



radicalitat estètica
un pintor català
exiliat a Tolosa

Virgili
Batlle
Vallmajó

Virgilio

**Virgili Batlle Vallmajó: L'esthétique radicale
d'un peintre catalan anarcho-syndicaliste exilé à Toulouse**

**Virgili Batlle Vallmajó: La radicalitat estètica
d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa**



Virgilio

Virgili Batlle Vallmajó: L'esthétique radicale
d'un peintre catalan anarcho-syndicaliste exilé à Toulouse

Virgili Batlle Vallmajó: La radicalitat estètica
d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa

EXPOSITION / EXPOSICIÓ

Virgilio
Virgili Batlle Vallmajó: L'esthétique radicale
d'un peintre catalan anarcho-syndicaliste exilé à Toulouse
Narcís Selles Rigat

Virgilio
Virgili Batlle Vallmajó: La radicalitat estètica
d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa
Narcís Selles Rigat

Museu Memorial de l'Exili de la Jonquera
du 15 octobre 2011 au 15 janvier 2012
del 15 d'octubre de 2011 al 15 de gener 2012

Commissariat / Comissariat
Narcís Selles Rigat

Scénographie / Escenografia
Chantal Cerdan
Eric Forcada

Museu Memorial de l'Exili de la Jonquera
Jordi Font Agulló

Remerciements / Agraïments
Galeria José de la Mano
Enric Batlle
Michel Batlle
Elisabeth Coll Batlle
Marcel Dalmau
Jordi Pujula

editorial afers

1e edition / 1^o Edició
Av. Doctor Gómez Ferrer
55, 1r-5a Catarroja
46470 País Valencià
www.editorialafers.cat



mare nostrum

1e edition / 1^o Edició
Editions Mare Nostrum
17, carrer del Castillet
66 000 Perpinyà
www.marenostrumeditio.com

CATALOGUE / CATÀLEG

Edition / Edició
Editorial Afers | Editions Mare Nostrum

Col·lecció Carl Einstein
Art als camps de concentració. Numéro 3 / Número 3

Direction de la collection / Direcció de la col·lecció
Eric Forcada
Jordi Font Agulló

Textes / Textos
Narcís Selles Rigat

Traductions / Traduccions
Pere Bramon
Mariam Chaïb

Corrections du français / Correccions del francès
Eric Forcada

Photographie / Fotografia
Joaquín Cortés

Crédits photographie / Crèdits fotogràfics
© Arxiu d'imatges d'Olot. Fons C. Gotarde
© Michel Batlle
© Elisabeth Coll
© Joaquín Cortés

Graphisme et maquette / Disseny gràfic i maquetació
Iglésias Associats

Impression / Impressió
Impremta Pagès

Image couverture / Imatge portada
Retrat de Virgili Batlle Vallmajó,
Arxiu d'imatges d'Olot. Fons C. Gotarde

© Editorial Afers
© Editions Mare Nostrum, 2011

Dépôt légal / Dipòsit legal
GI-1126-2011

ISBN
978-2-36391-006-6
978-84-92542-56-7

1e edition / 1a edició

Organitza:

MUM/E

Museu Memorial
de l'Exili

catorze

Consorci del Museu Memorial de l'Exili:

**memorial
democràtic**

Generalitat
de Catalunya



Ajuntament de
LA JONQUERA



Consell Comarcal
de l'Alt Empordà



Universitat
de Girona



Ajuntament
de Portbou

Amb col·laboració i el patrocini de:




Diputació de Girona
221 municipis

Ajuntament d'Olot

Institut de Cultura
de la Ciutat d'Olot

mirmanda





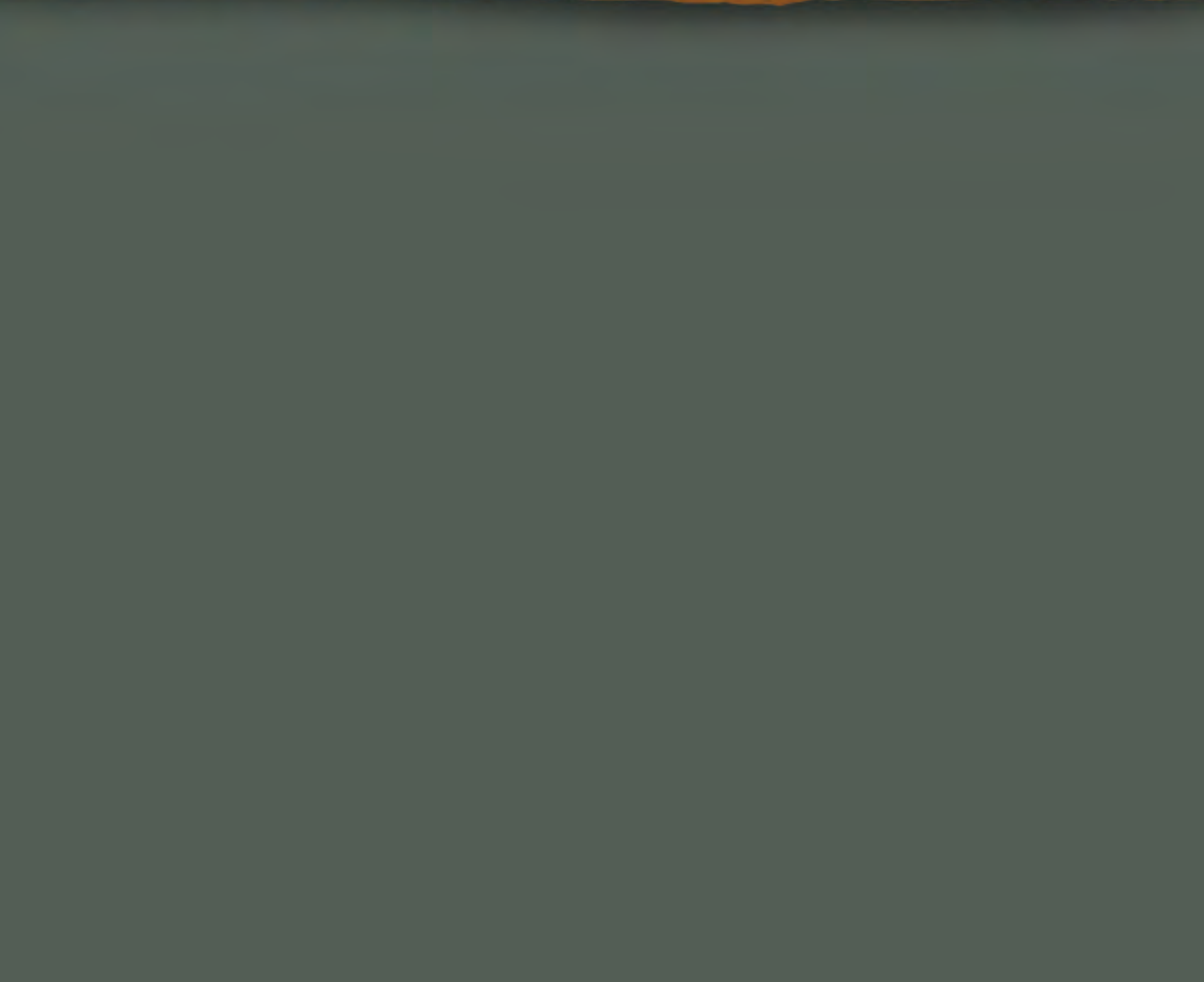
Virgilio 10
Virgili Batlle Vallmajó: L'esthétique radicale
d'un peintre catalan anarcho-syndicaliste exilé à Toulouse
Narcís Selles Rigat

Virgilio
Virgili Batlle Vallmajó: La radicalitat estètica
d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa
Narcís Selles Rigat

Notes / Notes **114**

Chronologie / Cronologia **126**

Traduction en castillan / Traducció al castellà / Traducción al castellano **129**



Virgilio

Virgili Batlle Vallmajó: L'esthétique radicale
d'un peintre catalan anarcho-syndicaliste exilé à Toulouse

Virgili Batlle Vallmajó: La radicalitat estètica
d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa

Narcís Selles Rigat



Art et exil

Parmi les milliers de personnes jetées sur les routes de l'exil en 1939 – près d'un demi-million de personnes – suite au coup d'état du général Franco, à la guerre et à l'instauration d'un régime fasciste en Espagne, se trouvaient de nombreux artistes qui, confrontés à ce drame, vécurent de manières très différentes ce nouvel état de fait. Il fallut d'abord se battre pour survivre, s'efforcer de ne pas sombrer. Nombreux sont les exilés pour lesquelles la lutte s'est prolongée dans le temps, au cœur de multiples malheurs, avec parfois quelques progrès, et autant de douloureuses rechutes. Certains périrent dans la lutte, d'autres réussirent à vaincre cette dynamique infernale et

à stabiliser leur situation, fut-ce de manière précaire, tandis qu'un petit nombre atteignit une reconnaissance publique dans les pays où ils finirent par s'installer. Un autre groupe d'artistes, face aux difficultés, aux pressions ou à la véritable traque humaine rapidement aggravée par l'expansionnisme nazi et l'extension du conflit guerrier, choisirent finalement de revenir en Espagne, malgré l'insécurité personnelle et les points d'interrogation sur le futur que cela comportait.

La production esthétique que l'exil fit naître est quelques fois marquée par une altération significative des bases antérieurement référentes – jusqu'à l'expérimentation d'un véritable hiatus –, y compris l'abandon provisoire, ou définitif, de l'activité artistique



Art i exili

Els artistes que formaven part de la nombrosa població –prop de mig milió de persones– que l’any 1939 es va veure abocada a l’exili, després del cop militar del general Franco, la guerra i la instauració d’un règim d’inspiració feixista a l’Estat espanyol, van viure de maneres variades la nova i, en general, dolorosa circumstància. En un primer moment, hi hagué sobretot la batalla per la supervivència, l’esforç per no defallir en la tragèdia. Per a molts, aquesta pugna resistencial s’allargà en el temps, enmig de desgràcies múltiples, amb aparents passos endavant, penoses recaigudes o repeses no necessàriament afortunades. Alguns periren en la lluita, uns altres aconseguiren superar aquesta dinàmica infernal i establir la seva

situació, ni que fos precàriament, o fins i tot regularitzar-la; mentre que uns pocs arribarien a assolir un reconeixement públic en els estats on acabaren instal·lant-se. Un altre grup d’artistes, davant les dificultats, les pressions o els empaits a què es veieren sotmesos en el nou assentament, ben aviat agreujats pels efectes de l’expansionisme nazi i l’extensió de la conflictitat bèl·lica, acabaren optant pel retorn, malgrat la inseguretat personal i els interrogants de futur que això comportava.

Quant a la producció estètica generada arran de l’exili, en uns casos es va donar una alteració significativa de plantejaments –si no un profund hiat– en relació a moments precedents, àdhuc la clausura provisional o definitiva de l’activitat artística davant la

face à l'immensité des problèmes auxquels les auteurs devaient faire face, soit du fait de l'urgence vitale, soit du fait de la volonté de poursuivre le combat direct contre l'ennemi totalitaire, ou encore, du fait de l'impossibilité de trouver la tranquillité et la sérénité nécessaires pour reprendre le travail de création. Dans certains cas, la culture de l'art ou des pratiques de travaux manuels plus ou moins imaginatifs devint un outil d'affirmation et de résistance mis au service de la défense d'une identité culturelle¹. Dans ce sens, il faut mentionner tout particulièrement ces artistes qui vécurent la tourmente de l'internement dans des camps français, du Nord de l'Afrique ou, plus tard, dans des camps allemands. Parmi les artistes ayant vécu cette tourmente, certains exprimèrent le témoignage visuel le plus explicite de la souffrance et de la défaite².

Dans les autres cas, après avoir supporté de nombreuses épreuves – ce qui signifiait souvent survivre à la réclusion concentrationnaire et/ou à des formes d'enrôlement dans des unités militaires, des forces paramilitaires ou des groupes et des compagnies de travail dans des conditions d'exploitation intensive –, les artistes purent reprendre, avec plus ou

moins de difficultés, dans leur lieu d'accueil, une pratique créative dans laquelle avait interféré en premier lieu l'affrontement armé dans leur pays d'origine, puis l'exode et plus tard la grande guerre. Ces interférences emportèrent des changements thématiques ou des transformations linguistiques et formelles plus ou moins profondes dans la production artistique ainsi que l'émergence d'imaginaires originaux et de représentations inédites surgies de la relation avec des aspects déterminés des nouvelles réalités.

Cependant, il est également possible de relever des continuités esthétiques et même des récupérations recelant un certain laisser-aller nostalgique aux référents et aux significations du passé qui pourraient s'analyser, dans une certaine mesure, comme une tentative idéaliste de préserver, sur le plan symbolique, ce que la violence et la brutalité avaient détruit sur le plan de la réalité, ou bien comme une sorte d'immersion intérieure ayant une fonction protectrice et de refuge face à la faillite du monde qui demeurait en dehors de l'œuvre artistique. En définitive, une pluralité de réponses qui reflétaient, directement ou indirectement, l'expérience du désastre³.

Portrait de Virgili Batlle, Arxiu d'imatges d'Olot. Fons C. Gotarde. ►
Retrat de Virgili Batlle, Arxiu d'imatges d'Olot. Fons C. Gotarde.





magnitud dels problemes a què els autors hagueren d'enfrontar-se, sigui la peremptorietat de resoldre qüestions de mera subsistència sigui la decisió de perllongar el combat directe contra l'enemic totalitari, o bé a causa de la impossibilitat d'aconseguir l'assossec i la serenor necessaris per reprendre la feina de creació. En algunes ocasions, el conreu de l'art o de formes de manualitat més o menys imaginatives va esdevenir una eina d'afirmació i resistència, i una defensa de la identitat cultural¹. I en aquest sentit, cal fer un esment especial dels artistes que van viure tementadors processos d'internament en camps de concentració francesos, nord-africans o, més tard, alemanys, ja que entre ells es troben alguns dels qui plasmaren el testimoni visual més explícit del patiment i la desfeta².

En altres casos, després de sofrir penalitats diverses –que sovint volia dir superar la reclusió concentracionària i/o formes d'enrolament en unitats militars, forces paramilitars o grups i companyies de treball en condicions d'exploatació intensiva–, els artistes van poder reprendre amb més o menys dificultats en el lloc d'acollida una pràctica creativa que s'havia vist interferida primer per l'enfrontament ar-

mat dins l'estat propi, després per l'èxode i posteriorment per la gran guerra. Aquestes interferències van comportar tant canvis temàtics o transformacions lingüísticoformals més o menys profundes en la producció artística, així com l'emergència d'imaginari originals i representacions inèdites sorgits de la relació amb determinats aspectes de les noves realitats. Però també aparents continuïtats estètiques, àdhuc recuperacions amb cert deix nostàlgic de referents i significants del passat, les quals podrien entendre's, en certa mesura, com una temptativa idealista de preservar en el pla simbòlic allò que la violència i la brutalitat havien destruït en el pla de la realitat o bé com una mena d'immersió interior amb una funció emparadora i de refugi davant la fallida del món que restava fora de l'obra d'art estricta. En definitiva, una pluralitat de respostes que no deixaven de reflectir, directament o indirecta, l'experiència del desastre³.

La situació dels artistes expatriats era força diferent en funció del seu estatus social, cultural i polític. Així, algunes personalitats reconegudes van rebre ajut de les xarxes de solidaritat organitzades pels governs ca-

◀ "Portrait de femme", technique mixte sur toile, 46 x 33 cm, s/d.

"Retrat de dona", tècnica mixta sobre llenç, 46 x 33 cm, s/d.

La situation des artistes expatriés était différente en fonction de leur statut social, culturel et politique. C'est ainsi que certaines personnalités reçurent l'aide de réseaux de solidarité organisés par les gouvernements catalan, basque et/ou espagnol en exil, tandis que d'autres durent compter presque exclusivement sur des contacts personnels, des liens familiaux ou des formes d'assistance et de coopération qui découlaient d'affinités de toutes sortes. Les situations différaient selon divers facteurs. Il en allait différemment selon le pays – la France et le Mexique traitèrent de manière pratiquement inverse la question des républicains qui venaient de l'Espagne –, la zone territoriale – les conditions et les possibilités d'une grande partie des exilés dans le Sud de la France n'étaient en général pas comparables à celles de ceux qui avaient pu s'installer à Paris –, ou l'endroit concret où ils se retrouvaient – les groupes d'étudiants, d'intellectuels et d'artistes accueillis dans les résidences de Toulouse ou de Montpellier, par exemple, jouissaient d'un soutien institutionnel ou para-institutionnel que, malgré leur exigüité, ne recevaient pas la plupart des autres réfugiés dans le restant de la France. Une variété de

cas et de lieux qui, comme il l'a été souligné, étaient différents selon la classe sociale et le capital culturel, les capacités professionnelles ou le corps de métier, la reconnaissance publique ou l'orientation idéologique parmi la population expatriée, et les relations et influences dont ils pouvaient faire usage à titre individuel ou collectif.

Il convient également de mentionner les artistes qui résidaient depuis longtemps à l'étranger, par choix, mais qui, lors de la victoire du fascisme catholique espagnol, décidèrent de ne plus rentrer dans leur pays afin de montrer leur rejet de la nouvelle situation politique. Picasso est probablement le représentant le plus emblématique de cette prise de position.

Il va sans dire que le processus d'insertion des artistes républicains dans la société qui les accueillait impliquait de devoir tisser de nouvelles relations humaines, sociales et culturelles, ce qui ne fut pas chose aisée. Cependant, cette difficulté dépassée, d'autres se présentaient notamment pour accéder au monde artistique qui, outre les contraintes et les luttes intestines qui s'y ma-

"Compotier", technique mixte sur toile, 51 x 65,5 cm, 1940. ►
"Fruitera", tècnica mixta sobre llenç, 51 x 65,5 cm, 1940.





talà, basc i/o espanyol a l'exili, mentre que uns altres hagueren de confiar gairebé exclusivament en contactes personals, vincles familiars o formes d'assistència i cooperació derivades d'afinitats de molt diversa mena. I les coses també eren distintes segons el país –França o Mèxic tractaren de maneres gairebé oposades la qüestió dels republicans provinents de l'Estat espanyol–, la zona territorial –les condicions i les possibilitats de bona part dels exiliats al sud de França no eren en general equiparables a les dels que pogueren instal·lar-se a París– o l'emplaçament concret on van anar a raure –els grups d'estudiants, intel·lectuals i artistes acollits a les residències de Tolosa de Llenguadoc o Montpeller, posem per cas, gaudien d'un suport institucional o parainstitucional que, tot i la seva migradesa, no tenia la majoria dels altres refugiats en terres franceses. Una diversitat de casos i d'ubicacions que, com apuntàvem, venien mediatitzats per diferències de classe i de capital cultural, adscripció i capacitat professionals, reconeixement públic o orientació ideològica entre la població expatriada, així com de les relacions i influències de què individualment o grupalment poguessin fer ús.

També caldria referir-se als artistes que de temps residien per voluntat pròpia a l'estranger, però que amb la victòria del feixisme catòlic espanyol van decidir no retornar al país com una forma d'evidenciar el seu rebuig a l'estat vigent de les coses. Picasso seria possiblement el representant més emblemàtic d'aquesta presa de partit.

No cal dir que el procés d'inserció dels artistes republicans en la societat receptora comportava haver de teixir unes noves i no gens fàcils, si no hostils, relacions humanes, socials i culturals; però un cop assolida certa acomodació també calia fer esforços notables per cercar vies d'accés i mirar de situar-se en un camp artístic o en zones contigües que, ultra els constreyniments i les lluites intestines que s'hi manifestaven, responien a unes temporalitats, unes dinàmiques i uns interessos sovint força diferents dels que caracteritzaven el context de provenença. D'altra banda, la situació precària de la majoria d'exiliats es va veure ben aviat complicada per les conseqüències que va provocar l'esclat de la Segona Guerra Mundial, sobretot, és clar, en aquells estats involucrats directament en la contesa, i molt

◀ "Paysage à l'Église et aux maisons", technique mixte sur toile, 38 x 55 cm, 1942.

"Paisatge amb església i cases", tècnica mixta sobre llenç, 38 x 55 cm, 1942.

nifestaient, répondaient à des temporalités, des dynamiques et des intérêts bien souvent très différents de ceux qui caractérisaient le contexte d'origine. D'autre part, la situation précaire de la plupart des exilés s'est rapidement compliquée du fait de la Seconde Guerre mondiale, en particulier, bien sûr, dans les pays directement impliqués dans le conflit et plus spécialement à la suite de l'occupation militaire à laquelle ont été soumis différents pays.

Cependant, il existe, au cœur même de cette période de souffrance, d'autres situations dont il convient de faire état. En effet, certains exilés ont eu l'occasion de s'enrichir d'expériences et de connaissances de toute sorte grâce aux relations qu'ils établirent avec les courants politiques, intellectuels ou esthétiques. Relations qu'ils n'auraient probablement pas développées s'ils étaient restés dans leur pays d'origine. Ce fut, sans aucun doute, le cas de Virgili Batlle Vallmajó, un travailleur catalan d'affinité libertaire, sans grands moyens, qui est devenu artiste pendant son exil en France. Il faut signaler que si la majorité de ceux qui profitèrent des effets du nouveau contexte culturel

possédaient déjà une carrière artistique antérieure, Batlle, s'il est fait référence aux données et aux informations connues, ne semble pas figurer encore comme créateur dans la sphère publique, mais il se découvre du fait de sa nouvelle situation⁴. Cela favorisera semble-t-il une plus grande perméabilité et une réceptivité accrue aux nouvelles formes d'art face auxquelles il se trouva lors de ses péripéties en France.

Il convient de ne pas négliger la grande ouverture en termes de sensibilité ainsi que l'avidité de connaissances qui caractérisaient une grande partie de ceux qui, comme lui, se réclamaient de la culture anarchiste, pour lesquels la lutte pour la connaissance inscrite dans la droite ligne de la tradition des Lumières, faisait indissociablement partie de leur projet émancipateur. En effet, comme le dit Javier Navarro, sans cet apprentissage personnel et social et sans la « révolution des consciences » qui s'en suivit (conçue non seulement comme une simple acquisition de connaissances, mais aussi comme une transformation de valeurs, d'attitudes et de coutumes), la révolution sociale demeurerait incomplète⁵. Par ailleurs,

especialment arran de l'ocupació militar a què es van veure sotmesos diversos països.

Però enmig del sofriment generalitzat que va acompanyar l'ensulsiada, també hi hagué altres aspectes de caràcter ben diferent que cal esmentar, com ara el fet que una part, limitada si es vol, dels exiliats va tenir l'oportunitat d'enriquir-se amb experiències i coneixements de tota mena, gràcies a les relacions que van establir amb corrents polítics, intel·lectuals o estètics que possiblement no haurien conegut si s'haguessin quedat al seu país d'origen. Aquest va ser, sens dubte, el cas de Virgili Batlle Vallmajó, un treballador català d'afinitat llibertària i amb pocs mitjans que es va fer com a artista en l'exili francès. S'ha de dir que mentre la majoria dels qui van rebre els efectes del nou clima cultural ja parlien d'una trajectòria artística anterior, Batlle, per les dades i informacions de què disposem, sembla que encara no s'havia fet present com a creador en l'esfera pública, sinó que, en gran part, es va autodescobrir en la nova situació⁴. Això, possiblement va afavorir una major permeabilitat receptora cap a les noves formes d'art amb què es va trobar en la seva peripècia per les terres de França.

I també caldria considerar la sensibilitat oberta i l'àvida de coneixements que caracteritzava bona part dels qui, com ell, es reclamaven de la cultura anarquista, per als quals la lluita pel saber, en línia amb la tradició il·lustrada, formava part indestriable del seu projecte emancipador. En efecte, com diu Javier Navarro, sense aquest aprenentatge personal i social i la consegüent "revolució de les consciències" (concebuda no només com una mera adquisició de coneixements, sinó com una transformació de valors, actituds i costums), la revolució social restaria incompleta. Per un altre costat, la ideologia socialment revolucionària de Batlle, el fet que hagués viscut en primera persona uns moments d'enfrontament i ruptura amb l'ordre instituït o la percepció que tenia del seu estat personal i de la seva posició en la nova circumstància, podrien haver contribuït a conformar una subjectivitat refractària a les estètiques més reconegudes socialment, en tant que vocabularis imbricats, en major o menor mesura, amb els àmbits del poder, i, en conseqüència, a afavorir la seva receptivitat i identificació cap a aquelles pràctiques artístiques que ell percebia en dissonància envers les tesis hegemòniques.

l'idéologie socialement révolutionnaire de Batlle, le fait qu'il ait vécu personnellement des moments d'affrontement et de rupture par rapport à l'ordre établi, ou la perception qu'il avait de son état personnel et de sa position dans les nouvelles circonstances pourraient avoir contribué à façonner une subjectivité réfractaire aux esthétiques les plus socialement reconnues en tant que vocabulaire imbriqué, dans une mesure plus ou moins large, avec les milieux du pouvoir et, par conséquent, pourrait favoriser sa réceptivité et son identification vers de nouvelles pratiques artistiques qu'il percevait comme dissonantes face aux thèses hégémoniques.

