

Rebordes de las Historias del Arte. Sobre una práctica curatorial en torno a la obra de Juan Batlle Planas

ALONSO LÓPEZ, Agustina / IHAAA, FBA, UNLP – agushalonso@gmail.com

ÁLVAREZ, Lucía / IHAAA, FBA UNLP – luciaalvarezpintado@gmail.com

FERREYRA MACEDO, Axel Ezequiel / IHAAA, FBA UNLP – axel.ferreyra.macedo@gmail.com

LÓPEZ GALARZA, Clarisa Mariel / IHAAA, FBA UNLP – clarisalopezgalarza@gmail.com

PEDRONI, Juan Cruz / IHAAA, FBA UNLP – pedronijuancruz@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: prácticas curatoriales – cultura visual – estilos artísticos*

» **Resumen**

Con frecuencia, la crítica y la historia del arte han señalado la pertenencia de la obra de Juan 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, con las tramas particulares que adoptó en Buenos Aires los procesos de transmisión de saberes y la experiencia de la técnica y la vida urbana entre 1920 y 1960.

En el presente escrito delinearemos un mapa del contexto cultural en el que este artista articuló sus estrategias poéticas. Los modos de ver y de producir imágenes de Batlle Planas transitan por un escenario de transformaciones de las condiciones técnicas de posibilidad y de cambios geopolíticos que contribuyen a reconfigurar las distancias y activar intercambios culturales.

A partir de una investigación realizada en el marco de la exposición *Visiones ensambladas. Reencuadres a la obra de Batlle Planas*, propondremos aquí otras claves de ingreso posibles, 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 la que se cifran algunos de los presupuestos epistémicos más tenaces de estos espacios del saber. En el caso del artista Juan Batlle Planas, observamos como una constante la asignación al estilo surrealista. No pretendemos en este trabajo -y en el guión curatorial de la exposición que constituye su punto de partida- discutir esta filiación; menos aún, reemplazarla por una nueva. Aspiramos, en cambio, a abrir otras líneas de lectura evidenciando, en un primer momento, los límites heurísticos de este constructo.

Señalemos, 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 primer gran retrospectiva del artista en 1959, ya era observable para Jorge Romero Brest: “Si los visitantes llegan a encontrar alguna dificultad para encasillar a Batlle Planas, ella se debe no sólo 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.” (Romero Brest, 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 las décadas de 1950 y 60 parece actuar más bien como un lugar común. Así, por dar un ejemplo entre otros posibles, R. Brughetti dice de M. Diomedede en su *Historia del Arte* que “es un pintor no fácilmente clasificable en el movimiento de las escuelas contemporáneas” (1965: 143). Sobre Batlle Planas sostiene el mismo autor en su *Geografía plástica argentina*: “¿Superrealismo? No. Sólo 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 anterior exhibición que trabajó sobre el mismo *corpus* de obras con el que desarrollamos nuestra práctica expositiva. Señaló Daniel Sánchez en esa oportunidad que “Nuestro pensamiento occidental tiende a buscar la verdad en las definiciones estáticas y bipolares [...]. Parfraseando 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” (Sánchez, 1994).

Luego de señalar que otros -con distintas posturas y propósitos- nos han antecedido en la observación que aquí hacemos, queremos ofrecer un recorrido por distintos trabajos de historia del arte, que podemos figurarnos como sucesivas capas de discurso en la que este lugar común se ha ido asentando.

› **Recurrencias surrealistas**

En la *Historia gráfica del arte* de J. Payró (1957), una obra de Batlle Planas aparece en la lámina dedicada a los “surrealistas”. Esta inclusión tiene el “mérito”, de poner a lo reconocido como “surrealismo” argentino en pie de igualdad con las producciones canónicas del centro. 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 dentro del capítulo “La aventura surrealista”. Si bien el crítico plantea que no existe un estilo o una retórica específicamente surrealista y reconoce el carácter “personalísimo” dentro de quienes integran el “movimiento”, plantea que existe entre ellos un vínculo “esencial” con el surrealismo. 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". 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 coloca entre "El grupo Orión" y "Otros surrealistas", bajo el acápite "un surrealista aislado" (1958: 241).

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 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 a Castagnino, Chale, Seoane y Diómede. De él se dice que "perteneció al primer grupo superrealista argentino" (1965: 138) donde es excepcional la referencia a un grupo. La repetición del término "superrealista" en dos oportunidades y la mención de un "clima metafísico" establecen el lugar estilístico al que Brughetti lo 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 (...)" (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 escribió 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", remarcando no obstante 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 Gurdrieff 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 que "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 Gurdrieff 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

enfaticar tanto la mentada “singularidad” como una especie de certeza autoevidente¹ 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 éstas 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. Es presumible que, al contar con una mayor extensión para desarrollar y problematizar su tema, los libros que toman como objeto a un único artista, posiblemente incurran en menor medida en este modo de empleo de las categorías estilísticas como meras etiquetas. 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, comprobamos que los estudios dedicados exclusivamente a Batlle Planas cometen este etiquetamiento aproblemático.

