

*Reencuadrar la obra. Sobre una práctica curatorial en torno a Juan Batlle Planas **

Agustina Alonso López, Lucía Álvarez, Axel Ezequiel Ferreyra Macedo, Clarisa López Galarza, Juan Cruz Pedroni y Victoria Tripodi

En el presente escrito proponemos indagar en la práctica curatorial como una estrategia que tensiona los relatos desplegados por la historia del arte, particularmente, en torno a la obra de Juan Batlle Planas.

Con frecuencia, la crítica y la historia del arte han señalado la pertenencia de la obra de Batlle Planas al estilo surrealista –o neorromántico, en la variante de Aldo Pellegrini–, al que se lo asocia en el carácter de precursor. Esta adscripción a un estilo histórico, que tiene el mérito de poner aquello reconocido como “surrealismo” argentino en pie de igualdad con las producciones canónicas del centro, descuida, no obstante, la complejidad del escenario cultural en el que operó Batlle Planas y su relación con las tramas particulares que adoptaron en Buenos Aires los procesos de transmisión de saberes y la experiencia de la técnica y la cultura urbana entre 1920 y 1960.

A partir de una investigación realizada en el marco de la exposición Visiones ensambladas. Reencuadras a la obra de Batlle Planas, destacamos en este trabajo la importancia de proponer claves de ingreso alternativas a la obra del artista recomponiendo el entramado de saberes y consumos culturales, novedades y permanencias que articulan su producción.

Batlle Planas “surrealista”: rastreando un lugar común

La filiación estilística es una de las operaciones de la historia y la crítica de arte en las que se cifran algunos de los presupuestos epistémicos más tenaces de estos espacios del saber. En el caso de Juan Batlle Planas, observamos como una constante su asignación al estilo surrealista. No pretendemos en este trabajo –ni en el guion curatorial de la exposición que constituye su punto de partida– discutir esta filiación; menos aún, reemplazarla por una nueva. Aspiramos, en cambio, a evidenciar los límites heurísticos de este constructo y abrir, en su lugar, otras líneas de lectura. Señalaremos, no obstante, que otros autores ya han notado el carácter problemático o estereotipado del lugar común que vincula al artista con el surrealismo.

En la primera gran retrospectiva del artista, en 1959, Jorge Romero Brest ya podía observar:

Si los visitantes llegan a encontrar alguna dificultad para encasillar a Batlle Planas, ella se debe no solo a que siempre ocurre cuando se trata de un artista auténtico, sino a ese espíritu inquieto que acabo de aludir. Porque las etiquetas comunes –tan perniciosas por otra parte– no le corresponden. O mejor dicho, le corresponden, ya que es un pintor representativo en principio pero hace incursiones en el campo de la no-representación, y porque no obstante el sentido lírico de toda su obra no excluye el ejercicio de una fantasía curiosa, con dejos de alucinación, y porque finalmente a pesar de que parezca irracionalista buena parte de sus cuadros obedecen a una férrea concepción geométrica (1959).

La advertencia sobre la dificultad de clasificar la obra de un artista tiene un potencial interrogativo y crítico sobre la operatividad de las categorías estilísticas. No obstante, en la producción historiográfica y crítica de mediados de siglo, parece actuar más bien como un lugar común. 1 Sobre Batlle Planas, Romualdo Brughetti sostiene en su *Geografía plástica argentina*:

¿Superrealismo? No. Solo alude ese calificativo a una escuela, a un límite, y queda siempre una zona más amplia y libre, la del hombre, en su estado de encantamiento y de gracia que nos antecede y trasciende frente al gozo misterioso de la existencia [...]. Juan Batlle Planas maneja ese clima de infinitud, esa dimensión espacial del espíritu que restaña heridas de este mundo (1958: 91).

El carácter problemático del *cliché* que consiste en filiar a Batlle Planas con el surrealismo fue señalado en una exhibición previa que trabajó sobre el mismo *corpus* de obras con el que desarrollamos nuestra práctica expositiva. En esa oportunidad, Daniel Sánchez señaló: “Nuestro pensamiento occidental tiende a buscar la verdad en las definiciones estáticas y bipolares [...]. Parafraseando a Octavio Paz, este mecanismo es a veces una trampa de la Razón. Una de esas trampas es la tipificación, el estereotipo. Es la que lleva a clasificar a la obra de Batlle Planas como surrealista” (1994).