L'œuvre de Virgili a été très peu présentée et a eu une faible projection publique pour différentes raisons. D'une part, du fait de la situation de précarité et d'isolement dans laquelle l'artiste s'est trouvé, aggravée par une longue maladie et sa mort prématurée. D'autre part, du fait de l'organisation spécifique du monde artistique de Toulouse – où il résidait – dont les rapports de forces internes permettaient certaines expressions mais rendaient plus difficiles ou en empêchaient d'autres. L'activité artistique de

Vallmajó se situait dans ces dernières. Il faut aussi, bien sûr, tenir compte des difficultés de toute sorte propres à un contexte politique sous haute tension ou, enfin, des effets qui découlent de la position périphérique qu'occupait la ville dans l'écosystème culturel de l'Hexagone.

Cependant, malgré toutes ces difficultés, il est loisible d'affirmer aujourd'hui, au regard de la production qui a été conservée, que la contribution plastique de Batlle Vallmajó – il avait l'habitude de signer ses œuvres du nom de « Virgilio » – est une manifestation de grande valeur de la culture artistique de l'exil républicain en France. Cette valeur ne réside pas dans la quantité d'œuvres réalisées, pas plus que dans la teneur documentaire du témoignage direct de l'enfer de l'exode – ses peintures, en général, ne montrent aucun sentiment tragique –, mais elle est contenue dans le cheminement artistique opiniâtre et toujours plus radical qu'il a suivi, avec des réponses formelles audacieuses bien éloignées des voies alors les plus empruntées, et rebelle au cliché qui attribue à la globalité de la culture de l'exil une fixation sur des moments pas-

"Sans titre", technique mixte sur toile, 55 x 46 cm, s/d. ►
"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 55 x 46 cm, s/d.



VIRGILIO



sés et une certaine mélancolie malade. En revanche, son œuvre, aux côtés d'éléments de continuité et de fréquentes relectures des questionnements plastiques, ne manque jamais de s'ouvrir à de nouveaux horizons et à de nouvelles problématiques. Une œuvre fortement concentrée sur une recherche picturale essentielle et obstinée, apparemment libérée d'afflictions et d'abattelements mondains, mais difficilement compréhensible sans la profusion d'expériences accumulées au fil de son périple complexe et pénible dans certains

des grands drames qui caractérisèrent ce qu'Eric Hobsbawm a appelé l'ère des extrêmes ou des catastrophes⁶.

Il s'agit en effet d'une création d'un intérêt notable qui, jusqu'à il y a peu, était méconnue, non seulement dans son pays d'adoption dans lequel, de son vivant, il ne participa qu'à de rares expositions et initiatives artistiques⁷ – ce qui fait que le public ne connaît pratiquement pas son travail –, mais aussi dans le pays qui l'a vu naître, dans lequel il était, il y a peu de temps encore, un parfait inconnu⁸.

▲ Carte de résidant à Toulouse. Fonds M. Batlle.
Carnet de resident a Tolosa. Fons M. Batlle.

L'obra de Virgili va tenir una molt escassa presència i projecció pública a causa de diferents motius. D'una banda, per la situació de precarietat i aïllament en què va haver de desenvolupar-la, agreujada per la llarga malaltia i mort prematura de l'autor⁵. De l'altra, per la configuració específica que presentava el camp artístic a Tolosa de Llenguadoc –on residia habitualment–, la relació de forces del qual possibilitava unes determinades opcions expressives alhora que en dificultava o n'obstruïa unes altres, i, entre aquestes darreres, caldria situar la representada pel nostre pintor. I també, és clar, s'han de tenir en compte les dificultats de tota mena pròpies d'un context polític altament tensionat o, en fi, els efectes derivats de la posició perifèrica que ocupava la ciutat en l'ecosistema cultural de l'Hexàgon.

Però malgrat tots els condicionaments esmentats, avui podem afirmar, a la vista de la producció conservada, que l'aportació plàstica de Batlle Vallmajó –que solia signar les seves obres amb el nom "Virgilio"– constitueix una molt valuosa manifestació de la cultura artística de l'exili republicà a l'Estat francès. No tant per la quantitat d'obra re-

alitzada –que no fou especialment abundant–, ni pel fet de testimoniar explícitament el suplici de l'èxode –les seves pintures, en general, no acostumen a denotar cap sentiment tràgic–, sinó per la pertinaç i cada cop més radical ruta estètica que va seguir, amb proposicions d'una notable audàcia formal ben allunyades de les vies llavors més frescades, i rebecca al tòpic que atribueix a la globalitat de la cultura de l'exili una fixació en moments pretèrits i certa malenconia malaltissa. La seva és, per contra, una obra que, al costat d'elements de continuïtat i de sovintejadades relectures del propi quefer plàstic, no deixa mai d'obrir-se a nous horitzons i a noves inquietuds. Una obra altament concentrada en una recerca pictòrica essencial i obstinada, aparentment alliberada d'affliccions i abatiments mundans, però difícilment comprensible sense el tràfec d'experiències acumulades al llarg del seu complex i costerut recorregut per alguns dels grans drames que van caracteritzar allò que Eric Hobsbawm ha anomenat l'era dels extrems o de les catàstrofes⁶.

Una contribució creativa, en definitiva, d'un interès remarcable i que fins fa pocs

Approche biographique

Virgili Batlle Vallmajó (ou Vallmajor) est né dans le quartier du Pont, à Olot, rue Sant Cristòfol, le 13 mai 1915. Ses parents, Josep Batlle Casadel·là et Rosa Vallmajó Costa, étaient originaires de Batet, un petit village près d'Olot, capitale de la région de la Garrotxa, située entre Girona et la frontière française. Ils eurent quatre enfants. C'était une famille de travailleurs, relativement aisée, le chef de famille était responsable dans une entreprise de textile, dans le village voisin de Sant Jaume de Llierca. Cette situation socio-économique permit à Virgili de suivre l'enseignement des Escoles Pies plutôt que celui d'une école publique⁹, ce qui laisse à penser que sa famille était proche du catholicisme ou, tout au moins, n'avait aucune appréhension envers cette religion. Très jeune, il commença à travailler dans un atelier d'images pieuses – Can Castellanas –, où il apprit probablement les rudiments du métier de peintre. Par la suite, il changea de travail et entra dans une usine textile – Can Jombi – où il se lança dans des activités syndicales. Plus tard, il travailla à la fabrique de papier Torras, de Sant Joan les Fonts, où il se fit remarquer comme militant libertaire actif.

Il était membre de l'Orfeó Popular, un organisme local socialement transversal composé de membres d'obédiences idéologiques diverses, avec un poids notable des secteurs catholiques. L'Orfeó proposait des activités culturelles et récréatives, possédait une chorale, des troupes de théâtre, offrait des séances de cinéma et accueillait différentes associations de la ville. Virgili fit partie du groupe de danseurs folkloriques, de l'équipe de football et finit par devenir vice-président de l'Orfeó à l'âge de vingt ans à peine ce qui met en évidence l'ascendant qu'il possédait sur les membres du groupe¹⁰. La presse de l'époque fait plusieurs références à l'activité de Virgili dans la pratique des deux activités de loisir précédemment citées. Il apparaît, d'une part, comme représentant des jeunes de la ville, aux côtés de Salvador Blanc et de ses partenaires pour danser la sardane de la Fête Dieu¹¹. Ceci permet d'attribuer une certaine importance publique au personnage, importance confirmée par le fait qu'il faisait l'objet de plusieurs références plaisantes dans la presse humoristique de la ville¹², et suggère en même temps une attitude personnelle dépourvue de dogmatisme par rapport à la question religieuse. En effet, si la Fête Dieu avait un caractère po-

anys era pràcticament desconeguda, no només a la seva terra d'adopció, on, en vida, va participar en poquíssimes exposicions i iniciatives artístiques⁷, d'aquí que la recepció pública del seu treball fos gairebé inexistent, sinó també al país en què va veure la llum, on, fins fa quatre dies, ha estat un perfecte desconegut⁸.

Aproximació biogràfica

Virgili Batlle Vallmajó (o Vallmajor) va néixer al barri olotí del Pont, al carrer de Sant Cristòfol, el 13 de maig de 1915. Els seus pares eren Josep Batlle Casadellà i Rosa Vallmajó Costa, provenien de Batet, petita localitat a tocar d'Olot, capital de la comarca de La Garrotxa, situada entre Girona i la frontera francesa, i tingueren quatre fills. Era una família de classe treballadora, per bé que relativament acomodada atès que el cap de casa feia d'encarregat en una empresa relacionada amb el ram del tèxtil al poble veí de Sant Jaume de Llierca. Aquesta situació socioeconòmica va propiciar que Virgili cursés els primers ensenyaments a les Escoles Pies i no en un col·legi públic⁹, la qual cosa

suggereix una proximitat per part de la seva família, o si més no una manca d'aprensió ideològica, cap al catolicisme. De ben jove va començar a treballar en un taller d'imatgeria religiosa –Can Castellanas–, on devia aprendre els primers rudiments de l'ofici de pintar. Posteriorment va canviar de feina i es va incorporar a una fàbrica tèxtil –Can Jombi– on va exercir activitats sindicals. Més endavant, va passar a treballar a la paperera Torras de Sant Joan les Fonts, en què destacaria com a actiu militant llibertari.

Era soci de l'Orfeó Popular, una entitat local de caràcter interclassista formada per nombrosos associats de diverses ideologies, amb un pes remarcable de sectors catòlics, que promovia activitats culturals i recreatives, tenia una coral, grups de teatre, promovia sessions de cinema i acollia diferents organitzacions de la ciutat; Virgili va formar part del seu esbart dansaire, de l'equip de futbol i va acabar esdevenint-ne vicepresident amb només vint anys acabats de fer, la qual cosa evidencia el seu notable ascendent entre els membres de l'agrupació¹⁰. En la premsa de l'època trobem diverses referències al nostre home relacionades amb la pràctica



pulaire, elle était également une fête liée au calendrier religieux. D'autre part, son nom est également mentionné dans des chroniques de football, d'abord en qualité de joueur de l'équipe de l'Orfeó, puis de la Joventut Obrera et, finalement, du C.D. Montsacopa¹³.

Son militantisme ouvrier n'était pas incompatible avec ses préoccupations artistiques et culturelles. En effet, à cette époque, le syndicat n'était pas uniquement un instrument d'organisation des travailleurs ou de lutte sociale, il était également un lieu de formation et d'apprentissage au sein duquel étaient promues certaines valeurs éthiques, des bases idéologiques et des outils conceptuels utiles pour comprendre, mettre en valeur et transformer la réalité selon une perspective correspondant à leurs intérêts de classe. En outre, le syndicat devenait un moyen de promotion des manifestations symboliques ainsi que des activités ludiques et de loisir qui, à leur tour, servaient à renforcer certaines formes de sociabilité et à donner de la cohésion au groupe.

▲ Virgili avec sa mère et ses sœurs à Olot. Fonds E. Coll.
Virgili amb la seva mare i germanetes a Olot. Fons E. Coll.

de les dues activitats de lleure esmentades. D'una banda, apareix com a representant dels joves de la ciutat, al costat de Salvador Blanc i les seves respectives parelles, per ballar la sardana de Corpus¹¹. Aquesta atribució ens permet deduir una certa rellevància pública del personatge, que ve confirmada pel fet de ser objecte de diverses referències jocoses en la premsa humorística de la ciutat¹², i alhora suggereix una actitud personal no dogmàtica en relació a la religió, ja que malgrat que la festa de Corpus tenia un caràcter popular no deixava de ser una celebració vinculada al calendari eclesial. I d'altra banda, hem localitzat el seu nom en cròniques futbolístiques, primer com a jugador de l'equip de l'Orfeó i després de Joven-tut Obrera i del C.D. Montsacopa¹³.

La seva militància obrera no resultava incompatible amb les inquietuds artístiques i culturals, de fet en aquells anys el sindicat no era només un instrument d'organització dels treballadors i una eina de lluita social, sinó també un lloc de formació i aprenentatge en què es procurava proveir als seus associats d'uns determinats valors ètics, d'unes bases ideològiques i d'unes eines conceptuals que

els fossin útils per entendre, valorar i transformar la realitat des d'una perspectiva adient als seus interessos de classe. A més, el sindicat esdevenia un mitjà des d'on promoure manifestacions simbòliques i activitats lúdiques i d'esbargiment, les quals també servien per potenciar unes determinades formes de sociabilitat i per donar cohesió al grup.

La personalitat i manera de ser d'en Virgili i el fet de formar part de l'Orfeó el portava a tenir una xarxa de relacions que anava més enllà dels nuclis estrictament obreristes. Així, per exemple, arran de la mort de la seva mare, la revista *Ciutat d'Olot*, vinculada al partit liberal Acció Catalana Republicana, li va expressar el seu condol alhora que el qualificava de "bon amic"¹⁴. Aquest partit aplegava una gran part de la intel·lectualitat i petits sectors de la mesocràcia olotina, i l'any 1931 va accedir al govern de la ciutat al costat dels republicanismes d'esquerra i de dirigents sindicals aplegats al voltant del Centre Obrer, el local del qual sabem que era freqüentat per Virgili. D'altra banda, diverses fonts orals presenten Virgili com un jove brillant i seductor que tenia amistat amb joves de la burgesia local.

La personnalité et la manière d'être de Virgili ainsi que son appartenance à l'Orfeó lui permettait d'avoir un réseau de relations bien plus large que celui des des noyaux strictement ouvriéristes. Par exemple, suite à la mort de sa mère, la revue *Ciutat d'Olot*, liée au parti libéral Acció Catalana Republicana, lui exprima ses condoléances en le qualifiant de « bon ami »¹⁴. Ce parti regroupait bon nombre d'intellectuels et des secteurs de la mésocratie d'Olot et, en 1931, accéda à la gouvernance de la ville aux côtés des républicains de gauche et des dirigeants syndicaux regroupés autour du Centre Obrer, local que Virgili fréquentait. D'autre part, plusieurs témoignages oraux présentent Virgili comme un jeune homme brillant et séducteur qui s'était lié d'amitié avec des jeunes de la bourgeoisie locale.

A ce propos, dans les archives familiales, est conservée une photo sur laquelle il apparaît au Ball Pla, une fête qui regroupait surtout les notables locaux. Est également conservée une correspondance sentimentale émanant de plusieurs jeunes filles.

Bon nombre de textes comportant des référé-

rences biographiques écrits jusqu'à présent sur le peintre¹⁵ présentent un intérêt est variable et sont dotés de peu de fondements empiriques. Ces textes, affirment qu'il partit très rapidement vivre à Barcelone, puis s'installa à Madrid où la déclaration de guerre le surprit. Mais les entretiens réalisés en vue de la rédaction du présent ouvrage et les données déjà exposées à propos de ses activités à Olot – elles embrassent une assez vaste période – semblent contredire certaines de ces affirmations. En tout état de cause, son hypothétique présence à Barcelone et Madrid ne correspondrait pas à un séjour prolongé, mais se résumerait plutôt à des visites sporadiques. Il est donc délicat d'y accorder l'importance que certains auteurs leur ont donnée quant à leur influence sur sa formation artistique.

Suite à la guerre et à la révolution de 1936, Virgili occupa un poste important dans les forces locales qui affrontèrent les groupes putschistes et il participa à la collecte d'armes que lancèrent différents secteurs populaires auprès de quelques particuliers, militaires à la retraite et des armureries de la ville. Le fait de travailler à Sant Joan les

¹⁴ "Composition", technique mixte sur toile, 55 x 46 cm, s/d. ▶

¹⁵ "Composició", tècnica mixta sobre llenç, 55 x 46 cm, s/d.



Fonts, petit village de grande tradition industrielle et ouvrière situé près d'Olot¹⁶, favorisa son incorporation au Comité antifasciste de la localité¹⁷.

Ce groupe était commandé par la CNT-FAI (Confédération nationale du travail- Fédération anarchiste ibérique), L'un des groupes les plus radicaux de la région quant à ses actions et à ses décisions. L'évolution de la tendance révolutionnaire, la déchéance des organes de l'État et la vacance de pouvoir qui s'en suivit, amena le groupe à encourager une collectivisation massive. L'action de ce groupe fut radicale et intense, elle s'étendit à de nombreuses localités comme à Olot par exemple, avec la connivence, ou non, de leurs comités locaux respectifs¹⁸.

La radicalisation qu'expérimenta Virgili à l'époque semble avoir été conditionnée par l'état d'urgence, le climat d'agitation et l'explosion de brutalité que créa l'action militaire contre la République légalement constituée et la Guerre civile qui s'en suivit. En effet, les données mentionnées à son propos correspondant aux années antérieures de sa vie ne laissent pas imaginer une personnalité

extrémiste, bien au contraire, malgré son activité et son engagement dans la militance ouvrière. Cependant, comme l'affirme Enzo Traverso, en suivant Norbert Elias¹⁹, l'éclatement d'une guerre civile suppose un tournant anthropologique par rapport aux moments précédents et aux moments postérieurs²⁰, la violence prend une dimension de paroxysme et se déploie sans limites. Ce n'est pas seulement un moyen de lutte, c'est aussi l'expression des passions, des sentiments, des peurs et des haines de ses acteurs.

Peu après les journées de violence révolutionnaire que vécurent Olot et de nombreuses autres localités, au cours desquelles furent brûlées des églises, confisqués des propriétés et des locaux, procédé à diverses exécutions, notamment de prêtres et de personnes liées au mouvement traditionaliste, Virgili rejoignit comme volontaire le front d'Aragon afin de lutter contre la menace fasciste, probablement dans la colonne Los Aguiluchos (les Aiglons) qui partit de Barcelone à la fin du mois d'août sous le commandement de Joan García Oliver, Gregorio Jover et Miguel García Vivancos, avec Josep Guarner comme conseiller mili-

En bona part dels textos amb referents biogràfics escrits fins ara sobre el pintor¹⁵, d'un interès variable però dotats d'una escassa fonamentació empírica, s'afirma que molt aviat va anar a viure a Barcelona i que després es va instal·lar a Madrid on el va sorprendre l'esclat de la guerra, però les entrevistes que hem realitzat i les dades que hem exposat sobre les seves activitats a Olot, que abracen un marc temporal força ampli, semblen contradir algunes d'aquestes informacions. En tot cas, la hipotètica presència a les capitals catalana i espanyola no hauria correspost a una estada prolongada, sinó com a molt a unes visites més o menys esporàdiques; i, per tant, difícilment podem atorgar-los la rellevància que alguns autors els han donat en allò relatiu a la seva formació com a artista.

Arran de la guerra i la revolució, Virgili va ocupar un lloc capdavanter entre les forces locals que s'enfrontaren als grups afins a les tropes colpistes i va participar en la recollida d'armes que van impulsar diversos sectors populars entre alguns particulars, militars retirats i en les armeries de la ciutat. El fet que treballés a Sant Joan les Fonts, petit municipi

de gran tradició industrial i obrera situat al costat d'Olot¹⁶, va propiciar que s'incorporés al Comitè Antifeixista que hi havia a la població¹⁷. Aquest grup estava dominat per la CNT-FAI i va ser un dels més radicals de la comarca en les seves accions i decisions. Arran del procés revolucionari, la desfeta dels organismes estatals i el buit de poder consegüent, va promoure una col·lectivització massiva; la seva actuació repressora fou intensa i actuà en altres municipis, com per exemple a Olot, amb la connivència, o no, dels seus comitès respectius¹⁸.

La radicalització que va experimentar Virgili en aquells moments sembla que està molt condicionada per l'estat d'alarma, el clima d'agitació i l'explosió de brutalitat que va generar l'acció militar contra la República legalment constituïda i la guerra civil que va seguir-la, ja que les dades que hem esmentat sobre ell corresponents als anys anteriors no suggereixen una personalitat extremista, sinó més aviat al contrari, malgrat la seva activa i compromesa militància obrera. Però, com afirma Enzo Traverso seguint Norbert Elias¹⁹, l'esclat d'una guerra civil suposa un gir antropològic en relació als seus moments pre-



vis i posteriors²⁰, i la violència passa a agafar una dimensió paroxística i es desplega sense límits. No és només un mitjà de lluita, sinó també l'expressió de les passions, dels sentiments, de les pors i dels odis dels seus actors.

Poc després de les jornades de violència revolucionària que es van viure a Olot i a moltes altres poblacions, i que van comportar la crema d'esglésies, la incautació de finques i locals, així com diverses execucions, sobretot de sacerdots i persones relacionades amb el moviment tradicionalista, Virgili va partir de voluntari al front d'Aragó per lluitar contra l'amenaça feixista, possiblement amb la columna Los Aguiluchos, que va sortir de Barcelona a final d'agost sota el comandament de Joan García Oliver, Gregorio Jover i Miguel García Vivancos, amb Josep Guarnier com a conseller militar. Uns mesos després, quan els joves del seu reemplaçament foren cridats a files, l'informe del Consell Municipal d'Olot constata que ell ja es trobava servint al cos de sapadors i minadors del Castillo Vicente Segura a la població de Vicién (Osca)²¹. Arran del procés de militarització de les tropes voluntàries i la reagrupació de les columnes en divisions, l'olotí fou incorporat a la Divisió 28²²,

que aplegava membres de les columnes anarcosindicalistes de Los Aguiluchos, la Roja y Negra i l'Ascaso. La nova unitat va prendre part en combats a Belchite i Fuentes del Ebro. Posteriorment, Virgili va tornar a la seva ciutat malalt de tuberculosi. D'Olot, sembla que va anar a un sanatori del Montseny i després a l'hospital de Girona, on va ingressar el 25 de febrer de 1938²³ per ser tractat de la malaltia i perquè li fessin el diagnòstic del seu estat. El Tribunal Mèdic va declarar-lo inútil per al servei, el 16 de març de 1938. Cap al final de la guerra, davant la imminència de l'arribada de l'exèrcit sublevat, va agafar el tren a Girona i es va refugiar a França²⁴.

Bona part de les persones que han escrit sobre Virgili assenyalen el seu pas pel camp de concentració d'Argelers i una fuga posterior a París on hauria establert contacte amb Picasso, Jaume Sabartés i el grup que es movia al seu entorn, fins al punt de mantenir una estreta relació amb el pintor malagueny i el literat català²⁵. Com a hipòtesi, en principi, semblaria plausible, ja que més d'un artista va viure aquesta experiència. Efectivament, Picasso es va convertir tant durant la guerra com en els moments pos-

◀ "Composition", technique mixte sur oil, 46 x 61 cm, s/d.

"Composició", tècnica mixta sobre llenç, 46 x 61 cm, s/d.

taire. Quelques mois plus tard, alors que les jeunes qui devaient les remplacer furent appelés sous les drapeaux, le compte rendu du Conseil municipal d'Olot constate qu'il servait déjà dans le corps des sapeurs-mineurs du château Vicente Segura à Vicién (Huesca)²¹. À la suite du processus de militarisation des troupes volontaires et du regroupement des colonnes en divisions, Virgili fut incorporé à la 28^e Division²². Cette dernière regroupait des membres des colonnes anarcho-syndicalistes de Los Aguiluchos, la Roja y Negra et l'Ascaso. La nouvelle unité participa aux combats à Belchite et à Fuentes del Ebro. Par la suite, Virgili revint à Olot, atteint de tuberculose. Il semble que depuis Olot il se rendit dans un sanatorium du Montseny, puis à l'hôpital de Girona, où il entra le 25 février 1938 pour recevoir un traitement et pour qu'un diagnostic complet de son état de santé soit réalisé. Le 16 mars 1938²³, le Tribunal médical le réforma. Vers la fin de la guerre, face à l'imminence de l'arrivée de l'armée franquiste, il prit le train à Girona et se réfugia en France²⁴.

