

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 mezclado 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 bruscamemente 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

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.

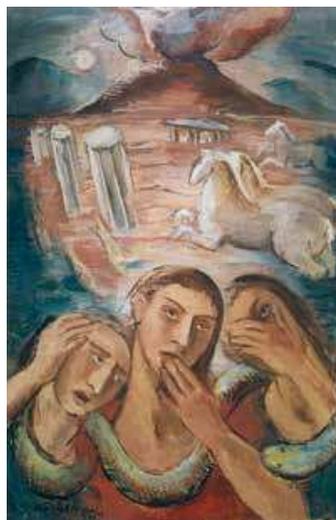


fig. 1
Raquel Forner, *Presagio*,
1931. Óleo sobre tabla.
Fundación Forner-Bigatti,
Buenos Aires

en sus estéticas, Boedo de izquierdas en sus ideas políticas y de derechas en sus estéticas; Florida propiciaba “la revolución en el arte” y Boedo “el arte para la revolución”, como diría Antonio Requeni. Y, como aclararía el escritor Elías Castelnuovo, uno de los referentes de Boedo, “aunque ambos grupos hablaban de revolución, la discrepancia que nos separaba consistía en que ellos propiciaban la revolución de las envolturas y nosotros la revolución de las estructuras”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 destacada presencia de Fortunato Depero (1926), o la de *Novecento italiano* organizada por Margherita Saffatti (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 Goliath 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 Whitelow, “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 esquivo huella del futurismo 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 (coord.), *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.

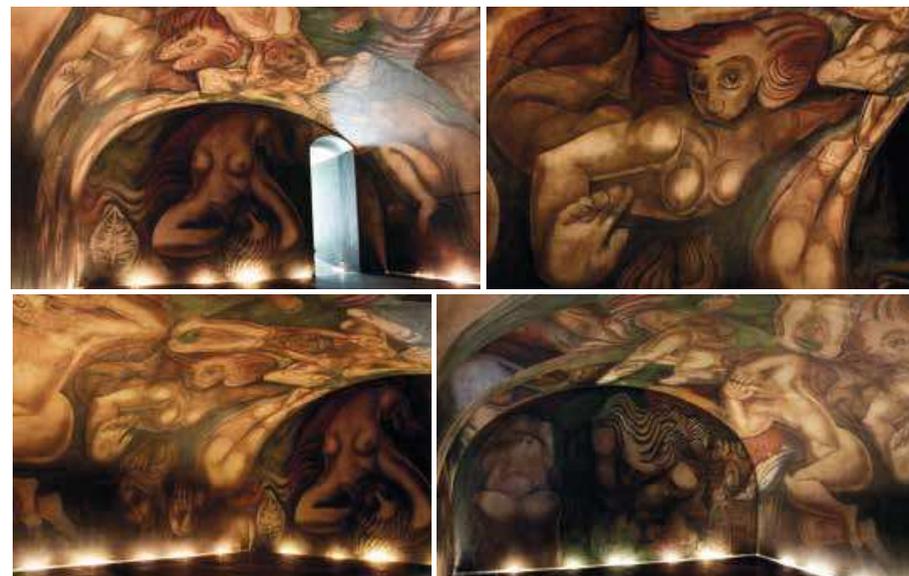


fig. 2
David Alfaro Siqueiros (colaboradores: Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y Enrique Lázaro), *Ejercicio plástico*, 1933. Pinturas murales en la quinta Los Granados, Don Torcuato. Actualmente en el Museo del Bicentenario, Buenos Aires

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 [fig. 2]. 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 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 12 años, en el taller de grabado comercial en acero que habían abierto en el barrio de San Telmo otros dos catalanes como él, su tío José Planas Casas y Pompeyo Audivert. Para 1935 se hallaba ya decididamente inmerso en el surrealismo, con la obra de otro coterráneo en el horizonte: Salvador Dalí. Es también el momento de las primeras *radiografías paranoicas*, en las que recurre al *collage*. En 1937, en las páginas de la revista *Sur*, Attilio Rossi publicaría el artículo "Dos surrealistas", en alusión a la obra de Batlle Planas como pintor y de Planas Casas como 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 (Buenos Aires, 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, Luis Macaya, Francisco Fábregas, José Planas Casas, Pompeyo Audivert y Juan Batlle Planas, y que ahora recibiría a Andrés Dameson (que ya había tenido estancia anterior en la Argentina), a Gustavo Cochet, al arquitecto Antonio Bonet Castellana y a una figura decisiva en la rama editorial como fue Joan Merli. Todos estos personajes, unos más que otros, se convertirían en parte del círculo de amistades y de estrecha colaboración profesional dentro del que actuaría Juan Batlle Planas a partir de los años cuarenta.