Luego de señalar que otros –con distintas posturas y propósitos– nos han antecedido en la observación que hacemos aquí, queremos ofrecer un recorrido por la historiografía artística. El recorrido que nos disponemos a transitar puede ser representado como sucesivas capas de discurso en las que este lugar común se ha ido asentando.

Recurrencias surrealistas

En la *Historia gráfica del arte universal* de Julio Payró (1957), una obra de Batlle Planas aparece en la lámina dedicada a los surrealistas (Andrada y Fara, 2013: 268). La inclusión de Payró tiene el mérito de colocar lo reconocido como surrealismo argentino en pie de igualdad con las producciones canónicas de los centros artísticos europeos. Pero podemos señalar que aquello que los relatos históricos panorámicos ganan en poder de síntesis lo pierden en la pesquisa del valor heurístico de las singularidades.

En *La pintura argentina del siglo XX*, Córdova Iturburu incluye a Batlle Planas en el capítulo “La aventura surrealista”. Si bien el crítico plantea que no existe un estilo o una retórica específicamente surrealista y reconoce el carácter “personalísimo” de quienes integran el “movimiento”, afirma que existe un vínculo “esencial” entre el movimiento surrealista y sus representantes argentinos. Sobre Batlle Planas, agrega:

... las obras que exhibe en esa oportunidad son collages en los que se advierte una decidida gravitación surrealista. A poco andar, abandonó el collage; pero los principios generales del surrealismo han de regir desde entonces el desarrollo de su obra, una obra fecunda y calificada cuyos méritos han de colocar a su autor en las primeras filas entre los pintores argentinos de su generación (1958: 119).

Los rasgos con los que vincula a Batlle Planas al surrealismo son el automatismo y el clima onírico, que describe a través de metáforas astronómicas –“lunar”, “de trasmundo”– (1958: 119-120). En la “Sinopsis de la pintura argentina” que se lee al final del libro, lo pone entre “El grupo Orión” y “Otros surrealistas” bajo el acápite “un surrealista aislado” (1958: 241). Por otro lado, en su *Arte argentino actual*, Salvador Presta añade a Batlle Planas a la nómina de quienes “engrandecieron” la “tendencia surrealista” (1960: 21).

En su libro de 1961, *Pintura argentina contemporánea*, María Laura San Martín distingue la “expresión superreal” del “superrealismo”. Como figura inicial del primer término ubica a Norah Borges en la década de 1920. El superrealismo, en cambio, “se lo deberemos a Berni, con sus collages superrealistas de 1932 y 33 [sic] y un poco más tarde a Batlle Planas” (1961: 61). Páginas más adelante, San Martín escribe que desde su muestra de 1936 “se manifestó como surrealista”, aunque luego agrega que “El automatismo superrealista, aparece un tanto desvirtuado en este pintor” (108).

En su *Historia del arte en la Argentina*, Romualdo Brughetti, incluye a Batlle Planas en “la generación de 1939-1940”, junto con Juan Carlos Castagnino, Gertrudis Chale, Luis Seoane y Miguel Diómede. De él se dice que “perteneció al primer grupo superrealista argentino” (1965: 138). La referencia a Batlle Planas como integrante de un grupo que se hace en esta fuente es de carácter excepcional. Por otra parte, la repetición del término “superrealista” en dos oportunidades y la mención de un “clima metafísico” establecen con claridad el lugar estilístico que Brughetti le asigna. En un libro posterior, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, el autor transcribe con escasas modificaciones todo lo vertido en su obra de 1965. No obstante, se advierte un cambio significativo en la escritura que consiste en atribuir a otra autoridad la ubicación de Batlle Planas en el principio del surrealismo local: “Juan Batlle Planas (1911-1966) es considerado ‘el primer surrealista ‘consecuente’ sudamericano’. Lo afirma Bayón y lo documentan sus trabajos que se remontan a 1935, sus radiografías paranoicas, esas inquietantes revelaciones de esqueletos vivientes” (1991: 112).

Si bien no se explicita el texto de Bayón del que está tomada la cita (en la bibliografía menciona cuatro libros de este último), es remarcable que se trata del único añadido en un escrito que, por lo demás, está calcado del anterior que había escrito casi 30 años antes. Esta reescritura hace pensar en la fuerza de un discurso, repetido al punto tal que le llevó a consignar el dato bajo la forma de una cita.