Une grande partie des personnes qui ont écrit sur Virgili signalent son passage au

camp d'internement d'Argelès, puis une fuite à Paris où il aurait établi des contacts avec Picasso, Jaume Sabartés et le groupe qui les entourait, au point de se trouver en étroite relation avec le peintre de Malaga et l'homme de lettres catalan²⁵. L'hypothèse semblerait plausible car plus d'un artiste vécut cette expérience. Effectivement, pendant la guerre et après la défaite, Picasso devint l'un des grands référents de la culture et de la politique républicaines. Son intervention directe permit à de nombreuses personnes de sortir des camps de concentration. Il s'occupa de nombreux exilés qui lui demandèrent de l'aide et il participa à des expositions de soutien aux artistes réfugiés²⁶. Il accepta aussi de faire partie de différents organismes représentatifs qui se constituèrent sur le territoire français pour prouver sa fidélité à la République espagnole et aux institutions démocratiques telles que la Generalitat de Catalunya (Gouvernement autonome de la Catalogne), abolies par le totalitarisme franquiste²⁷. Les mots ci-dessous, de Mercedes Guillén, l'épouse du sculpteur Baltasar Lobo, révèlent l'attitude solidaire de Picasso et la facilité avec laquelle il était accessible :

teriors a la desfeta, en un dels grans referents de la cultura i la política republicanes. La seva intervenció directa va possibilitar la sortida de bastants persones dels camps de concentració, va atendre nombrosos exiliats que acudien a ell en cerca d'ajut i alhora va participar en exposicions de suport als artistes refugiats²⁶. També va acceptar de formar part de diversos organismes representatius que es van constituir en territori francès com una manera de fer explícita la seva fidelitat a la República espanyola i a institucions democràtiques com la Generalitat de Catalunya, abolides pel totalitarisme franquista²⁷. L'actitud solidària de Picasso i l'accessibilitat a la seva persona, apareixen reflectides en els mots següents de Mercedes Guillén, esposa de l'escultor Baltasar Lobo:

“La casa (de Picasso) s'omplia de compatriotes que hi arribaven com si fos la taula de salvació, en busca d'una solució eficaç, en molts de casos l'única que els quedava. Picasso es desviava per tothom. Escoltava l'un rere l'altre. Escrivia en un tros de paper o en la llibreta més a mà un mot, un número, un jeroglífic. Altres vegades era suficient una mirada al seu amic Sabartés, gairebé sempre present, perquè

aquest l'entengués i apuntés una direcció, un nom. La seva intervenció era sempre oportuna i justa: a cadascú la seva cosa, el que necessités”.²⁸

D'altra banda, la presència en el fons de Virgili d'un dibuix i una pintura amb trets cubistitzants que prenen el rostre de Picasso com a motiu, així com la suposada participació de l'olotí en una exposició a la Galerie Castelucho de París, que havia estat fundada per una família catalana d'artistes i marxants²⁹, sota el títol *Peintres de l'Espagne Libre*, donarien versemblança a aquesta versió³⁰.

Però aquesta representació ha estat qüestionada per Enric Batlle³¹, germà de Virgili, el qual afirma que aquest no va viure l'experiència concentracionària i que tampoc no va partir a París, sinó que un cop traspassada la frontera es va dirigir amb alguns altres refugiats a la ciutat occitana de Montalban, on a causa de la seva malaltia va ser acollit a l'hospital de la població, la responsable del qual tenia una actitud receptiva cap als exiliats republicans. En coherència amb aquesta explicació, es conserva l'informe d'un metge de

« La maison (de Picasso) se remplissait de compatriotes qui y arrivaient comme s'il se fut agi d'une planche de salut, à la recherche d'une solution efficace, dans bien des cas, la seule qui leur restât. Picasso se mettait en quatre pour tout le monde. Il écoutait les personnes les unes après les autres. Il écrivait sur un morceau de papier ou sur le carnet qu'il avait à portée de main un mot, un numéro ou un hiéroglyphe. D'autre fois, il suffisait d'un regard à son ami Sabartés, presque toujours présent, pour que ce dernier le comprenne et note une adresse, un nom. Son intervention était toujours opportune et juste : à chacun quelque chose, ce dont il avait besoin »²⁸

D'autre part, la présence dans le fonds de Virgili d'un dessin et d'une peinture aux traits à tendance cubiste qui prenait le visage de Picasso comme motif, ainsi qu'apparemment la participation de Virgili à une exposition à la Galerie Castelucho de Paris, galerie qui avait été fondée par une famille catalane d'artistes et de marchands²⁹, sous le titre *Peintres de l'Espagne Libre*, pourrait rendre vraisemblable cette version³⁰.

Cependant cette représentation a été discutée par Enric Batlle³¹, frère de Virgili, qui affirme que ce dernier n'a pas vécu l'expérience des camps d'internement, qu'il n'est pas non plus parti à Paris, mais qu'une fois passée la frontière, il est allé avec quelques autres réfugiés dans la ville occitane de Montauban où, en raison de sa maladie, il fut accueilli à l'hôpital de la ville dont la responsable montrait une attitude réceptive envers les exilés républicains. Pour étayer cette explication, est conservé le rapport du médecin de cette institution qui mentionne sa maladie – avec l'euphémisme de bacilles dans les bronches – et, en même temps, constate son amélioration suite à la période qu'il passa dans le centre ainsi que son traitement. Lui est également recommandé un séjour prolongé à la campagne³². Ces nouveaux éléments portent atteinte à certains aspects des premières biographies de Virgili. En tout état de cause, ils permettent de situer certaines affirmations sur un terrain strictement conjoncturel du fait de leurs points faibles évidents.

C'est précisément dans cet hôpital de Montauban que Virgili fit la connaissance

l'esmentada institució, en què deixa constància de la seva dolència –amb l'eufemisme de bacil als bronquis– i alhora constata la seva millora durant el temps d'estada i tractament en el centre. També se li hi recomana un sojorn prolongat al camp³². Aquestes noves dades erosionen certs aspectes de les primeres versions que es van elaborar i difondre de la biografia de Virgili i, en tot cas, aconsellen situar algunes afirmacions que s'hi feien en un terreny estrictament conjectural a causa dels seus evidents punts febles.

Fou precisament en aquest hospital de Montalban on Virgili va conèixer la que, ben aviat, esdevindria la seva esposa, Jeanne Marcelle Daynès, monja de l'orde de Sant Vicenç de Paül, infermera i diplomada en farmàcia. Una persona molt cultivada que també pintava i tocava l'òrgan a la capella de l'hospital; el seu pare, Marius Daynès, era músic. La intensitat de l'enamorament va portar la noia a abandonar els hàbits i casar-se amb el refugiat olofí, el qual d'aquesta manera es vinculava amb una família de l'aristocràcia local i d'adscripció reialista, per bé que econòmicament havia patit un fort sotrac i es trobava arruïnada, la qual cosa va obligar els dos joves a haver de treballar per poder viure.



Virgili avec Marcelle à Toulouse, 1945. Fonds E. Coll. ▲
Virgili amb Marcelle a Tolosa, 1945. Fons E. Coll.

de celle qui, bientôt, deviendrait son épouse, Jeanne Marcelle Daynès, religieuse de l'ordre de Saint Vincent de Paul, infirmière et diplômée en pharmacie. Une personne très cultivée qui peignait elle aussi et jouait de l'orgue à la chapelle de l'hôpital. Son père, Marius Daynès, était musicien. L'intensité de la passion conduisit la jeune femme à abandonner les habits et à se marier avec le réfugié d'Olot. Ce dernier se liait ainsi avec une famille de l'aristocratie locale, à tendance royaliste, bien que du point de vue économique, elle ait été fortement atteinte et se trouvait ruinée. Cela obligea les deux jeunes époux à travailler pour vivre.

Une fois mariés, ils partirent pour Toulouse, grande ville située à quelques kilomètres seulement de Montauban. Pour subsister, ils ouvrirent un atelier de menuiserie, la Maison Batlle, qui fabriquait des jouets. Virgili consacra une grande partie de son temps à la peinture et, dans les moments les plus graves de sa maladie, il put compter sur la collaboration de son épouse, qui était peintre amateur et cultivait un art de type tra-

ditionnel. En 1946, naquit leur premier et unique enfant, Michel Batlle.

Au cours de ces années, Virgili passa par quelques sanatoriums, comme celui d'Amélie-les-Bains, où se trouvaient des établissements thermaux et où avait été créées plusieurs maisons de santé pour le traitement de la tuberculose. Il voyagea sur la côte catalane sous juridiction française, probablement à la suite du conseil de médecins. Il reçut également des soins à l'hôpital de Revel. Sa résidence habituelle était toujours la capitale occitane, au numéro 40 du Quai de Tounis, devant la Garonne. Il y mourut, le 29 août 1947.

En 1948 et 1949, Marcelle et son fils Michel passèrent quelque temps à Olot, chez les parents de Virgili. De retour en France, la veuve continua à recevoir l'aide de son beau-père qui lui envoya plusieurs fois son autre fils, Enric, qui passait clandestinement la frontière, afin de prendre soin de sa belle-sœur et de son neveu. Finalement, ils décidèrent de se marier et l'oncle de Michel, servit de père à son neveu.

Un cop casats, es van traslladar a Tolosa, una gran ciutat situada a pocs quilòmetres de Montalban, i per subsistir van muntar un taller de fusteria, Maison Batlle, que fabricava joguets. Virgili va dedicar bona part del seu temps a la pintura i, en els moments més greus de la malaltia, va comptar amb la col·laboració de la seva esposa, que era pintora aficionada i conreava un art de caire tradicional. El 1946, van tenir el seu primer i únic fill, Michel Batlle.

Durant aquests anys, Virgili va passar per alguns altres sanatoris, com el de Banys d'Arles, on hi havia establiments termals i s'hi havien creat diverses cases de salut per al tractament de la tuberculosi, i va viatjar per la costa catalana sota jurisdicció francesa, possiblement seguint suggeriments mèdics. També van tractar-lo a l'hospital de Revel. La seva residència habitual continuava essent la capital occitana, al número 40 del Quai de Tounis, davant el riu Garona, on va morir el 29 d'agost de 1947.

Els anys 1948 i 1949, Marcelle i el seu fill Michel van passar una temporada a Olot, a casa dels pares de Virgili. Un cop retornats a França, la vídua va continuar rebent l'ajut del seu sogre, que hi envià diverses vegades l'altre fill, Enric, que passava la frontera de forma clandestina, per tal de tenir-ne cura. Finalment van decidir casar-se i l'oncle de Michel va passar a fer-li de pare.



Virgili avec son fils Michel à Toulouse. Fons E. Coll. ▲
Virgili amb el seu fill Michel a Tolosa. Fons E. Coll.

Le contexte artistique d'Olot

Si l'œuvre que l'on conserve de Virgili a, en général, peu à voir avec les courants esthétiques dominants dans le monde artistique de la ville où il naquit et grandit, la personnalité du jeune homme en revanche devait être plus ou moins marquée par le climat culturel qui y régnait. En effet, depuis la fin du XIXe siècle, Olot était l'un des centres de référence du monde artistique catalan. Une école paysagiste s'y était installée, elle s'inspirait en partie de l'expérience française de l'École de Barbizon, à sa tête se trouve Joaquim Vayreda. Ce dernier et son frère Marià avaient étudié la peinture à Paris et, avec Josep Berga, ils formèrent un premier noyau qui donnerait naissance à une longue et féconde tradition artistique³³. C'est de cette époque fondatrice que date le nouvel élan qu'expérimenta le centre d'enseignement des arts situé dans la ville³⁴, ainsi que l'ouverture du premier atelier d'imagerie religieuse, une industrie artisanale qui se développerait par la suite³⁵. La présence de cette manufacture, par laquelle passerait aussi Virgili, devint un bouillon de culture particulièrement fertile grâce à l'appari-

tion de nombreuses vocations artistiques. Des sculpteurs de niveau international tels Miquel Blay qui, après des études à Paris et à Rome, s'installa à Madrid où il devint professeur de la Real Academia de Bellas Artes (Académie royale des Beaux-Arts) de San Fernando et par la suite directeur de l'Académie des Beaux-Arts d'Espagne en Italie³⁶, ou Josep Clarà, qui travailla avec Rodin à Paris et devint l'une des sommités de la réaction néoclassiciste européenne³⁷, s'initient à l'école artistique locale et dans ces ateliers d'Olot qui accueillirent aussi d'autres artistes comme Joaquim Claret, collaborateur d'Aristide Maillol à Paris et qui, après la Première Guerre mondiale, s'installa à Olot.

L'arrière fond idéologique et conceptuel du paysagisme d'essence romantique dont il est question se transforma au fil du temps parallèlement aux changements expérimentés par la société dans son ensemble. En effet, si initialement un catholicisme conservateur empreint de traditionalisme et d'enracinement à la terre inspirait cette peinture plus ou moins pleinairiste, le progrès et le développement de la modernité, avec toutes ses contradictions et malgré la persistance de désuétude

El context artístic olotí

Si bé l'obra conservada de Virgili té, en general, poc a veure amb els corrents estètics predominants en l'arena artística de la ciutat on va néixer i créixer, sí que la personalitat del jove havia de veure's més o menys motivada pel clima cultural que s'hi respirava. En efecte, Olot era des de final del segle XIX un dels centres de referència del món artístic català, ja que s'hi consolidà una escola paisagística inspirada en part per l'experiència francesa de Barbizon i que tenia el seu capdavanter en la figura de Joaquim Vayreda; tant ell com el seu germà Marian havien estudiat pintura a París i amb Josep Berga van constituir el nucli inicial que donaria lloc a una llarga i fecunda tradició artística³³. D'aquell moment fundacional també arrenca el nou impuls que va rebre el centre d'ensenyament de les arts ubicat a la vila³⁴, així com l'obertura del primer taller d'imatgeria religiosa, una indústria artesanal que experimentaria un gran creixement en anys posteriors³⁵. La presència d'aquesta manufactura, per on també passaria Virgili, va esdevenir un brou de cultiu especialment fèrtil per a l'aflorament

de nombroses vocacions artístiques. Escultors de projecció internacional com Miquel Blay, que després d'estudiar a París i Roma s'instal·là a Madrid on esdevingué professor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando per dirigir posteriorment l'Academia de Bellas Artes de España a Itàlia³⁶, o Josep Clarà, que a la capital francesa va treballar amb Rodin i es va convertir en un dels caps de brot de la reacció neoclassicista europea³⁷, s'iniciaren en l'escola artística local i en aquells tallers olotins, els quals també acolliren artistes forans, com Joaquim Claret, col·laborador d'Arístides Maillol a París i que després de la Primera Guerra Mundial s'instal·là a Olot.

El rerefons ideològic i conceptual de l'esmentat paisatgisme d'arrel romàntica va experimentar transformacions en el temps, d'una manera similar als canvis que va viure la societat en el seu conjunt. En efecte, si inicialment era un catolicisme conservador amarat de tradicionalisme i arrelament a la terra el que inspirava aquella pintura més o menys pleinairista, l'avenç i el desenvolupament de la modernitat, amb totes les seves contradiccions i malgrat la persistèn-



de toute sorte, emporta une émancipation progressive de la sphère esthétique et le dépassement des vieilles dépendances. Dans la nouvelle situation historico-culturelle, le paysage continuait à être une source d'inspiration centrale, mais la manière de le percevoir était tout autre. Le peintre défendait sa liberté d'expression et la valeur d'une subjectivité sans contrainte. Les artistes Francesc Vayreda, lu Pasqual et Ignasi Mallol, premières fi-

gures du mouvement politico-culturel d'inspiration bourgeoise et d'orientation catalaniste connu comme *Noucentisme*³⁸, ont été trois des grands noms de ce paysagisme remodelé qui, malgré les nouveautés qu'il introduisait – qu'il s'agisse d'aspects de l'arbitraire cézannien ou du sensualisme méditerranéen – ne manquait pas de prolonger, de reformuler et d'enrichir certains des aspects les plus caractéristiques introduits par les maîtres fondateurs.

▲ La família Batlle Vallmajó a Olot abans de la guerra. Virgili és el segon per la dreta al fons. Fons E. Coll.
La famille Batlle Vallmajó à Olot avant la guerre. Virgili deuxième à droite, dernier rang. Fonds E. Coll.

cia d'obsolescències de diversa mena, va comportar una progressiva emancipació de l'esfera estètica i la superació de les velles dependències. En la nova circumstància historicocultural, el paisatge continuava essent un tema d'inspiració central, però la manera d'afrontar-lo ja era una altra, i el pintor vindicava la seva llibertat expressiva i el valor d'una subjectivitat sense consensaments. Els artistes Francesc Vayreda, lu Pasqual i Ignasi Mallol, primeres figures del moviment politicocultural d'adscripció burgesa i d'orientació catalanista conegut com a Noucentisme³⁸, van ser tres dels grans noms d'aquell paisatgisme remodelat que, tot i les novetats que introduïa, des d'aspectes de l'arbitrarisme cezannià o del sensualisme mediterrani, no deixava de perllongar, reformular i enriquir alguns dels aspectes més característics introduïts pels mestres fundadors.

Amb la instauració de la II República espanyola, el Principat de Catalunya es va dotar d'un govern autònom -la Generalitat-, que l'any 1934 crearia a Olot l'Escola Superior de Paisatge, la qual venia a reconèixer oficialment la influent tradició

pictòrica local, i on van exercir la docència artistes de renom, com Francesc Labarta, Xavier Nogués, Joan Colom, Pere Créixams, Manuel Humbert o Emili Bosch Roger. La direcció del nou centre fou assignada a lu Pasqual. Les personalitats més renovadores foren l'artesà i publicista Raimond Vayreda, el cartellista i artista Josep M. Dou i el pintor i crític d'art Josep Pujol³⁹. Tots ells van prendre partit per una idea de modernitat que els portava a alertar dels perills del localisme pintoresquista i de desatendre els nous corrents estètics, alhora que mostraven una actitud crítica i distant cap a l'avantguarda. Un cas a part fou el d'Angeles Santos, jove pintora empordanesa entre el surrealisme i el realisme màgic, que va residir un temps a Olot, però que no va arribar a tenir-hi una projecció pública mínimament significativa⁴⁰. Pel que fa a l'escultura, la lliçó de Clarà i del neoclassicisme d'arrel mediterrani era l'opció predominant. Va ser en el camp arquitectònic on el compromís amb la contemporaneïtat va tenir una major rellevància, per bé que pràcticament limitada a l'aportació de Bartomeu Agustí⁴¹, que havia estat membre del Grup d'Arquitectes i Tècnics

Avec l'instauration de la IIe République espagnole, la Principauté de Catalogne se dota d'un gouvernement autonome – la Generalitat – qui, en 1934, créa à Olot l'Escola Superior de Paisatge (l'École supérieure du Paysage) qui reconnaissait officiellement la tradition picturale locale influente et où des artistes de renom comme Francesc Labarta, Xavier Nogués, Joan Colom, Pere Créixams, Manuel Humbert ou Emili Bosch Roger enseignèrent. Lu Pasqual se chargea de la direction du nouveau centre. Les personnalités les plus novatrices ont été l'artisan et promoteur Raimond Vayreda, l'affichiste et artiste Josep Maria Dou et le peintre et critique d'art Josep Pujol³⁹. Tous prirent parti pour cet esprit de modernité qui les portèrent à alerter sur les dangers du localisme à tendance pittoresque et à négliger les nouveaux courants esthétiques tout en montrant une attitude critique et distante face à l'avant-garde. Ángeles Santos, une jeune peintre de l'Empordà, entre le surréalisme et le réalisme magique, qui résida un certain temps à Olot mais ne parvint pas à y avoir une projection publique significative⁴⁰ fut un cas particulier. Quant à la sculpture, la leçon de Clarà et du néoclassicisme d'essence méditerranéenne était l'option dominante. Ce fut dans le domaine architectural que l'engagement par rapport à l'époque contemporaine fut le

plus important, bien qu'il se limita presque exclusivement à la contribution de Bartomeu Agustí⁴¹, qui avait été membre du Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura (GATCPAC, Groupe d'Architectes et techniciens catalans pour le progrès de l'architecture)⁴², qui reprenait l'enseignement de Le Corbusier et de noyaux du Congrès international d'Architecture moderne (CIAM).

En fait, dans les milieux catalans, la dénomination « École d'Olot » s'imposa pour se référer à une sorte de peinture conservatrice et bucolique faisant souvent l'objet d'invectives de la part des secteurs intellectuels les plus novateurs. Il est donc possible d'affirmer que l'environnement artistique d'Olot que connut Virgili Batlle dans sa jeunesse s'écoula, à grands traits, dans la voie tranquille d'une tradition qui se déplaçait entre la continuité et le renouvellement timide, avec des échos plutôt amortis des nouvelles formulations figuratives basées sur des généalogies plurielles – ce que Jaime Brihuela a qualifié de « réalismes de nouvelle empreinte »⁴³ ou « nouvelles mimésies »⁴⁴ – qui tendait à donner la suprématie aux scènes artistiques catalanes et espagnoles des années 1930. En effet, malgré la présence de noyaux d'avant-garde actifs, surtout en Catalogne,

“Paysage aux maisons cubiques”, technique mixte sur toile, 50 x 61 cm, 1942. ▶

“Paisatge amb cases cúbiques”, tècnica mixta sobre llenç, 50 x 61 cm, 1942.





Catalans per al Progrés de l'Arquitectura (GATCPAC)⁴², que recollia el mestratge de Le Corbusier i de nuclis del Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM).

De fet, a l'àmbit català s'imposà la denominació "Escola d'Olot" per referir-se a una mena de pintura conservadora i bucòlica, sovint objecte d'invectives per part dels sectors intel·lectuals més innovadors. Així, doncs, podem afirmar que l'entorn artístic olotí que va conèixer Virgili Batlle en la seva joventut discorria, a grans trets, per la via tranquil·la d'una tradició que es movia entre la continuïtat i el tímid renovellament, amb ressons més aviat esmorteïts de les noves formulacions figuratives basades en genealogies plurals –allò que Jaime Brihuega ha qualificat de "realismes de nou encuny"⁴³ o "noves mímesis"⁴⁴– que tendien a hegemonitzar les escenes artístiques catalana i espanyola dels anys trenta. En efecte, malgrat la presència d'actius nuclis avantguardistes, sobretot a Catalunya, la seva significança i incidència reals eren relativament febles en comparació amb

la situació i les dinàmiques que es donaven a les grans metròpolis europees i, alhora, l'art d'avantguarda era objecte d'un rebuig força generalitzat, fins al punt de ser percebut, en mots de Fèlix Fanés, com "una mena de rebequeria infantil, perfectament fora de lloc"⁴⁵. De manera que el *mainstream* del moment responia a una línia de modernitat temperada, caracteritzada per l'obertura cosmopolita i certa renovació formal en què l'herència cubista no era de les menys importants, però lluny de qualsevol afany rupturista, de la subversió dels llenguatges o del qüestionament de la institució artística⁴⁶. Les primeres obres que es coneixen de Virgili mantenen, com veurem més endavant, algunes de les característiques pròpies d'aquests corrents principals.

L'esclat de la guerra va provocar la radicalització ideològica dels llenguatges existents i l'emergència d'un art de propaganda vehiculat en bona part mitjançant una cartellística receptiva a una pluralitat de corrents estètics (realismes, expressionismes, ecos avantguardistes, etc.).

◀ "Maisons sur paysage", tècnica mixta sobre tela, 65 x 92 cm, 1942.

"Cases damunt paisatge", tècnica mixta sobre llenç, 65 x 92 cm, 1942.

leur signification et leur incidence réelles étaient relativement faibles en comparaison avec la situation et les dynamiques qui étaient expérimentées par les grandes métropoles européennes et, en même temps, l'art d'avant-garde faisait l'objet d'un refus très généralisé au point d'être perçu, selon les dires de Félix Fanés, comme « une sorte de caprice infantile, parfaitement déplacé »⁴⁵. De sorte que le courant dominant du moment répondait à une ligne de modernité tempérée, caractérisée par l'ouverture cosmopolite et une certaine rénovation des formes dans laquelle l'héritage cubiste n'était pas des moins importants, mais éloigné de tout désir de rupture, de la subversion des langages ou du questionnement de l'institution artistique⁴⁶. Les premières œuvres que l'on connaît de Virgili maintiennent, comme nous le verrons par la suite, certaines des caractéristiques propres de ces principaux courants.