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 (1942), 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 de

_ 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 (dir.), *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 Sociales e Humanidades*, núm. 24 (Santiago de Compostela, 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.

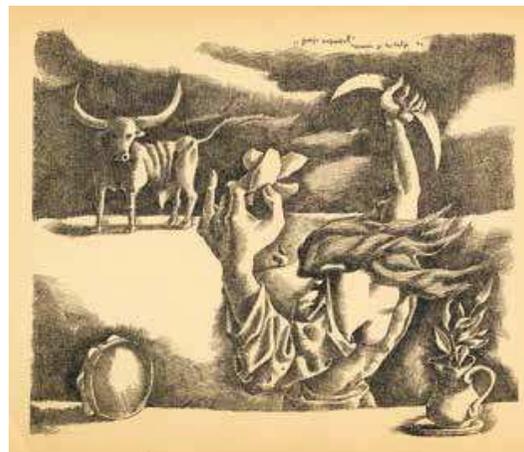


fig. 4
Ramón Pontones,
Juego español. De la carpeta *Diez dibujos*.
Buenos Aires:
Editorial Nova, 1943.
Dibujo a plumilla e
impreso sobre papel,
ejemplar n.º 120
de una tirada de
150 numerados y
firmados por el autor.
Colección particular

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 envión 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 Pierrri 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 trascendental en el ámbito porteño se produjo en relación con el arte concreto. Algunas de las premisas del grupo parisino Abstraction-Création (1931-1936), por caso la preocupación por las exigencias crecientes de la nueva sociedad tecnológica o la combinación de nuevos materiales con conceptos matemáticos —ritmos, relaciones y leyes— para fundamentar sus obras, serían adoptadas por un grupo de artistas concretos en Buenos Aires, guiados por la máxima de “no copiar, no reproducir, inventar”²⁷. Dichos creadores configuraron una tríada fundamental de agrupaciones durante los años cuarenta: el movimiento Arte Concreto-Invencción, con Tomás Maldonado como teórico más relevante; Madi²⁸, 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 incomprensidas 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*.
Aprendiendo en la historia.
Buenos Aires: CEDODAL,
2011.

_ 27
Nelly Perazzo (coord.),
*Vanguardias de la década
del 40: Arte Concreto-
Invencción, Arte Madi,
Perceptismo* [cat. expo.].
Buenos Aires: Museo de
Artes Plásticas Eduardo
Sívori, 1980; Nelly
Perazzo, *El Arte Concreto
en la Argentina en la déca-
da del 40*. Buenos Aires:
Ediciones Gaglianone,
1983; Marcelo Pacheco
(coord.), *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 Borrás (dir.),
Arte Madi [cat. expo.].
Madrid: Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía, 1997.

_ 29
María Luisa Bellido Gant,
“Perceptismo”, en Rodrigo
Gutiérrez Viñuales (dir.),
*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 Harrold's en la XIII Edición de "Arte en la calle", Buenos Aires. Fotografía de época: plata en gelatina, publicada en la Editorial Kraft. Colección CEDOCAL



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 (dir.), *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 Véase Ernesto B. Rodríguez, "Murales de artistas argentinos en la Galería Santa Fe", *Esto es*, núm. 14 (Buenos Aires, 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, Viau, 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 calidad"³³.

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? (semitapado), Raquel Forner, Manuel Mujica Láinez y Juan Batlle Planas. Colección particular



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 Estimulo de Bellas Artes, de la que participaron Jorge López, Jorge Martín, Nicolás Rubiò, 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 vería la consolidación del Instituto Di Tella, fundado en 1958, y de su Centro de Artes Visuales, comandado por Romero Brest, y en el que se concentrarían varias propuestas de innovación artística de las que sobresalían el *pop art*, las tendencias visuales puras desarrolladas por el concretismo y el constructivismo, y la nueva figuración. 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.