En el *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, sobre sus obras “con globo rojos”, comenta Aldo Pellegrini que “constituye quizás el mejor momento de su pintura, y el más cercano a la representación surrealista”. Sobre la serie tibetana refiere que “se suele considerar de tendencias surrealistas”; no obstante, remarca que “ya hemos dicho que por sus características de ‘evasión’ corresponden a neorromanticismo” (1967: 41). Más adelante, agrega que “proclamó su adhesión al surrealismo pero predicándolo mediante una argumentación que más tenía que ver con la doctrina de Gurdieff [sic] que con los surrealistas” y “el resultado fue una obra claramente clasificable como neorromántica, razón por la cual figura en la zona correspondiente de este libro” (1967: 121).

Osvaldo Svanascini, en el tomo segundo del antológico *Panorama de la pintura argentina* editado por la Fundación Lorenzutti, anota: “En Batlle Planas se disponían y se ritualizaban varios personajes, pero tan lejos, sin embargo, del surrealismo ortodoxo, que habría que particularizarlo como un surrealista primitivamente poético o ambientalmente místico” (1969: 36).

En su *Historia del arte argentino*, López Anaya dedica el primer subtítulo del capítulo “Temáticas surrealistas y metafísicas” a Batlle Planas. Comenta que “adscribió a ciertos principios del surrealismo” si bien esta asignación resulta luego atenuada mediante la aclaración de que su automatismo “dependió más de las teorías de Gurdieff [sic] que del surrealismo” (1997: 187) – punto que, por otra parte, ya aparece en Aldo Pellegrini-. Cabe mencionar que el desarrollo del capítulo del libro al que hacemos referencia está distribuido en dos subtítulos: “Batlle Planas” y “Entre surrealismo y metafísica”, en el que analiza la obra de una serie de artistas que produjeron en momentos tan distante entre sí como Luis Barragán y Guillermo Roux. Esta distribución parece enfatizar tanto la mentada “singularidad” como una especie de certeza autoevidente² en la adscripción a Batlle Planas a los estilos que encabezan el capítulo (surrealista y metafísico).

Los estudios monográficos sobre un artista constituyen una clase de texto con particularidades que los distinguen de las historias del arte de corte general. En estas últimas, las categorías estilísticas suelen ser empleadas para etiquetar y para generar contrastes que simplifican y que, en una visión panorámica de los estilos, resaltan algunas diferencias estereotípicas. En la misma operación, estas historias tienden a englobar y a generalizar atenuando otras diferencias que quizás puedan alcanzar un mayor poder descriptivo, pero que tienen un reconocimiento escaso o nulo en el discurso disciplinar y la discursividad social. En el estudio de la bibliografía dedicada específicamente a la producción de este artista, examinamos el uso de estas categorías estilísticas. Entendemos con Mieke Bal (2006) que cuando un concepto se usa para etiquetar pierde fuerza operativa, no específica y no describe, no produce conocimiento ni, agregamos nosotros, lecturas capaces de intensificar la experiencia estética. No obstante, advertimos que los estudios dedicados exclusivamente a Batlle Planas se hacen eco, con distintos matices, de este etiquetamiento.

En la monografía *Juan Batlle Planas y el surrealismo*, José Antonio García Martínez lo presenta como “el único autor estrictamente surrealista” del país, donde la adscripción a este estilo signó solo momentos específicos de la obra de otros artistas argentinos. Esta filiación no estriba solamente en su producción poética, sino también en su rol como maestro: “el taller de Batlle Planas [...] fue la base de un importante aporte a la plástica nacional y el punto de partida del fermento surrealista cuyo influjo todavía se da hoy” (1962: 49). Sin embargo, este autor señala: “la pintura de Batlle Planas es rigurosamente personal. Por mi parte, al filiar el proceso de su obra no pretendo encasillarlo en compartimientos cerrados. Solo trato de hallar elementos para una posible valoración crítica de su labor” (15).

En el fascículo de la colección *Pintores Argentinos del Siglo XX* del Centro Editor de América Latina dedicado a Batlle Planas, se lee: “Recién en 1934 se vuelca totalmente al surrealismo” (Sulic, 1980: 3). Más adelante agrega “En el segundo Salón de artistas plásticos exhibe Batlle Planas óleos que prefiguran la práctica automática, que acabará por encontrar forma definitiva en sus collages de 1939” (3). Sulic concluye posicionando a Batlle Planas como núcleo de la “necesaria aparición histórica” del surrealismo en la Argentina: “En prácticamente cinco años se definió una tendencia que estaba presente en el espíritu de los artistas pero no encontraba el asidero histórico para su necesaria aparición (3)