L'éclatement de la guerre provoqua la radicalisation idéologique des langages existants et l'émergence d'un art de propagande véhiculé en grande partie par un art des affiches réceptif à une pluralité de courants esthétiques (réalismes, expressionismes, échos d'avant-garde, etc.)

L'art dans l'Hexagone

Dans la France des années trente, les différents réalismes étaient aussi les tendances majoritaires, qu'il s'agisse des options les plus politisées et fonctionnalistes aux multiples rhétoriques figuratives et à penchants cubistes en passant par les réinterprétations plus ou moins créatives de certaines traditions artistiques nationales. L'« artigraphie » hégémonique de l'époque, avec ses plaidoires en faveur d'un retour de l'humain et de la réhabilitation du sujet, choyait ces orientations esthétiques⁴⁷. En face, le surréalisme et l'art abstrait répondaient en partant de perspectives différentes et souvent opposées. Ce dernier courant avait marqué un sensible recul au cours de la troisième décennie, bien que son renom international soit notable. En même temps, il se maintenait présent dans différents noyaux parisiens autour de plusieurs projets – non-figuration, art concret, peinture pure, abstraction géométrique, etc. – qui, dans certains cas, s'affrontaient tandis qu'en d'autres occasions ils établissaient des accords tactiques afin de faire face aux nombreuses pressions qui provenaient d'autres secteurs artistiques et idéologiques⁴⁸.

L'art a l'Hexàgon

A la França dels anys trenta, els diferents realismes també eren les tendències majoritàries, de les opcions més polititzades i funcionalistes a les múltiples retòriques figuratives i cubistitzants passant per les revisitacions més o menys creatives de determinades tradicions artístiques nacionals. L'artigrafia hegemònica de l'època, amb les seves advocacions a favor d'un retorn de l'humà i de la rehabilitació del subjecte, agombolava aquestes orientacions estètiques⁴⁷, enfront de les quals responien, des de perspectives diferents i sovint confrontades, el surrealisme i l'art abstracte. Aquest darrer corrent havia experimentat un marcat retrocés al llarg de la tercera dècada, per bé que el seu ressò internacional era notable i alhora es mantenia present en diversos nuclis parisencs al voltant de distints projectes –no figuració, art concret, pintura pura, abstracció geomètrica, etc.–, els quals en uns casos entraven en pugna entre ells, mentre que en altres ocasions establien acords tàctics per fer front a les nombroses pressions provinents d'altres sectors artisticoideològics⁴⁸.

Les agrupacions principals on s'articularen les tendències abstractes a la capital francesa foren Cercle et Carré (1929), Art Concret (1930) i Abstraction-Création (1931-1936). Malgrat les crítiques del realisme socialista a l'art abstracte a causa del seu suposat evasionisme o pretesa neutralitat en la lluita social, cal dir que bona part dels artistes no figuratius, en especial els qui tenien una visió més materialista del fet estètic, defensaven posicions clarament progressistes i alguns d'ells fins i tot eren membres d'organitzacions de l'esquerra revolucionària,⁴⁹ però consideraven que les imbricacions entre art, política i realitat no eren tan mecàniques com postulaven els seguidors de les tesis més instrumentalistes, ni podien limitar-se a la mera idea de reflex, sinó que la relació entre els artefactes visuals, les formes esteticosimbòliques i les formacions socials responien a una dialèctica més complexa. D'altra banda, la vindicació de la individualitat i la llibertat creativa també agafava una dimensió política en un context fortament condicionat pels totalitarismes i els seus afanys dirigistes en el terreny de les arts. Cal tenir en compte que, en aquells anys, París acollia nombrosos artistes provinents d'Alemanya, Itàlia i la URSS, a causa de les restriccions artístiques i culturals que es vivien en aquests estats.

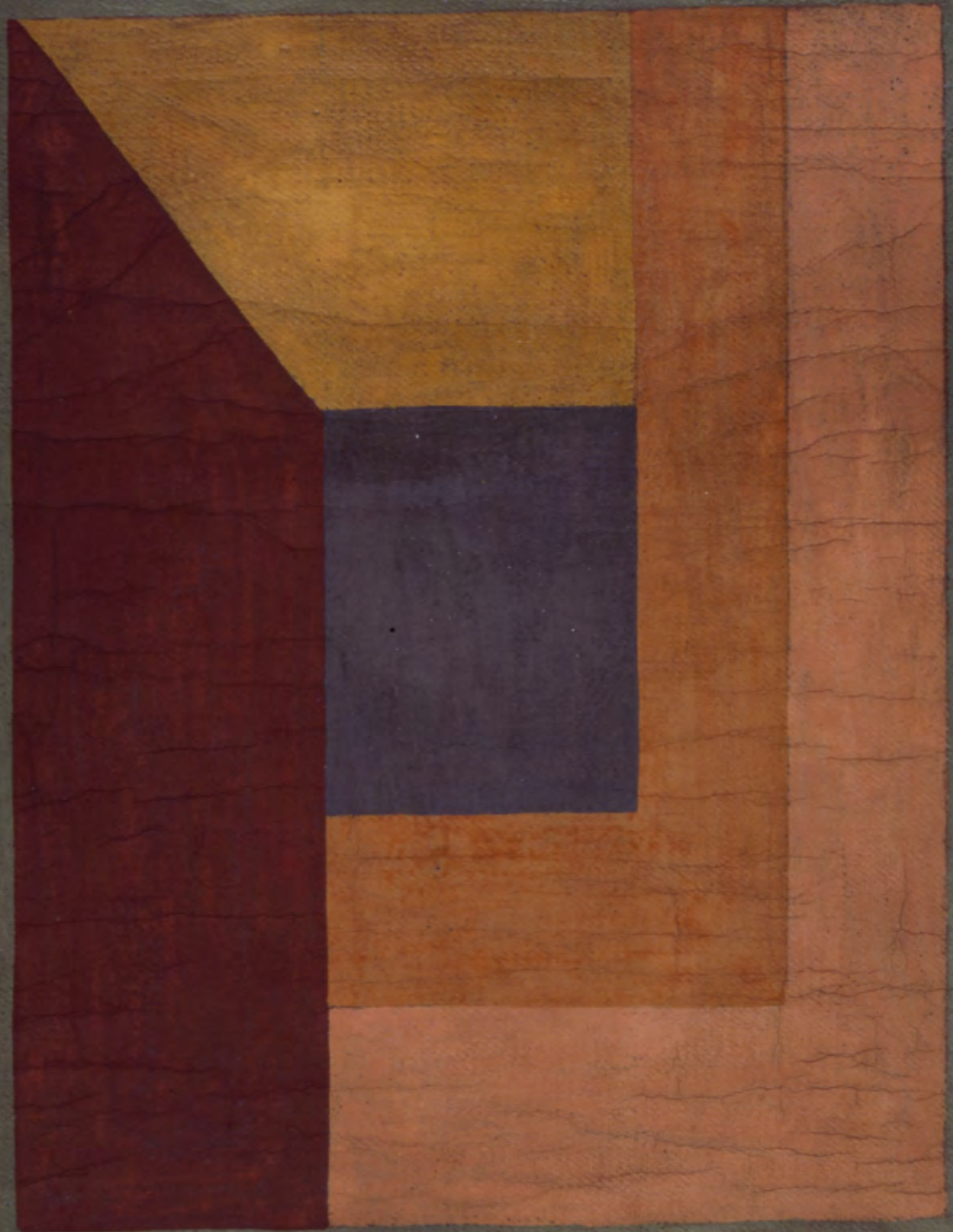
À Paris, les groupements principaux par lesquels s'organisèrent les tendances abstraites furent le Cercle et Carré (1929), Art Concret (1930) et Abstraction-Création (1931 - 1936). Malgré les critiques du réalisme socialiste à l'art abstrait du fait de son pseudo abstractionnisme ou de sa prétendue neutralité dans la lutte sociale, il convient de préciser qu'une grande partie des artistes non figuratifs, en particulier ceux qui avaient une vision plus matérialiste du fait esthétique, défendaient des positions clairement progressistes et certains étaient même membres d'organisations de la gauche révolutionnaire⁴⁹. Mais ils considéraient que les imbrications entre l'art, la politique et la réalité n'étaient pas aussi mécaniques que l'affirmaient les partisans des thèses plus instrumentalistes, et ne pouvaient pas se limiter à la simple idée-reflet, mais que la relation entre les artefacts visuels, les formes esthético-symboliques et les formations sociales répondait à une dialectique plus complexe. D'autre part, la défense de l'individualité et de la liberté créative prenait aussi une dimension politique dans un contexte fortement conditionné par les totalitarismes et leurs ardeurs à contrôler le monde de l'art. Au cours de ces

années, Paris accueillit de nombreux artistes venus d'Allemagne, d'Italie et de l'URSS fuyant les restrictions artistiques et culturelles qu'ils subissaient dans ces états.

En France, pendant la guerre et l'Occupation, les politiques culturelles nièrent les courants les plus innovants et radicaux les stigmatisant en les qualifiant d'« *étranger* », de déracinés ou d'arts dégénérés. Ces politiques institutionnelles encouragèrent la production d'œuvres qui se réclamaient de « la grande tradition française » tentant ainsi de s'opposer à la culture de l'occupant allemand⁵⁰. C'était, selon les mots de l'historienne Laurence Bertrand Dorléac, un « classicisme vivant » ou une « tradition moderne », parfois avec des contenus religieux et avec des références à l'art roman et au Moyen-âge comme alternative à la défense de l'Antiquité et de la Renaissance, plus proches de l'esthétique fasciste. Cette tendance se cristallisa dans la Jeune Peinture de Tradition Française. Ses œuvres, figuratives ou d'un figuratif déformé, s'inscrivaient dans une ligne « moderne » empreinte des accents des œuvres de Picasso, Matisse et des surréalistes⁵¹.

"Sans titre", technique mixte sur toile, 75 x 61 cm, 1945. ►

"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 75 x 61 cm, 1945.



VIRGILIO 45



Durant la guerra i l'ocupació, les polítiques culturals a França van propiciar un replegament dels corrents més innovadors i radicals sota els estigmes de l'estrangeritat, del desarrrelament o de l'art degenerat; mentre que en l'esfera pública va acabar quallant una mena d'obra que apel·lava a un suposat esperit francès com una forma d'oposar-se a la cultura de l'ocupant alemany⁵⁰. Era, en mots de la historiadora Laurence Bertrand Dorléac, un "classicisme viu" o una "tradició moderna", a vegades amb continguts religiosos i amb referències a l'art romànic i a l'Edat Mitjana com una alternativa a la vindicació de l'Antiguitat i el Renaixement, més pròpia dels feixismes. Aquesta tendència va cristal·litzar en la Jeune Peinture de Tradition Française. Les seves obres, figuratives o d'un figurativisme desfigurat, s'inscrivien en una línia "moderna" que recollia ressons picassians, matisians i surrealistes⁵¹.

L'any 1945, la Galerie René Drouin, amb el suport de Nelly, vídua de Théo Van Doesburg, que fou un dels artistes més rellevants i un dels principals teòrics de l'abstracció de base científica i d'aspiració universalista, va presentar *Art Concret*, la primera expo-

sició col·lectiva d'envergadura després de l'ocupació, on es mostraven obres de noms emblemàtics com Jean Arp, Sonia i Robert Delaunay, César Domela, Otto Freundlich, Jean Gorin, Auguste Herbin, Vassili Kandinsky o Alberto Magnelli, entre altres. I l'any següent, Domela va organitzar cinc mostres d'art abstracte al Centre de Recherches i també s'inaugurà el Salon des Réalités Nouvelles, que recollia el testimoni del grup Abstraction-Création i que contribuiria decisivament a l'entronització de l'art abstracte. Els títols d'una i altra mostra suposen, de manera implícita, un posicionament estètic que alguns dels artistes participants farien evident en diversos textos. Així, per exemple, Arp i Gorin van defensar l'expressió "art concret", que ja havia estat utilitzada per Van Doesburg, per anomenar aquelles obres que no solament apareixien deslligades de qualsevol representació de les coses percebudes en la natura, sinó que, al seu entendre, eren veritables creacions, com ho podien ser una fulla o una pedra. Mentre que Herbin afirmava que les obres exposades no eren "abstractes", sinó molt concretes en relació amb allò humà, ja que s'hi tractava la més pura realitat, l'única realitat nascuda entera-

◀ "Composition", technique mixte sur toile, 60 x 73 cm, s/d.

◀ "Composició", tècnica mixta sobre llenç, 60 x 73 cm, s/d.

En 1945, la galerie René Drouin, avec le soutien de Nelly, veuve de Théo Van Doesburg, qui fut l'un des artistes les plus importants et l'un des principaux théoriciens de l'abstraction minimaliste et d'aspiration universaliste, présenta *Art Concret*, la première exposition collective d'envergure après l'Occupation, où l'on montrait, entre autre, des œuvres de noms emblématiques tels que Jean Arp, Sonia et Robert Delaunay, César Domela, Otto Freundlich, Jean Gorin, Auguste Herbin, Vassily Kandinsky ou Alberto Magnelli. Et, l'année suivante, Domela organisa cinq expositions d'art abstrait au Centre de Recherches. On inaugura aussi le Salon des Réalités Nouvelles qui recueillait le témoignage du groupe Abstraction-Création et qui contribuerait de manière décisive à l'intronisation de l'art abstrait. Les titres des expositions supposent, de manière implicite, un positionnement esthétique que certains artistes participants rendront évident par plusieurs textes. Par exemple, Arp et Gorin défendirent l'expression « art concret », qu'avait déjà utilisé Van Doesburg pour qualifier les œuvres qui, non seulement apparaissent détachées de toute représentation des choses perçues dans la nature,

mais qui, à son avis, étaient de véritables créations, comme pouvaient l'être une feuille ou une pierre. Tandis qu'Herbin affirmait que les œuvres exposées n'étaient pas « abstraites », mais très concrètes par rapport à l'humain, car on y traitait la plus pure réalité, l'unique réalité née entièrement de l'activité consciente et inconsciente de la personne⁵². La position du nouveau salon, au moins au début, était une position d'ouverture à tout ce qui ne représentait pas une vision mimétique, mais la tendance prédominante était celle d'un art construit et rationaliste dans un dogmatisme grandissant comme le défendait Herbin ou d'autres auteurs comme Frantisek Kupka ou Jean Gorin. Cependant, par la suite, le salon s'ouvrit à d'autres courants de l'abstraction⁵³.

Ces courants liés à l'abstraction géométrique organisèrent un réseau efficace qui permit de promouvoir leurs positionnements esthétiques. Ce dernier se constitua autour de la critique d'art, dans laquelle s'illustrait Léon Degand, proche du parti communiste ; des salons avec celui de Réalités Nouvelles ; des tribunes comme celle de la revue *Art d'aujourd'hui* ; des gratifications avec l'ins-



ment de l'activitat conscient i inconscient de la persona⁵². La posició del nou saló, si més no en els seus inicis, era d'obertura a tot el que no representés una visió mimètica, però la tendència predominant era la d'un art construït i racionalista, tal com propugnava Herbin, amb creixent dogmatisme, i autors

com Frantisek Kupka o Jean Gorin. Si bé, posteriorment, es va anar obrint a altres formes de l'abstracció⁵³.

Aquests corrents vinculats a l'abstracció geomètrica van organitzar una efectiva xarxa de ressorts des dels quals promoure els seus

▲ "Sans titre", technique mixte sur toile, 46 x 33 cm, s/d.
▲ "Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 46 x 33 cm, s/d.

tauration d'un prix annuel placé sous la figure tutélaire posthume de Kandinsky ; et enfin des galeries, en particulier celle de Denise René. L'historien Étienne Fouilloux, qui en a fait le suivi et l'étude, se posait la question de savoir si cet art constructif si bien adapté aux circonstances, ne devint pas aussi l'art de la reconstruction⁵⁴.

Une partie des œuvres non figuratives parmi les plus intéressantes de Virgili Batlle, produites entre 1942 et 1947, doit être replacée dans ce contexte artistique. Il convient de noter qu'elles sont particulièrement singulières au regard de la production de ses compagnons artistes exilés à Toulouse mais aussi radicalement distantes, bien que pour des motifs différents, du genre d'art – conservateur et scolastique – que l'on produisait en Espagne pendant la première période du franquisme où, jusqu'à la fin des années quarante, aucune manifestation présentant des œuvres abstraites n'apparut publiquement⁵⁵. Ces œuvres ne pouvaient pas davantage être rattachées à la situation artistique que le peintre d'Olot vivait à Toulouse, ce qui en rendit difficile sa reconnaissance et son rayonnement.

Toulouse et sa dynamique artistique

Dans l'Hexagone, c'est à Paris et dans sa région ainsi que dans la zone du midi, notamment à Toulouse, Perpignan, Montauban, Carcassonne, Albi et Pau que s'installa surtout la population qui venait de l'Espagne républicaine. Selon Alicia Alted⁵⁶, dans le département de la Haute-Garonne, il y avait 20 248 personnes nées en Espagne, 8 000 d'entre elles étaient des réfugiés. Du chiffre global, 11 500 vivaient à Toulouse (environ 5 000 résidents et 6 000 réfugiés), ce qui marque l'importance de la ville occitane considérée, avec Paris, comme la capitale de l'exil de 1939 en France.

Dans ce contingent humain installé dans la ville occitane, la présence d'artistes était considérable. On mentionne, entre autres, les noms d'Antonio Alós, Hilari Brugarolas, Manuel Camps-Vicens, Francesc Forcadell-Prat, Josep Suau, Pablo Salen, José Alejos, Joan Call, Antonio Argüello ou de Joaquim Vicens-Gironella⁵⁷. D'autres artistes vécurent seulement quelque temps à Toulouse, puis changèrent de résidence. Ce fut le cas de Josep Renau, Feliu Elias, Jaume Passerell

plantejaments, podem citar: la crítica d'art, en què destacava Léon Degand, proper al partit comunista; un saló, el ja esmentat de Réalités Nouvelles; una tribuna, la revista *Art d'aujourd'hui*; un premi anual, sota el patrocini pòstum de Kandinsky, però sobretot una galeria, la de Denise René. L'historiador Étienne Fouilloux, que n'ha fet el seguiment i l'estudi, es preguntava si aquest art constructiu tan ben adaptat a les circumstàncies, no va esdevenir també l'art de la reconstrucció⁵⁴.

Una part de les obres no figuratives més interessants de Virgili Batlle, produïdes entre el 1942 i el 1947, cal situar-les en el marc de referència definit per les iniciatives i els corrents artístics esbossats en les ratlles anteriors, i s'ha de dir que resulten altament singulars en relació a la producció dels seus companys artistes exiliats a Tolosa, i, també, són radicalment distants, per bé que per motius diferents, de la mena d'art –conservador i escolàstic– que es promovia a Espanya durant el primer franquisme, on fins a les darreries dels anys quaranta no van emergir públicament noves manifestacions abstractes⁵⁵. Però tampoc no tenien res a veure amb la situació artística que el pintor d'origen olofí es va trobar a Tolosa, la qual cosa en va dificultar la visualització i irradiació.

Tolosa de Llenguadoc i la seva dinàmica artística

París i la seva regió i la zona del migdia, especialment Tolosa, Perpinyà, Montalban, Carcassona, Albí i Pau, van ser els principals llocs d'assentament a l'Hexàgon de la població provinent de l'Espanya republicana. Segons Alicia Alted⁵⁶, en el departament de l'Alta Garona hi havia 20.248 persones nascudes a Espanya, de les quals 8000 eren refugiades. D'aquesta xifra global, 11.500 vivien a Tolosa (al voltant de 5000 residents i 6000 refugiats), cosa que denota la importància de la ciutat occitana, considerada, amb París, la capital de l'exili de 1939 a França.

La presència d'artistes en aquell continent humà instal·lat a la ciutat occitana, era força considerable, hom ha esmentat, entre altres, els noms d'Antonio Alós, Hilari Brugarolas, Manuel Camps-Vicens, Francesc Forcadell-Prat, Josep Suau, Pablo Salen, José Alejos, Joan Call, Antonio Argüello o Joaquim Vicens-Gironella⁵⁷. D'altres artistes només van viure un petit temps a Tolosa i ben aviat canviaren de residència, fou el cas de Josep Renau, Feliu Elias, Jaume

Passerell o Alexandre Cirici, dibuixant i estudiant d'arquitectura.

De tots els autors refugiats que s'acabaren instal·lant a Tolosa, Virgili Batlle fou, sense cap mena de dubte, el que va arribar més lluny en el terreny de la recerca plàstica i el que es va mostrar més receptiu a les formes més avançades de l'art del moment, per bé que també fou un dels més discrets a l'hora de mostrar públicament la seva obra. Així, per exemple, les mostres col·lectives més emblemàtiques on van prendre part diversos artistes de l'exili tolosà no comptaren amb la seva presència, ni la que organitzà Solidaritat Catalana a la Galerie Altarriba de París l'any 1945 a favor dels catalans presoners o deportats provinents d'Alemanya, ni la que va promoure el moviment llibertari sota el títol *Exposition de l'Art Espagnol dans l'Exil* (1947) a la Cambra de Comerç de Tolosa, traslladada posteriorment a la galeria parisenca de La Boétie, en la qual van participar personalitats com Pablo Picasso, Juan Gris, Francisco Bores, Oscar Domínguez, Joaquín Peinado o Antoni Clavé.

Pel que fa al context artístic de la capital occitana durant la segona meitat dels anys trenta, segons l'estudi detallat que n'ha fet la historiadora Luce Rivet-Barlangue⁵⁸, hi predominava un conservadorisme estètic generalitzat i un marcat immobilisme de les institucions públiques tolosanes, que es mostraven insensibles a cap experiència que permetés un acostament vers els corrents més innovadors. Aquesta era també l'actitud de les sales d'art, en què les galeries Chappe i Chappe Lautier alimentaven bona part del mercat local, i de la crítica i de les associacions d'artistes, com la Société des Artistes Méridionaux o els Artistes Occitans, que solien organitzar els salons d'art i algunes exposicions periòdiques.

Els accents de modernitat en pintura es limitaven a certes "deformacions" sorgides de reinterpretacions de l'impressionisme, de les estructurades composicions cézannianes o del colorisme fauvista. Però el postulat de l'il·lusionisme perspectiu sempre era present en aquestes obres i el ressò de corrents com el cubisme, l'abstracció

◀ Carte postale envoyée à sa famille d'Olot par Virgili depuis Toulouse signée du pseudonyme d'Isidoro. Fonds E. Coll.

Postal de Virgili des de Tolosa als seus familiars d'Olot, signada amb el pseudònim Isidoro. Fons E. Coll.

ou d'Alexandre Cirici, dessinateur et étudiant en architecture.

De tous les auteurs réfugiés qui finirent par s'installer à Toulouse, Virgili Batlle fut, sans aucun doute, celui qui s'aventurera le plus loin dans le domaine de la recherche plastique et celui qui se montrera le plus réceptif aux formes les plus avancées de l'art de l'époque bien que l'un des plus discrets lorsqu'il s'agissait de montrer publiquement son œuvre. C'est ainsi que, par exemple, on ne le vit pas dans les expositions collectives les plus emblématiques auxquelles participèrent plusieurs artistes en exil à Toulouse, pas plus que dans celle qu'organisa Solidaritat Catalana à la galerie Altarriba de Paris, en 1945, au profit des catalans prisonniers ou déportés revenus d'Allemagne, pas plus encore qu'à celle que monta le mouvement libertaire sous le titre *Exposition de l'Art Espagnol dans l'Exil* (1947) à la Chambre de Commerce de Toulouse, présentée par la suite à la galerie parisienne de La Boétie, à laquelle participèrent des personnalités telles que Pablo Picasso, Juan Gris, Francisco Bores, Oscar Domínguez, Joaquín Peinado ou encore Antoni Clavé.

Quant au contexte artistique de la capitale occitane pendant la seconde moitié des années trente, dans l'étude détaillée qu'en fit l'historienne Luce Rivet-Barlangue⁵⁸, cette dernière souligne un conservatisme esthétique généralisé et un immobilisme marqué des institutions publiques toulousaines y prédominaient. Les institutions se montraient insensibles à toute expérience qui aurait permis une approche des courants les plus novateurs. Cette attitude trouve un prolongement dans celle des salles d'art. Les galeries Chappe et Chappe Lautier représentaient une grande partie du marché local, de la critique et des associations d'artistes telles que la Société des Artistes Méridionaux ou les Artistes Occitans qui organisaient généralement les salons d'art et certaines expositions temporaires.