En el texto *Batlle Planas y el Surrealismo*, José García Martínez, clasifica a Batlle Planas como neosurrealista y, a la vez, como el surrealista argentino más representativo “en el orden internacional” (1962:8). Incluso, la técnica de color graduado y la sensibilidad del artista se adscriben a un “humanismo surrealista”, esa denominación coincide con una suerte de filiación “romántico-surrealista”, justificada por el autor porque “al surrealismo supone, al par, una afirmación de romanticismo” (1962:29). El humanismo que señala tiene antecedentes en el arte flamenco y el holandés, visibles en Batlle Planas por el naturalismo presente en sus naturalezas muertas. Para el autor “el propio romanticismo tiene ascendencia holandesa” (1962:31). Por eso, se permite establecer estas relaciones desde una “filiación espiritual (...) que se conjugan en una relación interna”(1962:32), que hacen darle características a Batlle Planas de “escapista y nostálgico” y le dan a su pintura un “estado de alma romántico”(1962:29). No obstante, esta vinculación con el romanticismo es referenciada por las lecturas sobre Juan Larrea (*Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, 1944), quien plantea que la emigración europea en América plantó la semilla del mito del “Nuevo Mundo” como lugar para tener acceso a un nuevo nivel mayor de conciencia cósmica, se indica que los europeos no eran conscientes ni reconocieron que habían adquirido de los románticos su aspiración de otra toma de conciencia. Sus ansias de deseos los cegaban para adquirir conocimientos. Por ello, sus métodos no pasaron nunca de ser literarios o pictóricos, ya que el método del surrealismo “pretendiendo favorecer la germinación del ‘azar objetivo’, refleja la constitución de la realidad universal en una pantalla metafórica” (Larrea en García Martínez, 1962:10). García Martínez se apoya de esta posición para clasificar al surrealismo de entreguerra como un “rococó surrealista” (idem). De esta manera, supone que Batlle Planas es “estrictamente surrealista” (1962: 43) y considera que tiene muchas posibilidades plásticas y teóricas que “superan” al surrealismo de entreguerra.

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 completamente al surrealismo” (Sulic, 1980: 4). 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” (Sulic, 1980: 3) Sulic concluye posicionando a Batlle Planas como núcleo de la “necesaria aparición histórica” del surrealismo en 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 (Sulic, 1980: 3)

¹ Sobre el problema de la “retórica de la certeza” en el discurso disciplinar de la historia del arte, Cfr. Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid, Cendeac.

Los catálogos de exhibiciones, por último, incurrieron también, por su parte, en la misma práctica. En el Catálogo de la exposición inaugural en galería El Mensaje, Osiris Chierico (1975) señala que “no importa que la ortodoxia surrealista lo haya desplazado alguna vez hacia una definición neorromántica 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”. En el artículo publicado para la exhibición el “El arte como sublimación” en Galería Suipacha en julio de 1990, recogido luego por Fermín Fèvre en su antología *30 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 (sic) 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).

› **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. Son, por tanto, instancias que no comparten la exhaustividad pretendida por las historias del arte generales y panorámicas pero que, sin embargo, albergan la posibilidad de poner en cuestión las certezas creadas por aquellas. Lejos de colaborar a proveer claves de lecturas unívocas, la exposición “no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento” (2011). Previéndonos sobre la redundancia en el uso de caracterizaciones estilísticas como etiquetas elaboradas y reproducidas de modo acrítico, la exposición como dispositivo pone en discusión estas categorizaciones clausurantes. Su operatoria, condensada en el concepto de *montaje* en el sentido benjaminiano, descubre su condición transitoria y argumental: debilita el dogmatismo de las afirmaciones que abonan a la persistencia de *lugares comunes* en el acercamiento a las imágenes. Son, entonces, máquinas o herramientas que desajustan las tuercas de los sentidos instituidos. El carácter ensayístico de la exposición pone de relieve su perfectibilidad, su pretensión nula de conclusividad. Es en esta condición impermanente donde radica su potencia: son formaciones temporales que proponen relaciones posibles entre las imágenes, que sacan a luz un pensamiento (2011:28). Pueden ser pensadas, por tanto, como engranajes de imágenes, formas siempre abiertas, siempre dispuestas a ser revisitadas, reformuladas. Como espacios para el pensamiento, para la provisionalidad y la discontinuidad, ensayan relaciones entre las imágenes, sin cristalizarlas en un único orden posible, sin soldar las imágenes a interpretaciones únicas y simplificadoras. 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 Batlle Planas, colaborando a desobturar otras claves de ingreso posibles.