Por último, señalemos que los catálogos de exhibiciones también incurrieron en este tipo de etiquetamientos. En el folleto de la exposición inaugural en la galería El Mensaje, Osiris Chierico señala respecto a Batlle Planas que “no importa que la ortodoxia surrealista lo haya desplazado alguna vez hacia una definición neo-romántica caracterizada por sus tendencias a la evasión, juicio muy respetable pero excesivamente dogmático; su docencia fue una verdadera usina propulsora de los contenidos ideológicos del surrealismo y ello ya justifica su rol protagónico” (1975). En el artículo publicado para la exhibición *El arte como sublimación* en Galería Suipacha en julio de 1990, recogido luego por Fermín Fèvre en su antología *Treinta años de arte argentino*, el autor escribe:

Con cierto afán simplificador se lo ubica sin mayor esfuerzo entre los representantes del surrealismo. Algunos de sus escritos y su particular adhesión a la doctrina surrealista contribuyeron a este neorromántico; y otros como un heterodoxo identificado con un surrealismo poético y místico. A casi un

cuarto de siglo de su muerte, su obra permite ser apreciada a una mayor distancia, sin esa incomprensible ansiedad de querer rotularla. La diversidad temática; la amplia gama de recursos técnicos utilizada, los acentos cambiantes de más de treinta años de labor y una producción bastante extensa, son señales de una búsqueda no saciada (1997: 83).

Quisiéramos indicar, no obstante, lo sintomática que resulta, para este trabajo, la aparición de una genealogía de investigaciones que, durante las últimas décadas, se encargaron de revisar estas versiones ancladas en el valor operativo de la etiqueta e iniciaron, en este sentido, vías posibles para reescribir las historias del arte. Su valor propositivo reside en inscribir la producción artística en la trama de saberes, consumos culturales y prácticas que resuenan en una poética y le imprimen a esta su singularidad, inaprensible en la vaguedad y la arbitrariedad de sentido que contiene el rótulo estilístico. Los estudios producidos durante las últimas décadas pusieron el foco en los rasgos distintivos de las producciones de los artistas que adscribieron o fueron incluidos en el surrealismo, en relación con el entorno cultural y con las formas efectivas de apropiación de modelos iconográficos, tomando distancia de las propuestas programáticas de los artistas y confrontándolas con la heterogeneidad de los universos visuales formados por cada uno de ellos.

Los estudios de Patricia Artundo sobre artistas argentinos de las décadas del veinte y el treinta que habían sido asociados tradicionalmente al surrealismo bajo la figura de precursores, tales como Norah Borges y Xul Solar, echan luz sobre filiaciones menos exploradas, como la que liga al segundo de ellos con el ocultismo decimonónico (2012). La obra de Schulz Solari fue también objeto de revisiones en el marco de prácticas expositivas y mediante la confección de un catálogo razonado, instancias que permitieron un acercamiento a la *textura real* de la obra, para usar una metáfora, y el consecuente alejamiento respecto a la aplicación de rótulos esquemáticos. ³ Con relación a Norah Borges, cabe destacar el énfasis en el abordaje crítico de las fuentes en un nivel de análisis historiográfico, que permitió a la autora tomar distancia y contextualizar los diferentes tópicos críticos (Artundo, 1993).

Los trabajos de Guillermo Fantoni sobre Antonio Berni (2014) deben ser mencionados, también, como parte de una serie de investigaciones que trataron de dimensionar los significados dados al surrealismo desde un itinerario singular. En este autor, el surrealismo aparece en cruce con otros movimientos estilísticos e inquietudes de la práctica artística y no como una categoría evidente en sí misma.

Los trabajos de Diana Wechsler, especialmente en el catálogo *Entre los realismos y lo surreal* (2006) han contribuido a situar la experiencia surrealista desde estructuras de sentimiento ligadas a procesos históricos concretos. También de esta autora, junto con María Teresa Constantin, el estudio sobre los surrealistas incorporó lugares de observación como las bibliotecas personales de artistas que han sido inspiradores para nuestra construcción de una mirada ampliada y a la vez más permeable a la singularidad del universo cultural del artista. Así, las nutridas colecciones de libros y revistas dan cuenta de la intensa circulación de escritos, imágenes y noticias a lo largo de toda la década de 1930: un laboratorio cultural en el que artistas e imágenes migrantes ponen en tensión los límites geográficos a la vez que epistemológicos (Constantin y Wechsler, 2005, 76-77). Particularmente con relación a Battle Planas, las autoras señalan su impronta surrealista con una vertiente fuertemente freudiana (2005: 106).