Les accents de modernité en peinture se limitaient à certaines reformulations réinterprétant impressionnisme, compositions cézaniennes structurées ou colorisme fauviste. Mais le postulat de l'illusionnisme perspectif était toujours présent dans ces œuvres et les apports des courants tels que le cubisme, l'abstraction ou le surréalisme a été pratique-

⁵⁸ "Composition au vase", technique mixte sur carton, 57 x 46 cm, s/d. ►
"Composició amb gerro", tècnica mixta sobre cartró, 57 x 46 cm, s/d.



VIRGILIO



o el surrealisme va ser pràcticament nul. Quant a l'escultura, l'adhesió a un estil clàssic deslliurat de l'anècdota i centrat en les formes idealitzades del cos humà, a la manera d'Arístides Maillol o de l'artista de Montalban, Antoine Bourdelle, marcava la pauta.

Els cànons establerts venien més inspirats per arcaïsmes artesanals que no pas per primitivismes reconeguts, afirma Rivet-Barlangue, i les qualitats d'"equilibri", de "ponderació", de "mesura" i d'"ofici" eren fins i tot reconegudes als artistes que es consideraven més "avançats", com els pintors Arthur Fages, Edouard Bouillères, Marc Saint-Saëns, Paul Mesplé, Jules Cavallès, Paul Ramond, Raoul Bergougnan o els escultors Henry Parayre i Eugène Henri Dulër.

Aquesta visió de l'escenari tolosà es veu corroborada per la valoració succincta que n'ha fet l'historiador Jean Estèbe, per a qui les arts plàstiques a la ciutat durant els anys trenta i quaranta tendien a cert estat de somnolència i giraven al voltant d'un academicisme modern prudentíssim

que ignorava les aportacions estètiques més contemporànies⁵⁹. En aquell context cultural i amb aquesta configuració concreta del camp artístic, una obra com la que va acabar fent Virgili en la solitud del seu taller tenia certament ben poques possibilitats, no ja de ser acceptada, sinó fins i tot de sortir de l'obscuritat i fer-se present en l'espai públic.

A l'Estat francès i especialment a París, acabaria essent una abstracció inèdita, lligada a l'existencialisme i a cert primitivisme, al cos i a la matèria, més que no pas la que apareixia vinculada a una fonamentació d'ordre racional, sovint percebuda com una servidora o còmplice de la barbàrie, la que marcaria de manera més significativa les noves rutes de l'art, amb noms com Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet o Hans Hartung⁶⁰, que ben aviat tindrien el seu paral·lel a Catalunya amb l'aportació d'Antoni Tàpies. En mots d'Anna Moszunska, es va anar assumint la idea que l'expressió directa i espontània reflectia la condició particular de l'individu, el qual representava un microcosmos de la humanitat⁶¹.

◀ "Composition", technique mixte sur toile, 50 x 65 cm, s/d.

◀ "Composició", tècnica mixta sobre llenç, 50 x 65 cm, s/d.

ment nul. Quant à la sculpture, l'adhésion à un style classique délivré de l'anecdote et centré sur les formes idéalisées du corps humain, à la manière d'Aristide Maillol ou de l'artiste de Montauban, Antoine Bourdelle, devenaient les références centrales, presque exclusives.

Les canons établis étaient plus inspirés par des archaïsmes artisanaux que par des primitivismes reconnus, affirme Rivet-Barlangue, et les qualités « d'équilibre », de « pondération », de « mesure » et de « métier » étaient le propre d'artistes que l'on considérerait comme les plus « avancés » à l'image de peintres comme Arthur Fages, Édouard Bouillères, Marc Saint-Saëns, Paul Mesplé, Jules Cavaillès, Paul Ramond, Raoul Bergougnan ou de sculpteurs comme Henry Parayre et Eugène Henri Dulér.

Cette vision de la scène toulousaine se voit confirmée par l'évaluation succincte qu'en a faite l'historien Jean Estèbe pour qui les arts plastiques dans la ville pendant les années trente et quarante du siècle dernier tendaient à un certain état de somnolence et tournaient autour d'un académisme mo-

derne très prudent qui ignorait les contributions esthétiques les plus contemporaines⁵⁹. Dans ce contexte culturel et avec cette configuration concrète du terrain artistique, une œuvre comme celle que finit par réaliser Virgili dans la solitude de son atelier avait certainement peu de possibilités non seulement d'être acceptée mais même de sortir de l'obscurité et d'être présente dans l'espace public.

En France en particulier à Paris, c'est une abstraction inédite, liée à l'existentialisme et à un certain primitivisme, au corps et à la matière, plus que celle qui paraissait liée à un fondement d'ordre rationnel, souvent perçue comme une servante ou une complice de la barbarie, qui marquerait de manière plus significative les nouvelles voies de l'art avec des noms tels que Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet ou Hans Hartung⁶⁰. Ces voies auraient rapidement leur parallèle en Catalogne avec la contribution d'Antoni Tàpies. Selon Anna Moszunska, on assumait peu à peu l'idée que l'expression directe et spontanée reflétait la condition particulière de l'individu, lequel représentait un microcosme de l'humanité⁶¹.

Virgili avec des amis sur les bords de la Garonne. Fonds E. Coll. ►
Virgili amb uns amics davant del riu Garona. Fons E. Coll.



Les changements dans la géographie culturelle française

Il existe un fait historique très important qui est susceptible d'apporter quelque éclairage sur le parcours singulier de Virgili Batlle et aider à expliquer l'évolution qu'expérimenta son œuvre dans un contexte sociopolitique et culturel apparemment si peu propice et qui finit par le pousser à cultiver l'abstraction. Cet événement, peu étudié encore dans toute sa complexité, a été la transformation vécue par le sous-système de l'art et ses dynamiques territoriales en France à cause des effets qui dérivèrent de l'invasion nazie⁶².

Dans une certaine mesure, il est possible de considérer que la métropole parisienne a vu son rôle faiblir en tant que ferment et réceptacle des pratiques artistiques les plus avancées au moins quant à sa visibilité dans la sphère publique, alors que certaines zones périphériques accueillirent quelques-unes des productions qui, jusqu'à ce moment, avaient été parmi les plus caractéristiques et significatives de l'espace central. Il s'agit des conséquences du déplacement d'un vaste contingent d'artistes réfractaires au nouveau

pouvoir totalitaire ou qui voyaient leur vie mise en péril à cause de leur origine ou de leur idéologie et qui, en outre, pratiquaient un art qui était peu voire pas du tout en conformité avec les discours esthétiques cautionnés ou tolérés par l'ordre nouveau. C'est ainsi que de nombreux artistes initialement établis à Paris, bon nombre d'entre eux juifs ou militants de gauche, abandonnèrent la zone occupée à cause de la présence des troupes allemandes et des nouvelles lignes politiques de plus en plus contraignantes et allèrent s'installer dans des endroits et des villes du midi de la France, en « Zone Libre ». A titre d'exemple peuvent être cités, entre autre, les cas d'Otto Freundlich et de Jeanne Kosnick-Kloss en Catalogne du Nord ; de Sonia et de Robert Delaunay qui s'établirent un certain temps à Mougins ; de Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay ou Albert et Susi Magnelli qui s'installèrent à Grasse⁶³. François Stahly et Ferdinand Springer vécurent dans la même région ; tandis que Jacques Villon allait dans le Tarn, Chaïm Soutine à Champigny-sur-Veude, Albert Gleizes et Gaston Chaissac à Saint-Rémy-de-Provence, André Marchand, Francis Tailleux et Tal Coat dans la région d'Aix-en-Provence ou Jacques

Els canvis en la geografia cultural francesa

Per ajudar a explicar l'evolució que va experimentar l'obra de Virgili Batlle, en un context sociopolític i cultural aparentment tan poc propici, i que l'acabà portant al conreu de l'abstracció geomètrica, hi ha un fet històric molt important que, a la nostra manera de veure, pot aportar algunes llums al seu singular recorregut. Aquest esdeveniment de què parlem, encara no prou estudiat en tota la seva complexitat, fou la transformació que va experimentar el subsistema de l'art i les seves dinàmiques territorials a l'Estat francès a causa dels efectes derivats de la invasió nazi⁶².

En cert sentit, podríem considerar que la metròpoli parisenca va veure debilitat el seu paper com a ferment i receptacle de les pràctiques artístiques més avançades, si més no quant a la seva visibilitat en l'esfera pública, i, alhora, determinades zones perifèriques van acollir algunes de les produccions que fins aquell moment havien estat entre les més característiques i definidores de l'espai central. Això va ser una conseqüència del desplaçament d'un ampli contingent d'artistes refractaris al nou poder totalitari o que veien

perillar la seva vida a causa del seu origen o adscripció ideològica i que, a més, practicaven un art amb escassa o nul·la sintonia amb les discursivitats estètiques abonades o tolerades pel nou ordre. De manera que nombrosos artistes establerts inicialment a París, molts d'ells d'origen jueu o de militància esquerranista, van abandonar la zona ocupada, a causa de la presència de les tropes alemanyes i de les noves i cada cop més coactives directrius polítiques, i es van instal·lar en llocs i poblacions del migdia francès, l'anomenada zona lliure. Així, podem esmentar, entre altres, els casos d'Otto Freundlich i Jeanne Kosnick-Kloss a la Catalunya del Nord; Sonia i Robert Delaunay, que es van establir un temps a Mougins; Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay o Albert i Susi Magnelli, que van passar a residir a Grasse⁶³. A la mateixa regió, van viure François Stahly i Ferdinand Springer; mentre que Jacques Villon ho va fer a Le Tarn, Chaïm Soutine a Champigny-sur-Veude, Albert Gleizes i Gaston Chaissac a Saint-Rémy-de-Provence, André Marchand, Francis Tailleux i Tal Coat a la zona d'Aix-en-Provence o Jacques Lipchitz, Hans Bellmer i Georges Artemoff a Tolosa de Llenguadoc o els seus encontorns⁶⁴.

Lipchitz, Hans Bellmer et Georges Artemoff à Toulouse ou dans les environs⁶⁴.

Les artistes surréalistes, Oscar Domínguez, Jacques Hérold, Pierre Mabille et Victor Brauner vécurent un certain temps à Perpignan ; quelques-uns d'entre eux retrouvèrent d'autres compagnons de même tendance à Marseille comme, par exemple André Breton, Benjamin Perret, Remedios Varo, René Daumal, Frédéric Delanglade, Henriette et André Gomès, Marcel Duchamp, Sylvain Itkine, André Masson, Tristan Tzara, Victor Brauner, Max Ernst, Wifredo Lam ou encore Hans Bellmer parmi bien d'autres⁶⁵. Une partie de ces auteurs partit aux États-Unis depuis le port provençal afin d'échapper à la menace nazie.

L'importance de l'exode d'artistes conduisit même Nelly Van Doesburg à proposer la création d'un cercle artistique qui regroupait les membres de son groupe dispersés sur les terres du sud⁶⁶. Cette nouvelle situation qui modifiait la géographie intellectuelle française ainsi que les conditions et les lignes de force de la production artistique et culturelle eut une double répercussion. D'un côté,

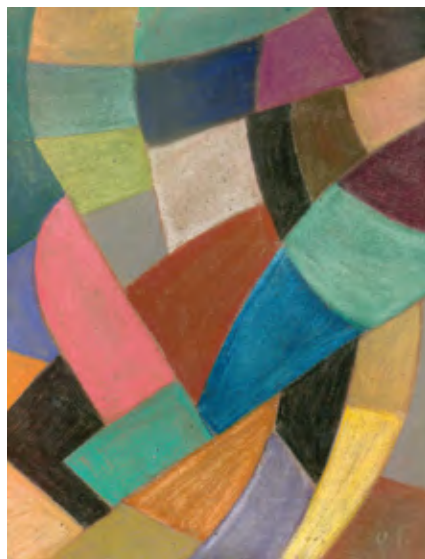
elle conditionna l'œuvre des artistes déplacés qui constataient le manque de possibilités et de moyens qu'offrait la capitale et en même temps les confrontaient à un monde bien différent de celui qui avait rendu possible la cristallisation de leur travail plastique précédent. D'un autre côté, leur pratique en périphérie introduisit une poétique et des positionnements esthétiques jusqu'à un certain point novateurs dans un contexte régi par des valeurs et des dynamiques culturelles différentes. En tout état de cause, il convient de ne pas exagérer l'effet expansif de ces manifestations enracinées dans la plupart des avant-gardes internationales. Il convient d'en circonscrire l'influence à des cercles locaux relativement restreints et spécifiques. Virgili Batlle a été l'un des bénéficiaire de ce rayonnement artistique particulier.

Effectivement, dans le cadre de ce processus bouleversant, il serait possible d'établir l'hypothèse selon laquelle Virgili, à la suite de la collaboration qu'il établit avec l'artiste Sébastienne Marre⁶⁷, aurait connu l'un des pionniers de l'art abstrait, Otto Freundlich, ou, au moins, son œuvre car, entre 1940 et 1943, il vécut avec sa compagne, Jeanne Kosnick-

Els artistes surrealistes, Oscar Domínguez, Jacques Hérold, Pierre Mabile i Victor Brauner van viure temporalment a Perpinyà; i alguns d'ells acabaren trobant-se amb altres companys de tendència a Marsella, com ara André Breton, Benjamin Perret, Remedios Varo, René Daumal, Frédéric Delanglade, Henriette i André Gomès, Marcel Duchamp, Sylvain Itkine, André Masson, Tristan Tzara, Victor Brauner, Max Ernst, Wifredo Lam o Hans Bellmer, entre molts d'altres⁶⁵. Una part d'aquests autors van partir als Estats Units des del port provençal per escapar de l'amenaça nazi.

La importància de l'èxode d'artistes fins i tot va portar Nelly Van Doesburg a proposar la creació d'un cercle artístic que aplegués els membres del seu grup dispersat per les terres del sud⁶⁶. Aquesta nova situació, que alterava la geografia intel·lectual de l'Estat francès i les condicions i les línies de força de la producció artística i cultural, va tenir una doble repercussió. Per un costat, va condicionar l'obra dels artistes desplaçats, que es veien mancats de les possibilitats i mitjans que ofería la gran ciutat i alhora els acarava a un món ben diferent del que havia fet possible la cristallització del seu treball plàs-

tic anterior; i per l'altre, la seva pràctica en la perifèria va introduir unes poètiques i uns plantejaments estètics fins a cert punt nous en un context regit per uns valors i unes dinàmiques culturals altres. De tota manera, tampoc no cal exagerar l'efecte expansiu d'aquestes manifestacions arrelades en bona part a les avantguardes internacionals, la influència de les quals hem de circumscriure a uns cercles locals força limitats i específics, però que, sens dubte, va existir. I Virgili Batlle diríem que va ser un dels receptors beneficiaris d'aquesta irradiació.



▲ Peinture à la cire d'Otto Freundlich, hérité par le fils de Virgili. Fonds M. Batlle.
Pintura a la cera d'Otto Freundlich que va heretar el fill de Virgili. Fons M. Batlle.

Kloss, à Saint-Paul et à Saint-Martin-de-Fenouillet où il s'était réfugié pour échapper à la persécution nazie⁶⁸, deux bourgs situés à quelques dizaines de kilomètres de Collioure, endroit où le peintre d'Olot séjourna à plusieurs reprises⁶⁹. En dehors de cette considération de proximité géographique, ces localités de villégiature d'artsites disposaient de dimensions suffisamment réduites pour que les résidents habituels connaissent pratiquement immédiatement l'arrivée de nouveaux venus et qu'ils établissent relativement facilement des contacts. Cette hypothèse est confortée par le fait que Sébastienne, à sa mort, laissa des pastels de Freundlich datant de ces années et que le fils de Virgili en ait finalement hérité. Des oeuvres auxquelles l'artiste catalan a probablement eu accès du fait de sa relation avec Sébastienne et des ressemblances de style manifestes avec certaines de ses œuvres. En tout état de cause, s'il n'est pas certain qu'une rencontre personnelle ait eu lieu, il est possible d'affirmer que les productions plastiques des deux artistes possèdent des points communs indéniables.

Une hypothèse semblable peut être avancée concernant les rapports entre Virgili et

certaines membres du groupe de Grasse, en particulier avec Sonia Delaunay, puisque certaines des œuvres de Virgili présentent également quelques ressemblances notables avec les peintures de cette dernière. L'artiste ukrainienne vécut pendant un certain temps à Toulouse où elle rencontra Tristan Tzara et Wilhelm Uhde. En 1944, elle y décora le Centre d'Accueil International de la Croix Rouge⁷⁰. L'historienne Isabel García a signalé avec raison la concordance que l'on retrouve entre les deux œuvres quant à l'utilisation des disques simultanés et des cercles concentriques ainsi que dans certaines variantes chromatiques, spatiales et lumineuses⁷¹.

Il est intéressant de souligner le fait que Freundlich et Delaunay étaient, comme Virgili, des personnes exilées, antifascistes et, à cette époque, leur position n'était pas des plus aisées, elles n'étaient pas proches du pouvoir politico-culturel institué, bien au contraire. Cette série de motifs, au-delà des affinités esthétiques, pouvait avoir favorisé une identification subjective de Virgili envers elles et, par contrecoup, envers leur œuvre, car ils devaient partager le sentiment de se trouver en marge et dans une situation menaçante.

"Composition", technique mixte sur toile, 60,5 x 92 cm, s/d. ►
"Composició", tècnica mixta sobre llenç, 60,5 x 92 cm, s/d.





Efectivament, en el marc d'aquest procés trasbalsador, fóra possible establir la hipòtesi que Virgili, arran de la col·laboració que va establir amb l'artista Sébastienne Marre⁶⁷, hagués conegut un dels pioners de l'art abstracte, Otto Freundlich, o, si més no, la seva obra, atès que entre l'any 1940 i 1943 va viure amb la seva companya, Jeanne Kosnick-Kloss, a Sant Pau i a Sant Martí de Fenollet, on s'havien refugiat per escapar de la persecució nazi⁶⁸, dues poblacions properes a Cotlliure, lloc en què el pintor olotí va fer diverses estades⁶⁹. La nostra conjectura, a part de considerar la proximitat entre aquestes poblacions, les quals a causa de les seves reduïdes dimensions possibilitaven tant que els residents habituals copsessin gairebé d'immediat l'arribada de nous vinguts com que hi establissin amb relativa facilitat formes diverses de sociabilitat, es basa en el fet que Sébastienne va deixar en morir unes pintures al pastel de Freundlich realitzades en aquells anys, les quals ha acabat heretant el fill de Virgili. Unes pintures a què l'artista català molt probablement va tenir accés arran de la seva relació amb Sébastienne i que presenten unes manifestes semblances estilístiques amb algunes de les seves obres. En tot cas,

si bé no estem en condicions d'assegurar el possible encontre personal per manca de dades, sí que podem afirmar que les produccions plàstiques d'un i altre tenen innegables punts de coincidència.

Una cosa semblant s'esdevé amb alguns membres del grup de Grasse, en especial Sonia Delaunay, amb les pintures de la qual Virgili té també algunes similituds notables. L'artista ucraïnesa fins i tot va viure un temps a Tolosa, on es va trobar amb Tristan Tzara i Wilhelm Uhde, i l'any 1944 va decorar-hi el Centre d'Accueil International de la Creu Roja⁷⁰. La historiadora Isabel García ha assenyalat encertadament la concordança que es dona en ambdues obres quant a l'ús dels discos simultanis i els cercles concèntrics, així com en algunes variacions cromàtiques, espacials i lumíniques⁷¹.

Val la pena subratllar el fet que Freundlich i Delaunay eren, com Virgili, persones exiliades, antifeixistes i no gaudien en aquells moments d'una posició acomodada, ni es mantenien properes al poder políticocultural instituït, sinó justament al contrari. Un seguit de motius que, més enllà de les afinitats estètiques, podien haver afavorit una identificació subjectiva del

◀ "Guitare et tête de mort", technique mixte sur toile, 60,5 x 73 cm, 1941

"Guitarra i calavera", tècnica mixta sobre llenç, 60,5 x 73 cm, 1941

Bon nombre de ces artistes déplacés durent réinventer, jusqu'à un certain point, le métier de peintre ou de sculpteur à cause de la pénurie et du manque de moyens habituels avec lesquels ils avaient jusqu'alors exécuté leurs œuvres. Ceci les amena à utiliser de nouveaux supports, de nouveaux pigments et de nouvelles techniques, beaucoup d'entre eux extraits de la nature, ce qui eut une répercussion sur le processus de formalisation plastique et sur la signification même du produit esthétique⁷². Ce conditionnant matériel, qui donna une qualité et une texture spéciales à ses œuvres, est aussi présent dans les peintures de Virgili. Il utilise habituellement comme support des papiers, des cartons, de grosses planches ou des toiles. Parfois, ces toiles sont de simples torchons de cuisine, des draps ou du tissu en coton ou en lin très fin, sans aucune préparation spéciale, les bords cousus à la main, certaines de ces toiles sont montées sur un châssis très rustique, utilisant du bois tordu ou bombé. La plupart des pièces mettent en évidence une confection artisanale et une volonté d'expérimentation marquée qui conduisait l'artiste à réaliser des mélanges hétérodoxes avec du plâtre, de la colle et des pigments pour préparer la toile.

Virgili avait coutume de peindre à l'aide de solutions aqueuses telles que la peinture en détrempe, des huiles très dissoutes ou des combinaisons diverses avec des peintures au pastel⁷³.

Tout ce laborieux processus de production a un effet palpable sur la perception de l'œuvre de Virgili. En effet, la présence d'une touche si manifeste et d'un aspect physique si tangible font que ses peintures, malgré l'utilisation d'éléments géométriques et la composition structurée qui les régit habituellement, l'œuvre de Virgili ne renvoie pas une image froide et stricte ni de rigidité dogmatique. Elles ne suggèrent pas non plus l'aspiration à créer un style impersonnel et standardisé car souvent une présence latente y palpite, et même un désir de lyrisme ascétique qui pourrait être qualifié de poétique de la pénurie. Une sensibilité picturale qui, parfois, est complétée par la création d'une espèce de vibration chromatique interne et même d'une certaine sensualité. Tout cela fait qu'en général sa production n'ait presque rien à voir avec l'aridité qui caractérise en général le travail plastique d'autres auteurs liés à l'abstraction rationaliste.

nostre home cap a elles i de retop cap a la seva obra, en tant que devien compartir el sentiment de trobar-se fora de lloc i en una situació amenaçant.

Molts d'aquests artistes desplaçats a la perifèria hagueren de reinventar, fins a cert punt, l'ofici de pintor o d'escultor a causa de la situació de penúria i de la manca dels mitjans habituals amb què, fins llavors, havien executat les seves obres; això va comportar la utilització de nous suports, nous pigments i noves tècniques, molts d'ells extrets directament de la natura, la qual cosa va repercutir en el procés de formalització plàstica i en la mateixa significació del producte estètic⁷². Aquest condicionant material, que va donar una especial qualitat i contextura a les seves obres, també és present en les pintures de Virgili; els seus suports solen ser papers, cartrons, taulons o teles. A vegades, les teles són simples draps de cuina, llençols o robes de cotó o de lli molt fines, sense cap preparació especial i amb les vores cosides a mà, algunes d'elles apareixen muntades en bastidors d'una gran tosquedat, amb fustes guerxes o bombades. La majoria de peces evidencien una manera de fer de caire artesanal i una marcada voluntat expe-

rimental que portaven l'artista a realitzar barreges heterodoxes amb guix, cola i pigments a l'hora d'acondicionar el llenç. Virgili acostumava a pintar amb tècniques aquoses com pintures al tremp, olis força dissolts o combinacions diverses amb pintures al pastel⁷³.

Tot aquest laboriós procés de producció té un efecte palpable en la percepció de l'obra virgiliana. En efecte, la presència d'una manualitat tan manifesta, d'una fisicitat tan tangible, fa que les seves pintures, tot i l'ús d'elements geomètrics i l'estructurada composició que sol regir-les, no connotin una idea de cientificitat freda i estricta, ni de rigidesa dogmàtica. I tampoc no suggereixen l'aspiració de crear un estil impersonal i estandarditzat, ja que sovint hi batega una presència latent, àdhuc un afany de lirisme ascètic en el que podríem qualificar com una poètica de la carèstia. Una sensibilitat pictòrica que, a voltes, es veu complementada per la creació d'una espècie de vibració cromàtica interna i, fins i tot, de certa sensualitat. Tot plegat fa que, en general, la seva producció no tingui gaire res a veure amb l'aridesa que sol caracteritzar el treball plàstic d'altres autors vinculats a l'abstracció de base racionalista.