› **La apuesta de la exposición**

La exposición *Visiones ensambladas. Reencuadres a la obra de Batlle Planas* es el resultado de un proyecto diseñado y producido por los integrantes del Programa de Pasantías en Investigación y

Producción de Exposiciones (PIPE)² que tuvo lugar durante el año 2015, coordinado en conjunto 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 Batlle Planas del Área Museo de la Facultad de Bellas Artes, conjunto que fuera oportunamente donado por el 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, las decisiones que ejecutamos en la exposición, 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 la palabra “desencuadre”, que significa a un tiempo la operación de des-clasificación y que reenvía por otro 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 guión 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 compuesta por 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*. Sin discutir el “surrealismo” asignado a Batlle Planas, lo situamos en el marco más amplio de una experiencia de época. Siendo este momento histórico concebible como una *cultura de mezcla*, consideramos operativo la adopción de un punto de observación, que ponga a lo artístico junto con lo extra-artístico, de manera tal que las transferencias, migraciones y contaminaciones ocupen el lugar focal de nuestra mirada.

La exposición como máquina de guerra y táctica de dislocación, 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. En este sentido, no se trató sólo de correr los rótulos 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 maquinal 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. 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. 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

² El Programa de Pasantías en Investigación y Producción de Exposiciones se llevó adelante entre los meses de marzo y diciembre de 2015. Fue coordinado por la Lic. Natalia Giglietti, la Dra. Berenice Gustavino y la Lic. 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 Pedrini, Lucía Álvarez, Lucía Palomeque, Magdalena Milomes, Mariel Martín, Mariel Uncal, Pilar Marchiano, Romina Rastelli, Santiago Colombo Miglirero, Victoria Trípodi y Zaira Allaltuni.

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 “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. Dicho 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 maquínico.

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, titulando 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 a sus cuadernos de recortes, hechos de imágenes de periódicos y revistas, como en los libros y publicaciones de época, que permitieran ahondar en aquellos espesores de sentido que quedan cubiertos bajo el etiquetamiento estilístico.

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

El último y cuarto núcleo temático se denominó *Entre la técnica y los mitos*, siguiendo el hilo vector que engloba la exhibición, 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, generando 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. Reencuadres a la obra de Juan Batlle Planas procuró sacudir los sentidos a los que ciertas historias del arte permanecen aferradas, quebrantando el orden de las etiquetas y las denominaciones terminantes a las que la obra de Batlle Planas suele quedar adherida. En el ejercicio de la escritura de los cuatro núcleos que componen la exhibición, ensayamos estrategias que tienden a remover el terreno “achatado” por estas versiones panorámicas, roturando lo llano y realizando surcos donde injertar otras claves de ingreso, donde rastrillar y revisar lo ya dicho. 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 sueldan pues permanecen móviles e intercambiables.

Desde y hacia los rebordes de la historia del arte, esta ponencia se ensaña en 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, en su afán por clasificar y acomodar, obstruyen el ingreso a la imagen desde otros posibles puntos estratégicos.

Bibliografía

- Bal, M. (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].
- Brughetti, R. (1965). *Historia del Arte en la Argentina*. México, Pormaca.
- Brughetti, R. (1994). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Gaglianone.
- Brughetti, R. (1958). *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires: Nova
- Chierico, O. (1975). "Una nueva galería". En catálogo de la exposición inaugural de galería El Mensaje (sín título). Buenos Aires, El Mensaje.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida.
- Didi-Huberman, G. (2011). "La exposición como máquina de guerra". Madrid, Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes.
- Fèvre, F. (1997). *Treinta años de arte argentino (una visión parcial)*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- García Martínez, J. A. (1962). *Juan Batlle Planas y el surrealismo*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé.
- Payró, J. (1957). *Historia Gráfica del arte universal*. Buenos Aires: Codex.
- Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Paidós.
- Presta, S. (1960). *Arte argentino actual*. Buenos Aires, Lacio.
- Romero Brest, J. (1959). "Batlle Planas". En *Batlle Planas*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- Sánchez, D. (1994). "Anticuerpos". En *Anticuerpos*. Catálogo de la exhibición. La Plata.
- San Martín, M.L. (1961). *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Mandrágora.
- Sarlo, B. (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sarlo, B. (2004). *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sulic, S. (1980). *Batlle Planas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Svanascini, O. (1969). "Juan Batlle Planas". En Svanascini, O. *Panorama de la pintura argentina 2*. Buenos Aires: Fundación Lorenzutti.