Con respecto a Battle Planas y también relacionado con una práctica curatorial, el trabajo de Gabriela Francone (2006) ha logrado abrir, dentro del surrealismo como categoría operativa, nuevas dimensiones de análisis que integran la cultura visual, los objetos impresos y los espacios de circulación artística y cultural.

La exposición como lugar para reescribir la historia

Entendemos, siguiendo lo dicho por Didi-Huberman (2011), que las exposiciones de arte pueden comprenderse como *espacios para el pensamiento*, umbrales entre el saber propiamente argumentativo y la obra de arte. Lejos de colaborar a proveer claves de lecturas unívocas, la exhibición elabora un relato que "no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento" (2011). En este sentido, pueden pensarse como dispositivos que dinamizan, tensionan y dialogan con las lecturas ofrecidas desde la especificidad de la historia del arte. Como señala Altshuler, las exposiciones han tomado, en los últimos años, un *camino discursivo* que dialoga con otras formas reflexivas sobre las prácticas artísticas; por tanto, pueden considerarse como espacios que construyen y disputan sentidos en torno al arte (2013). Asimismo, de acuerdo con lo dicho por Bennett, las exhibiciones permiten discursos más moldeables, dinámicos y estratégicos que reactualizan los sentidos de instituciones que se nutren de órdenes más estabilizados, tales como los relatos museológicos o históricos (1994).

La operatoria de los discursos expositivos, condensada en la noción de *montaje* en el sentido benjaminiano, deja entrever su condición transitoria, y argumental: son formaciones que proponen relaciones posibles entre las imágenes, que sacan a la luz un pensamiento (Didi-Huberman, 2011: 28). Pueden ser pensadas, por tanto, como engranajes de imágenes, formas siempre abiertas, siempre dispuestas a ser revisitadas y reformuladas. Como espacios para el pensamiento ensayan relaciones entre las imágenes, sin cristalizarlas en un único orden posible, potenciando la reactualización de los sentidos puestos en juego en relación con un conjunto de imágenes.

Es así que el dispositivo exposición se nos presenta como ocasión para recopilar y reelaborar aquellos discursos generados en torno a la prolífica obra de Juan Battle Planas contribuyendo a desobturar otras claves de ingreso posibles: activando nuevas relaciones entre su prácticas de producción y consumo culturales junto con aquellas aproximaciones crítico-reflexivas que desandan el universo cultural en el que Battle Planas se encontraba inmerso.

La exposición *Visiones ensambladas. Reencuadres a la obra de Battle Planas* es el resultado de un proyecto diseñado y producido por los integrantes del Programa de Pasantías en Investigación y Producción de Exposiciones (PIPE) ⁴ y tuvo lugar durante el año 2015, coordinado por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes y la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata. En ella se trabajó con un corpus específico de obras del artista: se trata de piezas pertenecientes a la colección Juan Battle Planas del Área de Museo, Exposiciones y Conservación del Patrimonio de la Facultad de Bellas Artes, conjunto que fue donado por la Fundación Banco Mercantil Argentino a la Universidad en el año 1991 y luego a la mencionada unidad académica en 2007.

Como parte del equipo responsable de la curaduría del proyecto, ⁵ nos enfocaremos en desarrollar las premisas curatoriales que sustentan la exposición e intentaron abrir hacia una lectura *desencajada* respecto a lo ya dicho sobre el artista, a los lugares comunes de la filiación y el estilo. Metaforizamos esta operación con las imágenes del "desencuadre" y el "reencuadre" que remiten, por una parte, a la operación de desclasificación y que reenvían, por otra, al uso retórico de los procedimientos de encuadre detectados como un rasgo central en la práctica del artista. A partir del trabajo en los distintos niveles de la práctica expográfica [definición de una hipótesis de lectura-mirada, investigación documental, producción del guion curatorial y de textos de sala, distribución del contenido en núcleos, selección de obras, elección de objetos y de apoyaturas elocuentes sobre la mirada curatorial] intentamos restituir el espesor temporal de una sensibilidad de época en la que se traban anacronismos, supervivencias y novedades.

La indagación en esta trama nos permitió reubicar informaciones que ya circulaban sobre el artista, sobre sus prácticas culturales y los rasgos específicamente visuales de su producción, al pensarlos como efectos de una cultura epocal, con nuevas tecnologías y nuevos saberes asociados, con la multiplicación de soportes para la circulación de conocimientos y con una sensibilidad hacia la técnica generalizada en la sociedad, dentro de una *imaginación técnica* (Sarlo, 2004).