De l'engagement idéologique

Peu de données permettent de connaître l'évolution idéologique de Virgili pendant son séjour en France. Son mariage religieux avec Marcelle, aux solides convictions catholiques, devait avoir une sorte d'influence sur le peintre, mais d'après ce qui a pu être découvert, il ne semble pas qu'il ait expérimenté un changement radical qui le porta à assumer sans critique les croyances de son épouse⁷⁴.

Il semblerait, au contraire, que l'artiste ait maintenu une certaine fidélité aux principes de base de la pensée libertaire et qu'il conserva le contact avec certains secteurs organisés du monde de l'exil républicain en France. Cette considération se base sur l'existence de trois documents qui suggèrent cette continuité idéologique. En effet, sa carte de militant du Partit Sindicalista de juin 1945⁷⁵. Il faut dire que cette organisation, issue de l'environnement anarcho-sindicaliste, avait été fondée en 1934 en Espagne par Àngel Pestaña et aspirait à devenir la référence politique de cette tendance ouvrière. Elle prévoyait aussi de participer aux élec-

tion. D'un point de vue social, elle entendait incarner une option plus modérée que celle de la FAI. Après la Guerre d'Espagne, elle devint très résiduelle à l'intérieur de l'État, avec une faible capacité opérationnelle et de rares noyaux organisés mais elle maintenait certains groupes militants en France, en Algérie et au Mexique. En 1945, il y eut une tentative de réorganisation très localisée à Toulouse et dans ses environs, cette organisation publia *El Sindicalista*, comme organe de presse du parti et s'intégra à la Junta Española de Liberación et à l'Alianza Democrática Española afin de favoriser l'unité de toutes les forces antifascistes et de réinstaurer une république démocratique à partir de laquelle avancer vers de « nouvelles formes de convivialité humaine »⁷⁶. L'incorporation de Virgili à cette force marque un certain éloignement des thèses anarchistes les plus radicales sans qu'il renonce toutefois à la transformation progressive de la société dans un sens d'émancipation.

Un autre document étaye cette théorie, il s'agit de la cotisation de Virgili à la Liga de Mutilados e Inválidos de la Guerra de España de janvier à septembre 1946⁷⁷. Cet organisme

Del compromís ideològic

Tenim poques dades per conèixer l'evolució ideològica de Virgili durant els seus anys de residència a l'Estat francès. El seu casament per l'església amb Marcelle, de sòlides conviccions catòliques, devia tenir alguna mena d'influx en el pintor, però pel que hem pogut esbrinar no sembla que aquest experimentés cap canvi radical que el portés a assumir acríticament les creences de la seva esposa⁷⁴.

Més aviat ens inclinem a pensar que l'artista va mantenir certa fidelitat envers els principis bàsics del pensament llibertari i que va conservar el contacte amb determinats sectors organitzats del món de l'exili republicà a França. Aquesta consideració es basa en l'existència de tres documents que suggereixen una continuïtat ideològica. En efecte, per un costat, hem localitzat el seu carnet de membre del Partit Sindicalista, en què es constata l'alta com a militant el juny de 1945⁷⁵. Cal dir que aquesta organització sorgida de l'entorn anarcosindicalista va

ser fundada l'any 1934 a l'Estat espanyol per Àngel Pestaña i aspirava a convertir-se en el referent polític de l'esmentada tendència obrera. També preveia obrir-se a la lluita electoral i des d'un punt de vista social volia representar una opció més moderada i pragmàtica que la de la FAI. Després de la Guerra d'Espanya va viure una situació força residual en l'interior de l'estat, amb una feble capacitat operativa i amb escassos nuclis organitzats, si bé mantenia alguns grups militants a França, Algèria i Mèxic. L'any 1945 va intentar una represa organitzativa força localitzada a Tolosa i els seus entorns, va editar la publicació *El Sindicalista*, com a portaveu del partit, i es va integrar en la Junta Española de Liberación i en l'Alianza Democrática Española, per tal de propiciar la unitat de totes les forces antifeixistes i reinstaurar una república democràtica a partir de la qual avançar cap a "noves formes de convivència humana"⁷⁶. Per tant, la incorporació del nostre artista a aquesta força apunta cert distanciament de les tesis anarquistes més radicals, per bé que sense renunciar a la transformació progressiva de la societat en un sentit emancipador.



Carte de membre du Parti Sindicaliste, juin 1945. Fonds M. Batlle. ▲
Carnet d'afiliat al Partit Sindicalista, juny 1945. Fons M. Batlle.

-- Cotizacion --

1946



Octubre Noviembre Diciembre

- OBSERVACION -
OMISIONES DE IMPRETA EN LOS ESTATUTOS.

Por omision no figurán en los estatutos el Art. 4º del regimen económico que dice:

Establecimiento de una cuota obligatoria para cada miembro de la Liga de 10 Francos.

Y el 6º debe decir:

"Todos los acuerdos seran tomados por mayoria, tanto en las asambleas como en el seno de las delegaciones y su aplicacion obligatoria para todos los miembros."

TOULOUSE 14 AVR. 1946

El Presidente: El secretario:

J. Ribet *[Signature]*

[Signature]

LIGA DE MUTILADOS E INVALIDOS
de la Guerra de España



en el Exilio Carnet n°
 1648

▲ Carte de membre de la Ligue des Mutilés et Invalides de la Guerre d'Espagne, 1946. Fonds M. Batlle.
 ▲ Carnet de membre de l'associació Lliga de Mutilats i Invalids de la Guerra d'Espanya, 1946. Fons M. Batlle.

a été officiellement constitué lors d'un congrès qui s'est tenu à València en 1938. Avec le triomphe du franquisme, de nombreux mutilés et veuves de guerre s'exilèrent en France, de même que la Comissió Executiva de la Liga qui s'installa à Paris. Suite à l'occupation nazie, l'association devint hors la loi et dut interrompre ses activités. Ces dernières furent reprises à la Libération. Un premier congrès se tint à Toulouse au cours duquel il fut décidé d'entreprendre sa réorganisation. Les 11 et 12 juillet 1945, fut convoquée une réunion à caractère national et, les 24 et 25 novembre, un autre congrès eut lieu au cours duquel fut établi le bilan du travail réalisé et approuvée la rédaction des premiers statuts. Ces derniers furent révisés et approuvés lors du congrès de 1947 auquel assistèrent trente délégations qui représentaient quelques trois mille affiliés. Ces ambitieux statuts établissaient dans leur premier article que les fonctions primordiales de la Ligue étaient la réhabilitation économique, physique et sociale et le dépassement moral et intellectuel des mutilés et des malades de guerre par le biais de l'étude et du travail. Les autorités françaises légalisèrent le groupe le 2 mars 1949⁷⁸.

Enfin, un troisième document vient conforter l'hypothèse selon laquelle Virgili serait resté fidèles à ses engagements initiaux. Il s'agit d'un rapport du Partit Sindicalista⁷⁹, signé par Juan García, qui indique que Virgili Batlle avait eu pendant la Résistance une intense activité au sein du groupe mentionné avant la libération de la France et qu'il y poursuivait des activités militantes. Il faut préciser que des attestations de ce genre ont été distribuées aléatoirement à leurs membres au cours de ces années par différentes organisations et que ces dernières ne reflétaient pas systématiquement la réalité de l'engagement dont il y était question⁸⁰. Le but était de favoriser la personne mentionnée afin de lui faciliter l'accès à des services et des aides des organismes de l'exil ou pour soutenir des demandes auprès d'organismes officiels. Par exemple, l'une des conditions pour entrer dans la Ligue de Mutilés, dont faisait partie Virgili, était d'être un évadé de l'Espagne franquiste, justifiant ainsi leur antifascisme et leur date d'entrée en France⁸¹. Ce sont précisément deux des questions mentionnées dans ce rapport.

"Sans titre", technique mixte sur toile, 61 x 46 cm, s/d. ►
"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 61 x 46 cm, s/d.





VIRGILIO

L'altre document correspon a la cotització de Virgili a la Liga de Mutilados e Inválidos de la Guerra de España durant el període de gener a setembre de 1946⁷⁷. Aquesta entitat es va constituir oficialment en un congrés celebrat a València l'any 1938. Amb el triomf del franquisme, nombrosos mutilats i vídues de guerra es van exiliar a França, així com la Comissió Executiva de la Liga, que es va instal·lar a París. Arran de l'ocupació nazi, l'associació va quedar fora de la llei i va haver d'interrompre les seves activitats, les quals foren repeses amb l'Alliberament. Va celebrar un primer Congrés a Tolosa en què va decidir emprendre la seva reorganització. L'11 i el 12 de juliol de 1945, va tenir lloc a la ciutat occitana una reunió de caràcter nacional, i el 24 i 25 de novembre un congrés on és féu un balanç del treball realitzat i es va aprovar la redacció dels primers estatuts, que serien revisats i aprovats en el Congrés de 1947, al qual assistiren trenta delegacions que representaven uns tres mil afiliats. Els flamants estatuts establien en el seu primer article que les funcions primordials de la Liga eren la rehabilitació econòmica, física i social i la superació moral i intel·lectual dels mutilats i malalts de guerra,

mitjançant l'estudi i el treball. La legalització de l'agrupació per les autoritats franceses va tenir lloc el 2 de març de 1949⁷⁸.

Finalment, el tercer paper és un informe del Partit Sindicalista⁷⁹, signat per Juan García, en què es manifesta que Virgili Batlle havia desenvolupat una activitat intensa durant la resistència dins l'esmentat grup abans de l'alliberament de França i que continuava militant-hi. Cal aclarir que atestats d'aquesta mena es van repartir força aleatòriament en aquells anys per part de diverses organitzacions als seus afiliats i que no sempre hi va haver el grau de compromís que s'hi consignava⁸⁰. La finalitat era afavorir la persona avalada per tal que es trobés amb més facilitats a l'hora d'accedir a determinats serveis i ajuts per part dels organismes de l'exili o emparar sol·licituds a organismes oficials. Per exemple, una de les condicions per entrar a l'esmentada Liga de Mutilados, de la qual formava part Virgili, era que els aspirants a incorporar-s'hi que s'havien evadit de l'Espanya franquista havien de justificar el seu antifeixisme i la seva data d'entrada a França⁸¹, que són precisament dues de les qüestions que es recullen en aquest informe.

◀ "Guitares", technique mixte sur toile, 55 x 38 cm, s/d.

"Guitarres", tècnica mixta sobre llenç, 55 x 38 cm, s/d.



Visions de l'art modern des de l'anarquisme

Per tal d'ajudar-nos a penetrar en l'obra de Virgili pot ser útil atendre determinades formulacions sobre el fet estètic emanades des de l'àmbit intel·lectual llibertari en el mateix marc espaciotemporal i en una circumstància vital similar, marcada per l'experiència de l'exili, en què l'artista olofi va desenvolupar la seva obra. Massa sovint es fan lectures en excés simplificadores del pensament anarquista en el vessant artístic o se sol reduir a les seves manifestacions més funcionalistes, combatives, pintoresques o, fins i tot, més retrògrades des d'un punt de vista lingüístic.

En principi, cal dir que l'eix principal d'aquesta tendència politicoideològica prové de la tradició il·lustrada i que, a diferència del marxisme, no va arribar a sistematitzar una teoria estètica pròpia, atès que tendia a valorar l'art com una expressió de la creativitat personal i, en conseqüència, no aspirava tant a fixar un model crític basat en una metodologia i una epistemologia específiques, sinó més aviat a donar via lliure a les múltiples pràc-

tiques visuals i simbòliques produïdes per la subjectivitat humana. O, en altres casos, a vindicar certes obres d'art per la suposada afinitat amb les seves tesis d'aspiració emancipadora. Evidentment tot això caldria matisar-ho, ja que ni el marxisme ni l'anarquisme eren monolítics i, per tant, trobem marxismes receptius i oberts a propostes i recerques de molt diversa mena, àdhuc declaradament avantguardistes, així com anarquismes closos en llenguatges d'arrel vuitcentista i refractaris a les noves formes artístiques. Ara bé, l'èmfasi en l'individu que feien els corrents llibertaris i el fet de no haver arribat a esdevenir doctrina ideològica oficial de cap estructura estatal, que ells identificaven amb un mecanisme de dominació burgesa o al servei de determinades burocràcies dirigents, atorguen als seus plantejaments un carés particular.

En la premsa publicada a Tolosa per refugiats provinents de l'Estat espanyol, hem trobat un parell de textos ben interessants que poden contribuir a fonamentar teòricament i a atorgar sentit polític a l'obra de Virgili des de plantejaments ideològics que

◀ "Composition aux vases, bouteille et coupe", technique mixte sur carton, 64 x 48 cm, s/d.

"Composició amb gerres, botella i copa", tècnica mixta sobre cartró, 64 x 48 cm, s/d.

L'art moderne vu depuis l'anarchisme

Afin de mieux appréhender l'œuvre de Virgili, il peut être utile de prêter attention à certaines théories quant au fait esthétique, théories qui émanent du milieu intellectuel libertaire du même espace et dans la même période. Milieu expérimentant les mêmes circonstances vitales, marqué par l'expérience de l'exil dans lequel l'artiste d'Olot réalisa son œuvre. Il est fréquent de rencontrer des analyses simplistes de la pensée anarchiste sur le plan artistique ou ayant tendance à la réduire à ses manifestations les plus fonctionnelles, combattives. Certaines la réduisant même à une simple activité rhétorique.

Pourtant, il convient de préciser que l'axe principal de cette tendance politico-idéologique provient de la tradition des Lumières et que, contrairement au marxisme, elle n'est pas parvenue à systématiser une théorie esthétique propre étant donné qu'elle avait tendance à évaluer l'art comme une expression de la créativité personnelle. En conséquence, elle n'aspire pas à fixer un modèle critique basé sur une méthodologie et une épistémologie spé-

cifiques, mais considérerait plutôt qu'il convenait de laisser libre cours aux multiples pratiques visuelles et symboliques produites par la subjectivité humaine. Dans d'autres cas, la pensée anarchiste a amené à défendre certaines œuvres d'art du fait de leurs affinités supposées avec ses propres thèses d'aspiration émancipatrice. De toute évidence, ces principes reçoivent des nuances dans la mesure où ni le marxisme ni l'anarchisme ne sauraient être considérés comme monolithiques. Il existe des marxismes réceptifs et ouverts à des propositions et à des recherches de toute sorte, y compris de partis pris avant-gardistes, ainsi que des anarchismes enfermés dans des langages puisant leurs racines au cœur du dix-huitième siècle et réfractaires aux nouvelles formes artistiques. Or, l'emphase que les courants libertaires accordaient à l'individu et au fait de n'être parvenu à devenir une doctrine idéologique officielle dans une structure étatique, qu'ils identifiaient comme un mécanisme de domination mis au service de la bourgeoisie ou de bureaucraties dirigeantes déterminées, octroient à leurs thèses un positionnement tout particulier.

"Guitares", technique mixte sur papier, 33 x 22,5 cm, s/d. ►

"Guitarres", tècnica mixta sobre paper, 33 x 22,5 cm, s/d.



VIRGILIO



Dans la presse publiée à Toulouse par des réfugiés espagnols, quelques textes permettent de jeter les fondements théoriques et de conférer un sens politique à l'œuvre de Virgilio sur la base de positions idéologiques qui se réclamaient de l'anarchisme. Le titre du premier texte illustre parfaitement son objectif :

"Composition", aquarelle et crayon sur papier, 44,9 x 28,1 cm, s/d. ▲
 "Composició", aquarel·la i llapis sobre paper, 44,9 x 28,1 cm, s/d.



« Des révolutions que bien des révolutionnaires méconnaissent ». C'est l'œuvre du dessinateur et cinéaste Àngel Lescarboua. Dans cet article, l'auteur veut montrer que les transformations formelles qu'a vécu l'art au fil du temps, et tout spécialement à l'époque contemporaine, ne sont pas étrangères aux

"Composition", aquarelle et crayon sur papier, 31,4 x 23,9 cm, s/d. ▲
 "Composició", aquarel·la i llapis sobre paper, 31,4 x 23,9 cm, s/d.



es reclamaven de l'anarquisme. El primer té un títol ben il·lustratiu de la seva finalitat, "Revolucions que molts revolucionaris desconeixen", i és obra del dibuixant i cineasta Àngel Lescarboua. En ell, l'autor pretén fer veure que les transformacions formals que ha experimentat l'art al llarg

- ▲ "Composition", aquarelle sur papier, 31,9 x 24,1 cm, s/d.
- ▲ "Composició", aquarel·la sobre paper, 31,9 x 24,1 cm, s/d.



del temps, i en especial a l'època contemporània, no són alienes als avenços socials dels moviments subalterns. Això explicaria, segons ell, la persecució a què el nazisme, instrument de les forces reaccionàries, va sotmetre l'art modern, en tant que aquest portava en el seu si una

- ▲ "Composition", aquarelle sur papier, 24 x 15,7 cm, s/d.
- ▲ "Composició", aquarel·la sobre paper, 24 x 15,7 cm, s/d.

progrès sociaux des mouvements subalternes. Ceci expliquerait, selon lui, la persécution à laquelle le nazisme, instrument des forces réactionnaires, soumit l'art moderne, parce que ce dernier portait en son sein une semence libératrice. L'article met tout spécialement en valeur la contribution historique du cubisme, le courant – affirme-t-il – le plus combattu et ridiculisé et, en réalité, celui qui a marqué le plus profondément l'art du XXe siècle. Il convient de considérer, dans la mesure où Virgili utilise largement le cubisme et ses diverses émanations, qu'il aurait donc assumé les mots de son compagnon d'idéologie. En même temps, Lescarboua entend la diversité des mouvements esthétiques existants comme une manifestation de l'esprit libertaire parce que « cette dispersion apparente d'écoles et de tendances signifie le meilleur et le plus anarchique – dans le bon sens du qualificatif – de la pensée individuelle du siècle »⁸². L'écrit défend aussi Le Corbusier et la contribution de l'architecture moderne.

L'autre texte pris en considération met en valeur les nouvelles formes artistiques, celles qui, pour le dire à sa manière, marquent et orientent une nouvelle époque, celles qui rendent

visible ce qui est latent et en arrivent même à pressentir ce qui arrivera. Ainsi « ce nouvel art, imprécis, confus, au sentiment innocent, aux lignes géométriques, d'expressions nouvelles, est le préambule de la société naissante »⁸³. Le publiciste termine en considérant que cette sorte d'œuvres, parce qu'elles captent une nouvelle sensibilité et saisissent un sens inédit de la vie, sont les véritables révolutionnaires. Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour se rendre compte qu'il serait parfaitement possible d'inclure l'œuvre de Virgili dans ces paramètres.

En résumé, ces deux contributions s'engagent en faveur des pratiques les plus novatrices et le font d'un point de vue téléologique de l'idée de progrès. En effet, elles assument une philosophie de l'histoire qui considère que le futur sera inévitablement lumineux et régi par la force de la raison. Cette vision sera bientôt contredite, sur le terrain de la pensée, par la théorie critique de Frankfort ou, dans le domaine artistique, par différentes propositions, issues du sein même de la modernité, sous l'influence de l'existentialisme, qui questionneront la grande tradition de l'art moderne et qui mettront même en doute les conditions de sa continuité⁸⁴.

llavor alliberadora. L'article valora especialment l'aportació històrica del cubisme, el corrent –afirma– més combatut i ridiculitzat i, en realitat, el que ha marcat més profundament l'art del segle XX. Tinguem en compte que l'obra de Virgili fa una àmplia utilització del cubisme i de les seves derivacions, i, per tant, segurament hauria assumit els mots del seu company d'ideologia. Alhora, Lescarboua entén la diversitat de moviments estètics existents com una manifestació de l'esperit llibertari, perquè “aquesta aparent dispersió d'escoles i tendències significa el millor i més anàrquic –en el sentit sa del qualificatiu– del pensament individual del segle”⁸². En l'escrit, també defensa Le Corbusier i l'aportació de l'arquitectura moderna.

L'altre text que hem considerat valora les noves formes artístiques, aquelles que, per dir-ho a la seva manera, marquen i orienten una nova època, les que fan visible allò latent i fins i tot pressenteixen el que s'esdevindrà. Així “aquest art nou, imprecís, confús, de sentiment innocent, de

línies geomètriques, d'expressions noves, és el preanunci de la societat naixent”⁸³. El publicista acaba considerant que aquesta mena d'obres en tant que capten una nova sensibilitat i copsen un sentit inèdit de la vida són les veritablement revolucionàries. No cal gaire imaginació per adonar-se que fóra perfectament possible emmarcar l'obra virgilliana en aquests paràmetres.

En resum, ambdues aportacions es comprometen a favor de les pràctiques més renovadores i ho fan des d'una visió teleològica de la idea de progrés, en el sentit que assumeixen una filosofia de la història que considera que el futur serà inevitablement lluminós i regit per la força de la raó. Una visió que, en el terreny del pensament, serà ben aviat contradita per la teoria crítica frankfurtiana; o, en el camp artístic, per determinades propostes, eixides des de dins de la mateixa modernitat, sota l'influx de l'existencialisme, que qüestionaran la gran tradició de l'art modern i fins i tot posaran en dubte les condicions per a la seva continuïtat⁸⁴.



"Sans titre", technique mixte sur toile, 46 x 55 cm, s/d. ▲
"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 46 x 55 cm, s/d.

"Sans titre", technique mixte sur toile, 50 x 39 cm, s/d. ►
"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 50 x 39 cm, s/d.



VIRGILIO

Parcours à travers une carrière

Les premières peintures connues de Virgili sont surtout des paysages aux traits à tendance cubiste et un clair penchant pour la synthèse. Ils répondent à un espace figuratif jusqu'à un certain point conventionnel, où apparaît une série d'éléments reconnaissables qui, en partie, fait référence à une iconographie de source noucentiste (mouvement culturel à portée politique qui naquit en Catalogne au début du XXe siècle et qui prend pour sujet de représentation habituel des embarcations à voile latine, des agaves, des pins, des bâtiments typiques de l'architecture populaire méditerranéenne, des panoramas urbains, etc.) grâce à laquelle il prétendait créer un certain imaginaire du pays. Au début, ce répertoire visuel était au service d'un projet culturel d'une modernité modérée, dominée par des noyaux de la bourgeoisie industrielle et cosmopolite de Catalogne. Par la suite, il finira par être intégré dans un nouvel univers de valeurs, à caractère beaucoup plus populaire et aspirant à démocratiser certains secteurs de la culture républicaine émergente⁸⁵. C'est dans ce dernier cadre politico-idéologique, vers lequel convergeait une pluralité

de positionnements esthétiques, qu'il faudrait situer ces œuvres de l'artiste catalan.

Sur le plan formel, il s'agit de peintures desquelles est éliminé le système de dégradés et de clairs-obscurs avec lesquels il avait traditionnellement l'habitude de représenter l'idée de volume. Il adopte dans ces œuvres une utilisation plate de la couleur qui, dans des zones déterminées du tableau et dans la représentation de certains détails, s'organise en fragments géométrisés qui atteignent un principe apparent d'autonomie en refusant l'idée d'imitation, en fixant leurs propres lois tant du point de vue de leur constitution, de leur composition et de leur agencement chromatiques et en établissant en même temps des formes d'interaction spécifiques. Cette sorte de traitement rappelle certaines œuvres de Freundlich, bien que la logique figurative globale des paysages de Virgili fait que tous les éléments de la représentation dénotent des références plus ou moins évidentes (rochers, toitures, environnements naturels, ciels, etc.).

