arq.: cat. 1-2, 5-6, 14, 17-18, 21, 23, 27-30, 34, 37, 39-41, 46-47, 49, 58-84, 86-87; fig. 9, p. 22
- © Colección Guillermo de Osma, Madrid: cat. 32
- © Colección MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Foto: Gustavo Sosa Pinilla: cat. 3-4, 10-11, 16, 19-20, 26; fig. 3, p. 35; fig. 5, p. 38
- © Colección particular. Foto: Juan Molina y Vedia: cat. 9, 12-13, 22, 24-25, 31, 38, 44, 48
- © Colección particular. Foto: Silvia Batlle: cat. 8, 33, 35-36, 42
- © Colección Silvia Batlle. Foto: Juan Molina y Vedia: cat. 15, 45
- © Colección Silvia Batlle. Foto: Silvia Batlle: cat. 7, 43, 50-57, 85; p. 117
- © Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florencia, 2018: fig. 1, p. 16
- © Fundación Forner-Bigatti: fig. 1, p. 31
- © Gentileza de la Galería Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires: fig. 8, p. 22; fig. 11, p. 25; fig. 3, p. 35
- © Mary Evans/Scala, Florencia, 2018: fig. 5, p. 19; fig. 6, p. 19; fig. 10, p. 25
- © Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires. Foto: Otilio Moralejo: fig. 9, p. 43
- © Néstor Paz: fig. 7, p. 40
- © Presidencia de la Nación Argentina, Secretaría General de la Nación Argentina y Museo Casa Rosada: fig. 2, p. 33
- © The Museum of Modern Art/Scala, Florencia, 2018. Imagen digital: fig. 3, p. 16; fig. 7, p. 19
- © White Images/Scala, Florencia, 2018: fig. 4, p. 16

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los autores o representantes de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este catálogo. En caso de error u omisión, rogamos contacten con la Fundación Juan March a través de direxpo@march.es



Este libro se terminó
de imprimir el 21 de mayo de 2018

Dibujo de Juan Batlle Planas para la portada
de la revista *Papeles de Buenos Aires*,
núm. 5 (mayo de 1945)