Buscando nuevas dimensiones de análisis que permitieran acercamientos no habituales en torno al "surrealismo" asignado a Batlle Planas, optamos por situarlo en el marco más amplio de la experiencia de época. Dado que las décadas en las que Batlle Planas desarrolló su producción (1930-1950) pueden ser concebidas como el momento en el que tiene lugar una *cultura de mezcla o un laboratorio cultural* (García Canclini, 1989; Sarlo, 2007; Constantín y Wechsler, 2005) consideramos operativa la adopción de un punto de observación que pusiera lo artístico junto con lo extraartístico, una perspectiva en la que las transferencias, migraciones y contaminaciones ocupen el lugar focal.

Como hemos mencionado, la exhibición permite intervenir en la discusión disciplinar y social a partir de sus potencialidades específicas, que comprenden la combinación significativa de imágenes y objetos entre sí y con textos escritos, en el marco también de un entorno espacial cualificado. Como señala Ferguson, los relatos expositivos administran los modos en que el arte es hablado y comprendido, en tanto es un sistema estratégico de representación que se vale de todos los elementos que la componen, desde la arquitectura que la alberga pasando por los colores de las paredes hasta su material didáctico y sus premisas curatoriales (1996). En este sentido, no se trató solo de corcernos de la rotulación y de investigar para generar nuevas lecturas, sino de producir un discurso en los textos, materialidades y decisiones de montaje consciente de sus estrategias retóricas. De este modo, trabajamos en torno a la metáfora de lo maquina y lo técnico como constante en los textos de unidades temáticas. Subrayamos los marcos de las obras como aspecto significativo y pensamos un acercamiento a otras materialidades: los libros y los impresos como emplazamientos de imágenes que pudieron ser trabajadas por Batlle Planas. Fue exhibido un cuaderno de recortes que había pertenecido al artista y que permitía pensar este acceso a la gráfica masiva.



Cuaderno de recortes de Juan Batlle Planas expuesto en el núcleo temático *Engranaje de saberes*. Trípod, Victoria, 2015.

De esta manera, intentamos devolver una imagen de Batlle Planas no restringida a su figura como artista, sino extendida, para trazar su perfil como consumidor cultural.

El primer contacto propuesto por la exposición con sus visitantes se situó en la vidriera del Museo.



Reposición de la vidriera realizada por Juan Batlle Planas en el año 1956 en un escaparate de la tienda Harrods ubicada en calle Florida, en el marco del ciclo El Arte en la calle; montaje realizado en la vidriera del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti", noviembre de 2015. Trípod, Victoria, 2015.

El uso de la gran superficie vidriada nos permitió, a un tiempo, ofrecer una imagen a aquellos espectadores ocasionales que circulan por las calles céntricas de la ciudad, a la vez que hizo posible recuperar una arista de la producción del artista que, en sus cruces con la cultura visual de la época, anteriormente no había sido abordada por las exposiciones dedicadas a su figura. Es así que reconstruimos el escaparate realizado por el artista en 1956 para El Arte en la Calle, el ciclo anual de intervenciones de artistas en las vidrieras de la tienda Harrods, ubicada sobre la calle Florida en la ciudad de Buenos Aires. Dado el escaso material documental al respecto –en su totalidad, fotografías en blanco y negro– se decidió emplear una paleta acromática que diera cuenta de la distancia histórica existente entre la pieza original y su reposición.

En el núcleo *Poéticas automáticas* pusimos de relieve una de las prácticas que Batlle Planas utilizaba como modo de crear imágenes: el automatismo.



Vista del núcleo temático *Poéticas automáticas*; pieza didáctica utilizada para reponer el modo de producción de imagen empleado por Juan Batlle Planas, el automatismo. Trípod, Victoria, 2015.

Este método, que consiste en partir de puntos vectores para que surja una imagen espontánea, tiene un vínculo estrecho con las lecturas sobre las energías pulsionales pregonadas por el psicoanálisis y las prácticas surrealistas, a la vez que toman forma ideas sobre simbologías milenarias, lo numérico y lo maquinico.