Rapidement, la peinture de Virgili expérimente une tendance à l'intériorisation et, sur le

Recorregut per una trajectòria plàstica

Les primeres pintures conegudes de Virgili són bàsicament representacions de paisatges, amb trets cubistitzants i una marcada tendència a la síntesi, que responen a un espai figuratiu fins a cert punt convencional, on apareixen un seguit d'elements clarament recognoscibles que, en part, remunten a una iconografia d'arrel noucentista (embarcació de vela llatina, atzavares, pins, edificacions pròpies de l'arquitectura popular mediterrània, vistes urbanes, etc.), amb la qual s'havia pretès conformar un determinat imaginari del país. En un primer moment, aquest repertori visual estava al servei d'un projecte cultural de modernitat moderada, hegemonitzat per nuclis de la burgesia industrial i cosmopolita de Catalunya, però posteriorment va acabar essent integrat en un nou univers de valors, de caràcter molt més popular i d'aspiració democratitzadora, per part de determinats sectors de la cultura republicana emergent⁸⁵. És en aquest darrer marc politicoideològic, en què convergien una pluralitat de plantejaments estètics, on caldria situar aquestes obres de l'artista català.

Quant al pla formal, són pintures en les quals s'elimina el sistema de degradats i claroscurs amb què tradicionalment se solia representar la idea de volum i s'hi adopta un ús pla del color que, en determinades zones del quadre i en la plasmació d'alguns detalls, s'organitza en fragments geometritzats, els quals assoleixen un principi aparent d'autonomia, en tant que defugen la idea de mímesis, fixen les seves pròpies lleis constitutives, compositives i cromàtiques i alhora estableixen unes formes d'interacció específiques. Aquesta mena de tractament fa pensar en algunes obres de Freundlich, per bé que la lògica figurativa global dels paisatges virgilians fa que tots els elements de la representació denotin una referencialitat més o menys evident (roques, teulades, entorns naturals, cels, etc.).

Ben aviat, la pintura de Virgili experimenta una tendència a la interiorització i, temàticament, passa a centrar-se en les natures mortes, en les quals es recreen objectes, estris i utensilis (l'ampolla, la copa, la guitarra, el violí, el fruiter, el tauler d'escacs, el pitxer amb les seves flors, la paleta de



pintar, les rajoles de la paret i el mosaic del terra, el test, la safata i diverses menes de fruita, el diari, la gerra, el llibre, la taula), àdhuc algunes maneres de fer, esdevinguts, uns i altres, paradigmàtics de certes poètiques de base cubista. Diversos analistes han apuntat el seu deute de partida amb la mena d'obra que havia conreat Juan Gris i altres autors situats en una òrbita similar, la qual en anys posteriors assoliria una notable irradiació i influència. En aquest sentit, val la pena recordar que, durant les primeres dècades del segle XX, Gris i altres artistes de primera línia van fer estades a les zones de Ceret i Cotlliure. En efecte, pintors cubistes com Pablo Picasso, Georges Braque, Auguste Herbin o el poeta Max Jacob, van residir a la capital del Vallespir; mentre que Henri Matisse, André Derain o Albert Marquet optaren per la vila rossellonesa⁸⁶. I qui sap si el fet que el nostre home també compartís, anys després, aquesta geografia vital va possibilitar el coneixement d'alguna de les obres que van restar-hi arran del pas d'aquells grans mestres.

Amb el conreu de la natura morta i la utilització d'una retòrica de base cubista, po-

dríem dir que Virgili va emprendre un procés d'apropiació i relectura d'un gènere i d'una determinada formalització plàstica que, per viaranyos diversos, acabaria portant-lo a l'abstracció. Ara bé, aquesta ruta no segueix una direcció lineal, sinó que hi ha múltiples giragonses, constants passos endavant i passos endarrere, o, si es vol, intermitències i repeses, ruptures i continuïtats. I, alhora, persistències plàstiques i interferències entre distints sistemes lingüístics, fins al punt que hi ha moments en què es posen en relació models representatius aparentment antagònics.

Deia l'estudiós Charles Harrison que una pintura no figurativa no és simplement un quadre que no té una figura, sinó que és un quadre que no ofereix cap espai, ni tècnic ni conceptual, en què es pugui imaginar un cos sòlid que l'ocupi⁸⁷. Si citem aquests mots és perquè un dels reptes que sembla plantejar-se Virgili en les obres esmentades és precisament subvertir formulacions d'aquesta mena i conciliar allò que apareix com incompatible. Si en els paisatges era l'espai figuratiu el que integrava i atorgava significat realis-

◀ "Maisons à Collioure", technique mixte sur toile, 46,3 x 60 cm, 1940.

"Cases de Cotlliure", tècnica mixta sobre llenç, 46,3 x 60 cm, 1940.

plan des sujets, se centre sur les natures mortes dans lesquelles il recrée des objets, des instruments et des ustensiles (la bouteille, le verre, la guitare, le violon, le compotier, l'échiquier, le vase avec ses fleurs, la palette, les carreaux du mur et les mosaïques du sol, le pot de fleurs, le compotier et toutes sortes de fruits, le journal, la carafe, le livre, la table) y compris certaines techniques, devenues les unes comme les autres des paradigmes de certaines poétiques d'essence cubiste. Plusieurs spécialistes ont relevé son attachement initial au type d'œuvre qu'avaient cultivé Juan Gris et d'autres auteurs situés dans la mouvance de ce dernier qui, par la suite, atteindrait un rayonnement notable et jouirait une certaine influence. Dans ce sens, il est intéressant de rappeler qu'au cours des premières décennies du XXe siècle, Gris et d'autres artistes de premier ordre séjournèrent dans la région de Céret et de Collioure. En effet, des peintres cubistes comme Pablo Picasso, Georges Braque, Auguste Herbin ou le poète Max Jacob résidèrent dans la capitale du Vallespir, alors qu'Henri Matisse, André Derain ou Albert Marquet choisirent plutôt la côte roussillonnaise⁸⁶. Peut-être le passage de Virgili en ces mêmes lieux, quelques années plus tard, lui permit-il

de connaître quelques-unes des œuvres laissées par ces grands maîtres.

Avec la représentation des natures mortes et l'utilisation d'une rhétorique à base cubiste, on pourrait dire que Virgili entreprit un processus d'appropriation et de relecture d'un genre et d'une formalisation plastique déterminée qui, par des sentiers divers, finirait par le conduire à l'abstraction. Cependant ce chemin ne suit pas une direction linéaire mais comporte de multiples tournants, avance et recule continuellement, est pavé d'intermittences et de reprises, de ruptures et de continuités. Par ailleurs, il convient de souligner l'existence d'une permanence plastique et d'interférences entre différents systèmes linguistiques au point que, par moment, des modèles représentatifs apparemment antagonistes entrent en relation.

Le chercheur Charles Harrison disait qu'une peinture non figurative n'est pas seulement un tableau sans figure, c'est un tableau qui n'offre aucun espace, qu'il soit technique ou conceptuel, dans lequel on puisse imaginer un corps solide qui l'occupe⁸⁷. Si cette citation est ici avancée, c'est précisément parce que l'un des défis que semble se proposer Virgili

"Paysage méditerranéen", technique mixte sur toile, 53 x 64,7 cm, 1941. ▶

"Paisatge del Mediterrani", tècnica mixta sobre llenç, 53 x 64,7 cm, 1941.





ta a les formes abstractes, en la sèrie de les natures mortes s'obre una esclatxa que anirà engrandint-se i que portarà a invertir el mecanisme de la donació de sentit, fins al punt que acabaran essent les formes figuratives les que tendeixin a adaptar-se a les exigències morfològiques i sintàctiques emanades d'un espai cada cop més afiguratiu i de base geometritzant.

Posteriorment, en un incisiu cop de gràcia, els últims suggeriments figuratius de provinença cubista esdevinguts formes arquetípiques, entre els quals predomina el de la guitarra, es faran fonedissos en el marc d'una nova referencialitat, la que instaura l'obra mateixa, allò que el pensador Charles-Pierre Bru anomenava l'autofiguració⁸⁸, que es vol deslliurada de dependències imitatives de caire naturalista, però sense tancar la porta a la subtileza connotativa. La retòrica d'aquestes peces es basa en una rica polifonia de formes i colors de ressons simultanistes, en què una pluralitat de plans fragmentats s'organitzen de maneres múltiples –hi ha superposicions i acoblaments, encavallaments i juntures, inclusions i contactes tangencials, pene-

tracions i distanciaments– i, alhora, tendeixen a relacionar-se, segons uns criteris similars, amb determinats elements d'un ampli espectre de formes plenes –cercles, triangles, quadrats, bandes, rectangles, fletxes– o amb porcions seccionades d'aquestes mateixes formes.

Les seves estructures compositives també són diverses, en ocasions hi ha un focus central, elements laterals simètrics, esquemes en diagonal o fórmules de contrabançament més complexes que articulen el conjunt i condueixen la mirada, si bé, a voltes, en passar de la percepció general, on predomina una sensació d'equilibri i d'acordança entre les parts, a la percepció zonal localitzada, el recorregut visual es veu interferit per la presència de plans inesperats o bé desemboca en una mena d'atzucac o via morta; mentre que altres vegades l'ull es perd, per la volguda dispersió del camp pictòric, o rebot a un altre, a causa de la repetició d'uns mateixos colors situats estratègicament damunt la superfície del quadre, cosa que provoca cert efecte sinestèsic, com de reverberació.

◀ "Composition", technique mixte sur toile, 54 x 65 cm, 1945.

◀ "Composició", tècnica mixta sobre llenç, 54 x 65 cm, 1945.



VIRGLIO 45

Cal dir que en algunes d'aquestes obres s'evidencia una clara voluntat sistematitzadora, la qual el porta a una quantificació de les presències cromàtiques en concurrència, fins al punt que darrere el llenç veiem unes numeracions que indiquen les vegades que uns determinats colors s'apliquen damunt la tela. Així, posem per cas, l'anotació 3/3/3/3 vindria a significar que la pintura en la seva totalitat és el resultat de la distribució estratègica de tres verds, tres ocres, tres marrons i tres blaus en la superfície del quadre.

Sobretot en els darrers anys de la seva vida, d'una vida que no deixava de donar senyals dramàtics d'exhauriment, Virgili tendirà a depurar el seu llenguatge, a establir una contenció retòrica i una economia lingüística i de mitjans. S'ha parlat, amb més o menys raó, de ressons de poètiques suprematistes, constructivistes, neoplasticistes o fins i tot preminimalistes. En tot cas, el que resulta constatable és que l'artista es va anar decantant cap a l'exploració de les formes considerades més substancials i a assajar-ne la imbrica-

ció subtil amb determinats elements afins jutjats com a especialment significatius. La seva perquisició va portar-lo a extremar la cura en el tractament del color i a reduir considerablement la gamma cromàtica, a tendir cap a construccions de caire ortogonal, a assumir i fer creativament visibles condicionants materials propis del fet pictòric o a aguditzar l'interès vers les unitats de sentit més simples i elementals.

Aquesta operació general de despulament, de recerca de primordialitats estètiques i conceptuals, amarada alhora de reflexió metalingüística i d'indagació en les formes del veure, no exclou la possibilitat de ser també contemplada com el correlat d'una voluntat de submersió interior cap als suposats fonaments de l'ésser en la perspectiva d'assolir cotes superiors d'autoconeixement. I és que el misteri del traspàs, la crida recurrent de la inconeguda, que es manifestava en forma de creixents i esfereïdors esputs sanguinolents, estava, per al nostre artista, tan a la vora que, possiblement, no podia restar-hi indiferent.

◀ "Composition", technique mixte sur carton, 55 x 46 cm, 1945.

◀ "Composició", tècnica mixta sobre cartró, 55 x 46 cm, 1945.

dans les œuvres mentionnées est précisément de subvertir cette sorte de formulations et concilier ce qui paraît incompatible. Si dans les paysages c'était l'espace figuratif qui intégrait et octroyait un sens réaliste aux formes abstraites, dans la série des natures mortes une brèche s'ouvre, elle continuera à grandir et conduira à l'inversion du mécanisme du don de sens au point que, finalement, ce sont les formes figuratives qui tendront à s'adapter aux exigences morphologiques et syntactiques qui émanent d'un espace de plus en plus afiguratif et de base géométrisante.

Par la suite, dans un coup de grâce incisif, les dernières suggestions figuratives issues du cubisme devenues des formes archétypales, parmi lesquelles celle de la guitare prédomine, s'éclipseront peu à peu pour devenir un nouveau référent, celui qu'instaure l'œuvre elle-même, ce que le penseur Charles-Pierre Bru appelait l'autofiguration⁸⁸, qui se veut libéré de dépendances imitatives de type naturaliste mais ne ferme pas la porte à la subtilité connotée. La rhétorique de ces pièces se base sur une riche polyphonie de formes et de couleurs à écho simultanés où une pluralité de plans fragmentés s'organisent de manières multiples – s'y

mêlent des superpositions et des accouplements, des chevauchements et des attaches, des inclusions et des contacts tangentiels, des pénétrations et des distanciations – et qui tendent en même temps à entrer en relation, selon des critères similaires, avec certains éléments d'un vaste spectre de formes pleines – des cercles, des triangles, des carrés, des bandes, des rectangles, des flèches – ou avec des portions sectionnées de ces mêmes formes.

La diversité habite également la structure de ses compositions. En effet, ses œuvres présentent quelquefois un foyer central, des éléments latéraux symétriques, des schémas en diagonale ou des formules de contrebalancement plus complexes qui articulent l'ensemble et conduisent le regard. D'autre fois, lors du passage de la perception générale, où prédomine une sensation d'équilibre et d'entente entre les parties à la perception zonale localisée, la présence de plans inattendus interfère dans le parcours visuel ou bien ce dernier débouche sur une sorte d'impasse ou de voie sans issue. D'autre fois enfin, l'œil se perd, à cause de la dispersion voulue du champ pictural, ou rebondit d'un endroit à un autre, à cause de la répétition de mêmes

⁸⁸ "Composition en ligne", technique mixte sur toile, 55 x 46 cm, 1942. ▶

"Composició en línies", tècnica mixta sobre llenç, 55 x 46 cm, 1942.



VIRGLIO 1942

couleurs stratégiquement situées au-dessus de la superficie du tableau, ce qui provoque un certain effet dysesthésique, comme s'il s'agissait de réverbération.

Dans certaines de ces œuvres, apparaît une claire volonté de systématiser qui le porte à une quantification des présences chromatiques en concurrence au point qu'au dos de la toile, il est possible de voir des chiffres qui indiquent le nombre de fois que certaines couleurs ont été appliquées sur la toile. Par exemple, l'annotation 3/3/3/3 signifierait que la peinture dans sa totalité est le résultat de la distribution stratégique de trois verts, trois ocres, trois marrons et trois bleus sur la surface du tableau.

C'est surtout au cours des dernières années de sa vie, d'une vie qui ne cessait de lancer des signaux dramatiques d'épuisement, que Virgili aura tendance à épurer son langage, à établir une contention rhétorique et une économie linguistique et de moyens. Il a été souvent fait référence, plus ou moins justement, à des échos de poétiques suprématistes, constructivistes, néoplasticistes et même préminimalistes. En tout cas, ce que l'on peut constater, c'est que l'artiste décante peu à peu ses re-

présentations vers l'exploration de formes considérées plus substantielles et en expérimente l'imbrication subtile avec certains éléments proches jugés spécialement significatifs. Sa recherche effrénée le conduisit à pousser à l'extrême le soin dans le traitement de la couleur et à réduire considérablement la gamme chromatique, à tendre vers des constructions de type orthogonal, à assumer et à rendre visibles de manière créative la matérialité propre du pictural ou à aiguïser l'intérêt vers les unités de sens plus simples et élémentaires.

Cette opération générale de dépouillement, de recherche d'essentialismes esthétiques et conceptuels, enrichie en même temps de réflexion métalinguistique et de recherches dans les approches de la vision, n'exclut pas la possibilité d'être aussi considérée comme le corollaire d'une volonté de plongée intérieure vers les prétendus fondements de l'être dans la perspective d'atteindre des niveaux supérieurs de connaissance de soi-même. Le mystère du trépas, l'appel récurrent de l'inconnu qui se manifeste sous forme de crachats sanguinolents de plus en plus abondants et effrayants, était, pour Virgili, si présent qu'il ne pouvait certainement pas y rester indifférent.

"Sans titre", technique mixte sur toile, 46,5 x 40,5 cm, s/d. ►
"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 46,5 x 40,5 cm, s/d.



VIRGILIO



VIRGLIO

L'art com a encarnació de la utopia

Després del comentari més o menys succint del trajecte creatiu de Virgili Batlle, potser fóra adequat apuntar com a cloenda una breu anotació hermenèutica sobre el seu quefer. En principi, diríem que les obres més interessants de l'artista, sobretot les elaborades en els últims anys d'activitat, semblen aspirar a construir una mena d'univers essencial de formes i colors, les quals en certa mesura opugnen l'accidentalitat feixuga d'una quotidianitat repleta de constrenyiments, arbitrarietats, patiments i desraons.

Unes obres que, en la seva pregonesa, no resten tancades ni a una lectura en clau transcendental —deia Germain Viatte, que l'art davant les terribles realitats de l'època va esdevenir més que mai el vehicle d'una necessitat ontològica, d'una vocació moral alimentada de passió i compromís espiritual—⁸⁹,

ni a una visió d'arrel materialista per a la qual la construcció d'una nova realitat estètica vindria a ser l'expressió simbòlica d'un afany d'ultrapassar la grisori i la misèria circumdants. Dues opcions, d'altra banda, que no tenen per què resultar necessàriament antitètiques.

Ara bé, si assumim que ens trobem davant l'obra d'una persona influïda pel pensament llibertari, no ens semblaria forassenyat assenyalar una possible analogia de fons entre l'assoliment de l'autonomia plàstica, concretada en l'alliberament del món de les aparences, i l'assoliment d'una individualitat lliure i autoconscient, superadora de tota forma de submissió a un ordre extern i alienant. D'aquesta manera, la utopia anarquista, vençuda en el camp de batalla i derrotada en el món de la realitat social i política, hauria trobat una via compensadora a partir de la qual aconseguir la seva cristallització en una altra dimensió, la de l'art.

◀ "Sans titre", technique mixte sur toile, 55 x 46 cm, s/d.

"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 55 x 46 cm, s/d.

L'art en tant qu'incarnation de l'utopie

Après l'exposé plus ou moins succinct du trajet créatif de Virgili Batlle, il convient, en guise de conclusion, d'apporter une brève annotation herméneutique sur son cas. En principe, les œuvres les plus intéressantes de l'artiste, surtout celles élaborées au cours de ses dernières années d'activité, semblent aspirer à construire une sorte d'univers essentiel de formes et de couleurs qui, dans une certaine mesure, combattent la lourde réalité d'un quotidien plein de contraintes, de procédés arbitraires, de souffrance et de déraisons.

Des œuvres qui, dans leur profondeur, ne restent fermées ni à une lecture en clé transcendante – Germain Viatte disait que l'art d'avant les terribles réalités de l'époque devint plus que jamais le véhicule d'un besoin ontologique, d'une vocation morale alimentée de passion et d'engagement spirituel –⁸⁹, ni à une vision d'essence matérialiste pour laquelle la construction d'une nouvelle réa-

lité esthétique deviendrait l'expression symbolique d'un désir de dépasser la grisaille et la misère environnante. Deux options qui, par ailleurs, ne doivent pas nécessairement être antithétiques.

Cependant, s'il convient de considérer que l'oeuvre de Virgili est celle d'une personne influencée par la pensée libertaire, il ne semble pas inopportun d'établir une possible analogie de fond entre l'obtention de l'autonomie plastique, concrétisée dans la libération du monde des apparences, et l'obtention d'une individualité libre et pleinement consciente, capable de dépasser toute forme de soumission à un ordre externe et aliénant. De cette façon, l'utopie anarchiste, vaincue sur le champ de bataille et battue dans le monde de la réalité sociale et politique, aurait trouvé une voie compensatrice à partir de laquelle atteindre sa cristallisation dans une autre dimension, celle de l'art.

"Sans titre", technique sur toile, 54,5 x 46 cm, s/d. ▶

"Sense títol", tècnica mixta sobre llenç, 54,5 x 46 cm, s/d.



- 1 Voir Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'exil des républicains espagnols en France*, Albin Michel, Paris, 1999 ; et Maria LLOMBART HUESCA, *Les exilés catalans en France : histoire d'une résistance culturelle*, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, 2006.
 - 2 Le Musée Mémorial de l'Exil a contribué à la publication de trois livres sur ce thème, Pere PARRAMON et Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Els diaris de Josep Franch-Clapés* [Journal de Josep Franch Clapés], MUME, La Junquera, 2009 ; Eric FORCADA (commissaire), *Manolo Valiente, del Barcarès a Bram i d'Argelers al Barcarès... Un artista als camps de concentració* (Manolo Valiente, du Barcarès à Bram et d'Argelès au Barcarès Un artiste dans les camps d'internement (1939 - 1942), éd. Mare Nostrum - MUME, Perpignan, 2010 ; et Eric FORCADA, *Josep Subirats, períple d'un artista: del front als camps de concentració i dels batallons de treballadors als suburbis de Barcelona* [Josep Subirats, périple d'un artiste : du front jusqu'aux camps d'internement et des bataillons de travailleurs jusqu'aux banlieues de Barcelone (1936 - 1941), Éd. Mare Nostrum - MUME, Perpignan, 2011. Voir aussi Eric FORCADA et Grégory TUBAN, « De sorra i de vent: artistes en camps de concentració » (De sable et de vent : des artistes dans les camps d'internement) (1939 - 1942) », dans *Perpinyà al cor del segle XX. De la retirada al viatge triomfal de Salvador Dalí* [Perpignan au coeur du XXe siècle. De la retraite au voyage triomphal de Salvador Dalí] (1939 - 1965), Mairie de Perpignan, 2007 ; et Eric FORCADA, « Traduir l'experiència de l'exili. L'expressió artística als camps de concentració del Rosselló [Traduire l'expérience de l'exil. L'expression artistique dans les camps d'internement du Roussillon] », dans Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Aproximació a l'exili republicà: entre la història, l'art i el testimoniatge* [Approche de l'exil républicain : entre l'histoire, l'art et le témoignage], Afers, Catarroja – Barcelone, 2010.
 - 3 Voir Jaime BRIHUEGA, « Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español » [Au-delà des fils de fer barbelés. Mémoire et métamorphose dans l'art de l'exil espagnol], in Jaime BRIHUEGA (dir.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio* [Au-delà des fils de fer barbelés. L'art espagnol pendant l'exil], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009 [catalogue d'exposition].
 - 4 Lors des recherches que nous avons effectuées dans la presse d'Olot, depuis les années 1930, nous n'avons trouvé aucune référence de Virgili Batlle en tant qu'artiste.
 - 5 Javier NAVARRO, « Los educadores del pueblo y la 'revolución interior'. La cultura anarquista en España » [Les éducateurs du peuple et la « révolution intérieure ». La culture anarchiste en Espagne], in Julián CASANOVA (coord.), *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España* [Terre et liberté. Cent ans d'anarchisme en Espagne], Crítica, Barcelone, 2010, p. 192.
 - 6 Eric HOBSBAWM, *Historia del siglo XX, 1914 - 1991* [Histoire du XXe siècle, 1914 - 1991], Crítica, Barcelone, 1995 [1e éd. angl. : 1994].
 - 7 La seule exposition individuelle que l'on connaisse s'est tenue dans le vestibule du bâtiment dans lequel on publiait un journal toulousain.
 - 8 La récupération publique de Virgili Batlle Vallmajó – « Virgilio » – commença avec l'heureuse initiative de la galerie madrilène José de la Mano qui, en 2005, offrit dans la capitale espagnole une présentation individuelle de sa peinture. L'artiste y fut présenté comme Virgilio Vallmajó, c'est-à-dire sans mentionner le premier nom de famille. Dans cet essai, nous avons choisi la forme « Virgilio » comme titre du livre, car c'est le nom qu'il utilisa pour signer la plupart de ses peintures, bien qu'occasionnellement il utilisa « V. Vallmajó », « Virgilio V. » ou « Vallmajó ». À partir de l'exposition de Madrid, plusieurs collectionneurs et institutions achetèrent des oeuvres de l'artiste. De nouvelles expositions, aussi bien en Espagne qu'en France, poursuivirent la diffusion de son travail mais sans aller plus loin dans l'étude du personnage, de son oeuvre ou des contextes de production. La présentation de deux de ses peintures à l'exposition *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària* [L'art à Olot pendant le franquisme et la transition vers la monarchie parlementaire] [2006], sous la direction d'Albert Batlle et de Narcís Selles, a servi à récupérer le nom complet du peintre et à restituer sa mémoire dans la ville où il naquit et vécut ses années de jeunesse.
 - 9 Une référence de Virgili Batlle en tant qu'élève de ce centre des frères des écoles chrétiennes apparaît dans *El Deber*, 13/12/1924. Cette date a été confirmée par sa famille. Si nous n'indiquons pas le contraire, les informations à caractère biographique ont été extraites d'une entrevue que nous avons eue au Musée régional de la Garrotxa d'Olot, le 25 septembre 2010, avec MM. Enric Batlle, frère de Virgili, Michel Batlle, fils de Virgili et Madame Elisabeth Coll, nièce de Virgili. Nous avons aussi tenu compte de l'ébauche qu'a rédigée l'historien Jordi Pujula à la suite d'une conversation préalable avec M. Michel Batlle et Madame Elisabeth Coll, complétée par quelques données puisées dans la presse. Chaque fois que cela nous a été possible, nous avons tenté de vérifier les données et les informations.
 - 10 La nomination eut lieu lors de la réunion qui s'est tenue le 23 mai 1935. Arxiu Comarcal de la Garrotxa, *Libro de Actas* (Registre des actes), Orfeó Popular Olotí (Orphéon populaire d'Olot), Olot, p. 71. Pour une approche schématique de l'organisme voir Pere CAÑADA VILA, *Orfeó Popular Olotí, 85 anys d'història* (Orphéon populaire d'Olot, 85 ans d'histoire), Olot, 2000.
 - 11 *La Ciutat d'Olot*, 22/6/1935.
 - 12 Voir *La Banda de l'Empastre*, 23/4/1936, p. 4 et *Pessigalles*, 10/6/1936, p. 7.
 - 13 *Gasetta d'Olot*, 12/4/1930, p. 11 et *Esquerra*, 2/2/1935, p. 3 ; 9/2/1935, p. 3 ; 4/4/1936, p. 8 ; et *El Moment Esportiu*, 27/5/1936, p. 5.
 - 14 *La Ciutat d'Olot*, 23/11/1935.
-