En la búsqueda de dar cuenta de la formación artística de Batlle Planas, un artista autodidacta que no cesaba de leer y mirar a través de un amplio espectro de lecturas fragmentarias y heterogéneas, resulta de importancia detener la mirada en el horizonte

que abría, en aquella época, la cultura de lo impreso. De esta manera quisimos enfatizar la relevancia, para su producción visual, de su actividad como lector y consumidor cultural, titulado el núcleo *Engranajes de saberes*, es decir, aquellos recorridos múltiples que hacen de su instrucción una experiencia que desborda los acercamientos unívocos y lineales. Para ello pusimos especial atención tanto a sus cuadernos de recortes, hechos de imágenes de periódicos y revistas, como a los libros y publicaciones de la época que permitieran ahondar en aquellos espesores de sentido que quedan cubiertos bajo el etiquetamiento estilístico.



Vista del núcleo temático *Engranajes de Saberes*. Montaje de algunos de los libros que formaron parte de los consumos culturales del artista Juan Batlle Planas, oportunamente cedidos en préstamo por la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata en ocasión de la exposición. Trípodí, Victoria, 2015.

Capitalizamos las metáforas maquinicas en el núcleo titulado *Resonancias de la visión*.



Vista del núcleo temático *Resonancias de la visión*. Trípodí, Victoria, 2015.

Allí revisamos la intensidad de los intercambios dados por la introducción de las tecnologías radiográficas en la Argentina, hacia fines del siglo XIX, y las prácticas artísticas que se precipitan hacia la imagen de rayos X, ensayando sus alcances y potencias, prácticas que configuran un vasto campo de experimentación y licencias disciplinares. Cercanas y accesibles, las tecnologías de la visión entrañan un nuevo arsenal de insumos artísticos a los que, sostenemos, Batlle Planas no fue ajeno. Sus radiografías paranoicas participan de esta sensibilidad técnica que, al expandirse, paulatinamente modela una visualidad ensamblada.



Vista del núcleo temático *Entre la técnica y los mitos*. Trípodí, Victoria, 2015.

El último y cuarto núcleo temático se denominó *Entre la técnica y los mitos*, siguiendo el hilo vector que engloba la exhibición y dando cuenta de la mirada de época en torno a la cultura visual, que convoca un nuevo imaginario de novedades y promesas a través de la técnica. De esta forma, nos encontramos con la activación de viejos mitos y tradiciones, insistentes en la historia del arte, que se ponen en juego con esta cultura de mezcla y generan nuevos repertorios iconográficos. En las obras que componen este núcleo conviven ciudades, personajes míticos y paisajes bucólicos, los cuales parecen no tener referentes únicos. Se trata de la forma en que Batlle Planas componía: a través de recortes, de referencias, de cruces y contaminaciones.

Visiones ensambladas procuró poner en perspectiva los sentidos más frecuentados por el discurso disciplinar estableciendo un diálogo entre el orden de las etiquetas a las que la obra de Batlle Planas suele quedar adherida y las tramas culturales de las que surgen. En la escritura de los cuatro núcleos que componen la exhibición, ensayamos estrategias para remover el terreno que asentaron las versiones panorámicas realizando surcos donde injertar otras claves de ingreso y des-sedimentar lo ya dicho.

Desde y hacia los rebordes de la historia del arte, este artículo procuró movilizar y visibilizar los alcances y potencias de la exhibición como una instancia que, lejos de pretenderse exhaustiva, aspira a desalmidonar la rigidez de las rotulaciones que obstruyen el ingreso a la imagen desde otros posibles puntos estratégicos.

La pinza, motivo reiterado en la visualidad de Batlle Planas, nos suministra, en esta instancia de cierre, la síntesis e intensidad de una imagen que sugiere la operación que aquí pretendemos poner en funcionamiento: *tomar con pinzas*, esto es, desarmar un artefacto –un constructo– para proponer o insinuar otros ensamblajes posibles, que jamás se terminan de soldar pues permanecen móviles e intercambiables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altshuler, Bruce (2013). *Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. Londres: Phaidon.
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina (2013). "La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Artundo, Patricia (1993). *Norah Borges. Obra gráfica. 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- (2012). "Primera historia de un diario mágico", en Patricia Artundo (coord.), *Los san signos. Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- (2016). *Xul Solar. Catálogo razonado: obra completa*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub.
- Bal, Mieke (2006). "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Revista Estudios Visuales*, España [en línea] disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf [marzo de 2016].
- Bennett, Tony (1994). *The Birth of the Museum*. Londres: Routledge.
- Brughetti, Romualdo (1958). *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires: Nova.
- (1965). *Historia del arte en la Argentina*. México: Pormaca.
- (1991). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Chierico, Osiris (1975). "Una nueva galería". En catálogo de la exposición inaugural de galería El Mensaje (sin título). Buenos Aires: El Mensaje.
- Constantin, María Teresa y Wechsler, Diana (2005). *Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires: Longseller.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- Didi-Huberman, George (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: Cendeac.
- (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*.
- Fantoni, Guillermo (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo-UNR.
- Ferguson, Bruce W. (1996). "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense" en Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. y Nairne, Sandy, *Thinking about Exhibitions*. Londres: Psychology Press.
- Fèvre, Fermín (1997). *Treinta años de arte argentino (una visión parcial)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Francone, Gabriela (2006). *Battle Planas, una imagen persistente*. Buenos Aires: Fundación Alon.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Martínez, José Antonio (1962). *Juan Battle Planas y el surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- López Anaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Payró, Julio (1957). *Historia gráfica del arte universal*. Buenos Aires: Codex.
- Pellegrini, Aldo (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Presta, Salvador (1960). *Arte argentino actual*. Buenos Aires: Lacio.
- Romero Brest, Jorge (1959). "Battle Planas". En *Battle Planas*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Sánchez, Daniel (1994). "Anticuerpos". En *Anticuerpos*. Catálogo de exhibición. La Plata.
- San Martín, María Laura (1961). *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- Sarlo, Beatriz (2004). *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Suárez Guerrini, Florencia (2010). "Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional". *Figuraciones* (7). Buenos Aires: UNA.
- Sulic, Susana (1980). *Battle Planas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Svanascini, Osvaldo (1969). "Juan Battle Planas". En *Panorama de la pintura argentina 2*. Buenos Aires: Fundación Lorenzutti.
- Wechsler, Diana (2006). *Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

*

Entre los antecedentes de este artículo se encuentra una reseña publicada en el *Anuario Arte y Cultura 2015* de la Universidad Nacional de La Plata y una ponencia presentada en el IV Congreso Artes en Cruce "Constelaciones del Sentido" en abril de 2016. La línea de trabajo iniciada con la exposición *Visiones ensambladas. Reencuadras a la obra de Battle Planas*, analizada aquí, fue profundizada posteriormente en la exposición *Presentación del proyecto de catalogación de la colección Battle Planas*, realizada en el marco de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura, en octubre de 2016. Actualmente, el equipo se encuentra trabajando sobre los ejes expuestos en este artículo en una reedición de la muestra *Visiones ensambladas*, que tendrá lugar en el Centro de Arte y Cultura de la Universidad de La Plata, de próxima inauguración. A partir de un subsidio obtenido a través del programa PAR de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, el equipo se encuentra trabajando en la realización de un catálogo razonado de la colección Juan Battle Planas de la UNLP para el que se tienen en cuenta algunos de los núcleos problemáticos abordados en el presente texto.

1.

A este respecto, véase el artículo de Suárez Guerrini sobre la crítica de arte argentina en la época de su profesionalización (2010). Entre los recursos discursivos de los críticos, la autora menciona "la puesta en evidencia de las cavilaciones del crítico frente a las obras que debe evaluar" (2010: s.p.).

2.

Sobre el problema de la "retórica de la certeza" en el discurso disciplinar de la historia del arte, cfr. Didi-Huberman (2010).

3.

Nos referimos a la exposición *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, realizada en el museo Malba-Fundación Costantini en el año 2005 y al catálogo razonado publicado bajo el cuidado de Artundo en 2016.

4.

El Programa de Pasantías en Investigación y Producción de Exposiciones (PIPE) se llevó adelante entre los meses de

marzo y diciembre de 2015. Fue coordinado por la licenciada Natalia Giglietti, la doctora Berenice Gustavino y la licenciada Florencia Suárez Guerrini. El equipo de pasantes –conformado por alumnos y graduados recientes de las carreras de Artes Plásticas e Historia de las Artes de la Facultad de Bellas Artes (UNLP)– fue constituido por Agustina Alonso López, Axel Ferreyra Macedo, Clarisa López Galarza, David Canale, Florencia Bellingeri Visciarelli, Guillermina Gutiérrez, Juan Cruz Pedroni, Lucía Álvarez, Lucía Palomeque, Magdalena Milomes, Mariel Martín, Mariel Uncal, Pilar Marchiano, Romina Rastelli, Santiago Colombo Migliorero, Victoria Trípodí y Zaira Allaltuni.

5.

El equipo de trabajo se organizó en tres grupos: el primero estuvo abocado a la curaduría y otros dos dedicados, respectivamente, al diseño de montaje y a la mediación educativa.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num6_construcciones_1.php