- 1 Vegeu Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'exil des républicains espagnols en France*, Albin Michel, París : 1999; i Maria LLOMBART HUESCA, *Les exilés catalans en France: histoire d'une résistance culturelle*, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis: 2006.
 - 2 Des del Museu Memorial de l'Exili s'han impulsat tres llibres al voltant d'aquest tema, Pere PARRAMON i Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Els diaris de Josep Franch-Clapés*, MUME, La Jonquera: 2009; Eric FORCADA (comis), *Manolo Valiente, del Barcarès a Bram i d'Argelers al Barcarès... Un artista als camps de concentració (1939-1942)*, Ed. Mare Nostrum-MUME, Perpinyà: 2010; i Eric FORCADA, *Josep Subirats, periple d'un artista: del front als camps de concentració i dels batallons de treballadors als suburbis de Barcelona (1936-1941)*, Ed. Mare Nostrum-MUME, Perpinyà: 2011. Vegeu també Eric FORCADA i Grègory TUBAN, "De sorra i de vent: artistes en camps de concentració (1939-1942)", dins *Perpinyà al cor del segle XX. De la retirada al viatge triomfal de Salvador Dalí (1939-1965)*, Ajuntament de Perpinyà, Perpinyà: 2007; i Eric FORCADA, "Traduir l'experiència de l'exili. L'expressió artística als camps de concentració del Rosselló", dins Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Aproximació a l'exili republicà: entre la història, l'art i el testimoniatge*, Afers, Catarroja-Barcelona: 2010.
 - 3 Vegeu Jaime BRIHUEGA, "Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español", dins Jaime BRIHUEGA (dir.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009 [catàleg d'exposició].
 - 4 En la consulta que hem fet de la premsa olotina dels anys trenta, no hem localitzat cap referència a Virgili Batlle com a artista.
 - 5 Javier NAVARRO, "Los educadores del pueblo y la 'revolución interior'. La cultura anarquista en España", dins Julián CASANOVA (coord.), *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*, Crítica, Barcelona: 2010, p. 192.
 - 6 Eric HOBSBAWM, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Crítica, Barcelona: 1995 [1ª ed. angl.: 1994].
 - 7 L'única exposició individual de què, ara com ara, es té constància fou en el vestíbul de l'edifici on s'editava un periòdic tolosà.
 - 8 La recuperació pública de Virgili Batlle Vallmajó –"Virgilio"– es va iniciar arran de l'afortunada iniciativa de la galeria madrilenya José de la Mano, que l'any 2005 va oferir una mostra individual de la seva pintura a la capital espanyola. L'artista va ser presentat com Virgilio Vallmajó, és a dir, sense consignar el primer cognom. En el present assaig hem triat la forma "Virgilio" per encapçalat el títol del llibre, perquè aquesta va ser la denominació que va emprar a l'hora de signar la major part de les seves pintures, si bé ocasionalment també va usar "V. Vallmajó", "Virgilio V." o "Vallmajó". Arran de l'exposició a Madrid, diversos col·leccionistes i institucions van adquirir obra de l'artista. I noves exposicions a Espanya i França van continuar la difusió del seu treball, però sense aprofundir gaire en l'estudi del personatge, l'obra o els seus contextos de producció. La inclusió de dues pintures seves a la mostra *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària (2006)*, sota la direcció d'Albert Batlle i Narcís Selles, va servir per recuperar el nom complet del pintor i per restituir la seva memòria a la ciutat on va néixer i va viure els seus anys de joventut.
 - 9 Apareix una referència a Virgili Batlle com a alumne d'aquest centre escolapi a *El Deber*, 13-12-1924. Aquesta dada ha estat confirmada per la seva família. Si no indiquem el contrari, les informacions de caire biogràfic les hem extret d'una entrevista mantinguda al Museu Comarcal de la Garrotxa d'Olot, el 25 de setembre de 2010, amb Enric Batlle, germà de Virgili, Michel Batlle, fill de Virgili, i Elisabeth Coll, filla d'una germana de Virgili. També hem tingut en compte l'esbós que va redactar l'historiador Jordi Pujula arran d'una conversa anterior amb Michel Batlle i Elisabeth Coll, completada amb algunes dades hemerogràfiques. Sempre que ens ha estat possible, hem procurat contrastar totes les dades i informacions.
 - 10 El nomenament va tenir lloc en la reunió celebrada el 23 de maig de 1935. Arxiu Comarcal de la Garrotxa, Libro de Actas, Orfeó Popular Olotí, Olot, p. 71. Per una aproximació esquemàtica a l'entitat, vegeu Pere CAÑADA VILA, *Orfeó Popular Olotí, 85 anys d'història*, Olot: 2000.
 - 11 *La Ciutat d'Olot*, 22-6-1935.
 - 12 Vegeu *La Banda de l'Empastre*, 23-4-1936, p. 4 i *Pessigolles*, 10-6-1936, p. 7.
 - 13 *Gaseta d'Olot*, 12-4-1930, p. 11 i *Esquerra*, 2-2-1935, p. 3; 9-2-1935, p.3; 4-4-1936, p. 8; i *El Moment Esportiu*, 27-5-1936, p. 5.
 - 14 *La Ciutat d'Olot*, 23-11-1935.
 - 15 Vegeu Michel BATLLE, "Les peintres de l'exil à Toulouse", dins José JORNET (coord.), *Artistes de l'exil en région toulousaine, République espagnole, Retirada 1939*, Lapilli Films, Tolosa: 2002; Isabel GARCIA, "Virgilio, la pintura recuperada", Juan Manuel BONET, "Virgilio, mensaje en una botella"; dins *Virgilio Vallmajó (1914-1947)*, Galería José de la Mano, Madrid: 2005, [catàleg d'exposició]. I també Antón CASTRO, "Virgilio Vallmajó: Breve vida de un naufrago de la luz" i Carmen ALZINA, "S/I", dins *Virgilio, un naufrago de la luz*, Galería Aroya, Saragossa: 2009 [catàleg d'exposició].
 - 16 En el Primer Congrés Obrer Espanyol celebrat a Barcelona l'any 1870, ja va participar-hi el treballador Jaume Oriol en representació de la Societat Obrera dels Paperers de Sant Joan les Fonts.
-

15 Voir Michel BATTLE, « Les peintres de l'exil à Toulouse », in José JORNET (coord.), *Artistes de l'exil en région toulousaine, République espagnole, Retirada 1939*, Lapilli Films, Toulouse, 2002 ; Isabel GARCIA, « Virgilio, la pintura recuperada » (Virgilio, la peinture récupérée), Juan Manuel BONET, « Virgilio, mensaje en una botella » (Virgilio, message dans une bouteille) ; in *Virgilio Vallmajó (1914 - 1947)*, Galerie José de la Mano, Madrid, 2005, [catalogue d'exposition]. Mais aussi Antón CASTRO, « Virgilio Vallmajó: Breve vida de un naufrago de la luz » (Virgilio Vallmajó : vie brève d'un naufragé de la lumière) et Carmen ALZINA, « S/t », in *Virgilio, un naufrago de la luz*, Galerie Aroya, Saragosse, 2009 [catalogue d'exposition].

16 Le travailleur Jaume Oriol, en représentation de la Société ouvrière des Papetiers de Sant Joan les Fonts, participa déjà au Premier Congrès ouvrier espagnol organisé à Barcelone en 1870.

17 Le Comité était formé par Joan Estebanell Fortet, Joan Fàbrega Massó, Narcís Tomé Solís, Sebastià Bartrina Costa, Josep Bartrina Costa, Joan Bartrina Sala, Pere Vila Sucarrats, Jaume Fontclara Grabolosa, Pere Rodeja Rigart, Joaquim Massó Ulagostera, Cándid Peral Fontolleres, Alfons Pujol Claveguera, Joan Portabella Massavé. Xavier VALERI, « Represaliats de Sant Joan les Fonts » (Victimes des représailles de Sant Joan les Fonts), texte inédit déposé au Patronat d'Études historiques d'Olot et de la région [s/d]. Dans *La Causa General* (La cause générale), qui est le nom sous lequel on connaît le rapport que réalisa l'état franquiste à propos des soi-disant activités délictueuses commises dans la zone républicaine pendant la Guerre civile, on trouve plusieurs références à ce comité et à certains de ses membres. Le but du rapport en question étant à la fois de poursuivre pénalement les accusés et de délimiter les responsabilités politiques des gouvernements du Front populaire, et de disposer d'un instrument propagandiste au service des intérêts du nouvel État. Voir Archivo Histórico Nacional (Archives historiques nationales), *La dominación roja en España. La Causa General*. (La domination rouge en Espagne. La cause générale) 1435, exp. 30, Madrid, 1944.

18 Voir Jordi PUJUIA, « Poder i revolució el 1936: el Comitè de Milícies Antifeixistes d'Olot » (Pouvoir et révolution en 1936 : le Comité des Milices antifascistes d'Olot), *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca* (Annales du Patronat d'Études historiques d'Olot et de la région), n° 13, 1995 ; et *Dictadura, República i Guerra Civil* (Dictature, République et Guerre civile), *Quaderns d'Història d'Olot*, n° 8, Mairie d'Olot et Diputació de Girona, Olot, 2005, pp. 68 – 71.

19 Enzo TRAVERSO, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)* (À feu et à sang. À propos de la guerre civile européenne, 1914-1945), Publications de l'Université de València, València, 2009, p. 77 [1^{re} éd. fr. : 2007].

20 Dans le cas espagnol, la violence du nouvel État totalitaire se prolonge au-delà de l'achèvement de l'affrontement guerrier. En effet, le nombre d'exécutions politiques au cours de l'après-guerre se situe entre 130 000 et 150 000 personnes à part toutes les autres formes de répression et de châtement. Voir Ismael SAZ CAMPOS, *Fascismo y franquismo* (Fascisme et franquisme), PUV, València, 2004, p. 179.

21 Arxiu Comarcal (Archives régionales) de la Garrotxa, Sources municipales d'Olot, Appels extraordinaires pendant la Guerre civile 1936 - 1939, *Concentració de ciutadanos del reemplaçament de 1936* (Concentration de citoyens de remplacement de 1936), 14 avril 1937.

22 Son appartenance à la 28^e Division apparaît sur le rapport médical datant du 16 mars 1938 par lequel il est déclaré inapte au service militaire. On conserve le document dans les archives privées de Michel Battle. Il faut mentionner une erreur possible dans le rapport en question, car la 28^e Division comprenait trois brigades : la 125^e, la 126^e et la 127^e, par contre, Virgili y apparaît inscrit dans la 135^e brigade. Il semblerait donc que le rédacteur de l'écrit ait confondu un chiffre. Nous avons puisé les informations sur les compagnies et les brigades qui participèrent au Front d'Aragon dans l'article de Pere CORNELIÀ i ROCA : « Catalunya, 1937 », *Revista de Girona*, n° 94, 1981. Voir aussi Carlos ENGEL, *Historia de las Brigadas Mixtas del Ejército Popular de la República* (Histoire des Brigades mixtes de l'Armée populaire de la République), Almena, Madrid, 1999.

23 Archives privées de Michel Battle, Toulouse.

24 Selon le certificat rédigé par le Parti syndicaliste à Toulouse, 13/1/1947, il entra en France le 27 janvier 1939. Archives privées de Michel Battle, Toulouse.

25 Voir note 15.

26 Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, « Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso » (À propos des artistes espagnols en France et de leur relation avec Picasso), dans María Fernanda MANCEBO, Marc BALDÓ et Cecilio AIONSO (éd.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després* (L'exil culturel de 1939. Soixante ans après), vol. I, Université de València - Biblioteca Valenciana, València, 2001.

27 Dans un geste symbolique, Picasso fut nommé directeur du Musée du Prado (1936) et participa avec son emblématique *Gernika* au Pavillon de la République de l'exposition internationale de Paris (1937). Après la guerre, de nombreuses organisations et plateformes de l'exil sollicitèrent et reçurent son soutien. Par exemple, l'artiste accepta de présider la section d'arts plastiques de la Fondation Ramon Lull (Raymond Lulle), liée au Gouvernement de la Catalogne. On le retrouve aussi à la tête du Comité d'aide aux républicains espagnols, il a été président d'honneur de l'Union des Intellectuels espagnols, aux côtés de Victoria Kent et d'Emilio Herrera, ou encore membre d'honneur de l'association Culture Catalane.

- 17 El Comitè estava format per Joan Estebanell Fortet, Joan Fàbrega Massó, Narcís Tomé Solís, Sebastià Bartrina Costa, Josep Bartrina Costa, Joan Bartrina Sala, Pere Vila Sucarrats, Jaume Fontclara Grabolosa, Pere Rodeja Rigart, Joaquim Massó Llagostera, Càndid Peral Fontolleres, Alfons Pujol Claveguera, Joan Portabella Massavé; Xavier VALERI, "Represaliats de Sant Joan les Fonts", text inèdit dipositat al Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca [s/d]. En *La Causa General*, que és el nom amb què es coneix l'informe que va realitzar l'estat franquista sobre les presumptes activitats delictives comeses en la zona republicana durant la Guerra Civil, hi ha diverses referències sobre aquest comitè i alguns dels seus membres. La finalitat de l'informe en qüestió era tant perseguir penalment els acusats i delimitar les responsabilitats polítiques dels governs del Front Popular, com disposar d'una eina propagandística al servei dels interessos del nou estat. Vegeu Archivo Histórico Nacional, *La dominación roja en España. La Causa General*. 1435, exp. 30, Madrid: 1944.
- 18 Vegeu Jordi PUJULA, "Poder i revolució el 1936: el Comitè de Milícies Antifeixistes d'Olot", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, n° 13, 1995; i *Dictadura, República i Guerra Civil*, Quaderns d'Història d'Olot, n° 8, Ajuntament d'Olot i Diputació de Girona, Olot: 2005, pp. 68-71
- 19 Enzo TRAVERSO, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, Publicacions de la Universitat de València, València: 2009, p. 77 [1ª ed. fr.: 2007].
- 20 En el cas espanyol, la violència del nou estat totalitari es va perllongar molt més enllà de l'acabament de l'enfrontament bèl·lic. En efecte, el nombre d'execucions polítiques durant la postguerra se situa entre les 130.000 i 150.000 persones, a banda de les moltes altres formes de repressió i càstig. Vegeu Ismael SAZ CAMPOS, *Fascismo y franquismo*, PUV, València: 2004, p. 179.
- 21 Arxiu Comarcal de la Garrotxa, Fons Municipal d'Olot, Crides extraordinàries durant la Guerra Civil 1936-1939, *Concentració de ciudadanos del reemplazo de 1936*, 14 d'abril de 1937.
- 22 La seva pertinença a la Divisió 28 apareix consignada en l'informe mèdic, datat el 16 de març de 1938, en què se'l declara inútil per al servei. El document es conserva a l'arxiu particular de Michel Batlle. Cal esmentar una possible errada en l'informe en qüestió, ja que la Divisió 28 tenia tres brigades la 125, la 126 i la 127, i, en canvi, Virgili hi apareix adscrit a la Brigada 135. Per tant, semblaria que el redactor de l'escrit va confondre un número. La informació sobre les companyies i les brigades que van participar en el Front d'Aragó, l'hem tret de l'article de Pere CORNELLA i ROCA, "Catalunya, 1937", *Revista de Girona*, n° 94, 1981. Vegeu també Carlos ENGEL, *Historia de las Brigadas Mixtas del Ejército Popular de la República*, Almena, Madrid: 1999.
- 23 Arxiu particular de Michel Batlle, Tolosa.
- 24 Segons el certificat que va redactar el Partit Sindicalista a Tolosa, 13-1-1947, la seva entrada a França fou el 27 de gener de 1939. Arxiu particular de Michel Batlle, Tolosa.
- 25 Vegeu nota 15.
- 26 Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, "Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso", a M. Fernanda MANCERO, Marc BALDÓ i Cecilio ALONSO (ed.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*, vol. I, Universitat de València-Biblioteca Valenciana, València: 2001.
- 27 Picasso fou nomenat, en un gest simbòlic, director del Museo del Prado (1936) i participà amb l'emblemàtica obra *Gernika* en el Pavelló de la República arran de l'Exposició Internacional de París (1937). Després de la guerra, foren nombroses les entitats i plataformes de l'exili que van sol·licitar i que van rebre el seu suport. Entre altres, l'artista va acceptar presidir la secció d'arts plàstiques de la Fundació Ramon Llull, vinculada a la Generalitat de Catalunya, també encapçalà el Comitè d'ajuda aux republicans espanyols, fou president d'honor de la Unió de Intelectuales Españoles, al costat de Victoria Kent i Emilio Herrera, o membre d'honor de l'associació Cultura Catalana.
- 28 Citat per D. FERNÁNDEZ, art. cit., p. 84 [Traducció de l'autor]. Vegeu també els comentaris que hi dedica Javier TUSELL, "Entre política y arte: Españoles de París en Praga 1946", Javier TUSELL, Alvaro MARTÍNEZ-NOVILLO i Olga UHROVÁ (comis.), *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Turner Libros, Madrid: 1993 [catàleg d'exposició].
- 29 La família Castelucho provenia de Barcelona i primer va obrir una acadèmia de dibuix i pintura i, més tard, la botiga-galeria d'art en el carrer de la Grande Chaumière. Per l'escola, hi passaren noms com Alberto Giacometti, Joan Miró, Antoni Clavé, Carles Fontserè o Josep Bartolí. Picasso hi comprava el material artístic i sovint s'hi formaven tertúlies improvisades. A la sala, hi exposaren artistes com Maríí Bas, Fernando Bosch o Emili Grau Sala, aquest darrer era un dels principals artistes de la galeria. Vegeu Carles FONTSERÉ, *Un exiliat de tercera*, Proa, Barcelona: 1999, pp. 159-165. També parla de la Galerie Castelucho, el crític S. Gasch, que explica que, durant l'exili, hi va conèixer Picasso i Matisse; a Sebastià GASCH, *Etapes d'una nova vida: Diari d'un exili*, Quaderns Crema, Barcelona: 2002, pp. 96-97.
- 30 No cal dir que ni el fet d'haver fet uns retrats de Picasso, ni el fet d'haver exposat a la Galerie Castelucho —una informació, d'altra banda, no contrastada i coneguda de forma indirecta a partir d'un petit esment d'un periodista en una publicació tolosana—, no pressuposen necessàriament ni la coneixença del pintor malagueny ni una estada a París.
-

- 28 Cité par D. FERNÁNDEZ, *art. cit.*, p. 84 [traduction de l'auteur]. Voir aussi les observations que lui consacre Javier TUSELL, « Entre política y arte: Españoles de París en Praga 1946 » (Entre la politique et l'art : des Espagnols de Paris à Prague 1946), Javier TUSELL, Alvaro MARTÍNEZ-NOVILLO et Olga UHRKOVA (commissaire), *Artistas españoles de París: Praga 1946* [Artistes espagnols de Paris : Prague 1946], Turner Libros, Madrid, 1993 [catalogue de l'exposition].
- 29 La famille Castelucho était originaire de Barcelone. Elle ouvrit tout d'abord une académie de dessin et de peinture, par la suite, la boutique-galerie d'art dans la rue de la Grande Chaumière. Des noms tels que Alberto Giacometti, Joan Miró, Antoni Clavé, Carles Fontserè ou Josep Bartolí passèrent par l'école. Picasso y achetait son matériel artistique et, souvent, il s'y formait des réunions d'amis. Des artistes comme Marti Bas, Fernando Bosch ou Emili Grau Sala exposèrent dans la salle, ce dernier était l'un des principaux artistes de la galerie. Voir Carles FONTSERÈ, Un exiliat de terçera (Un exilé de troisième classe), Proa, Barcelone, 1999, pp. 159 - 165. Le critique S. Gasch parle aussi de la galerie Castelucho, il explique que, pendant l'exil, il y fit la connaissance de Picasso et de Matisse ; dans Sebastià GASCH, *Etapas d'una nova vida: Diari d'un exili* (Étapes d'une nouvelle vie : Journal d'un exil), Quaderns Crema, Barcelone, 2002, pp. 96 - 97.
- 30 Inutile de dire que ni le fait d'avoir fait des portraits de Picasso, ni le fait d'avoir exposé à la Galerie Castelucho – une information qui, d'autre part, n'a pas été vérifiée et que j'ai apprise de manière indirecte par une courte mention d'un journaliste dans une publication toulousaine – ne présuppose pas nécessairement la connaissance du peintre de Malaga, ni un séjour à Paris.
- 31 Enric Batlle Vallmajó (Olot, 1926). Virgili maintenait une correspondance avec sa famille d'Olot et utilisait le pseudonyme d'Isidoro dans les lettres et les cartes postales qu'il envoyait afin de ne pas être identifié par l'État franquiste qui, dès 1944, le considérait mort, comme cela apparaît dans les Archives historiques nationales, *La dominación roja en España. La Causa General* (La domination rouge en Espagne. La Cause générale) *op. cit.*, p. 57. Il semble que l'on puisse déduire de cette relation épistolaire que, s'il avait vécu un certain temps à Paris, sa famille l'aurait su. Enric Batlle finit par se marier avec sa belle-soeur, Jeanne Marcelle, quelques années après la mort de Virgili, raison pour laquelle nous supposons qu'il a pu vérifier auprès d'elle les données les plus importantes concernant les péripéties de son frère. D'autre part, dans la banque de données du camp d'Argelès, données qui se trouvent aux Archives départementales des Pyrénées-Orientales de Perpignan, bien qu'elle ne soit pas exhaustive car les fiches des internés ne commencèrent à être établies qu'à partir du mois d'avril 1939, le nom de Virgili Batlle n'apparaît pas non plus.
- 32 Rapport du Dr. Paisseran à propos de Virgili Batlle, Hôpital-Hospice civil & militaire et Asile d'aliénés de Montauban, 21/4/1939. Archives Michel Batlle.
- 33 Voir Narcís SELLES, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot (1877- 1903)* (Marià Vayreda et les courants esthétiques à Olot, 1877- 1903), Olot, 1986 [travail inédit déposé à la Bibliothèque Marià Vayreda d'Olot]. D. A., *L'Escola d'Olot: J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Musée régional de la Garrotxa et Fondation La Caixa, Olot, 1993 [catalogue d'exposition] ; *Exposició Antològica de Marian Vayreda i Vila (1853 - 1903)* [Exposition anthologique de Marian Vayreda i Vila, 1853 - 1903], Mairie d'Olot, Musée régional de la Garrotxa et Fondation Caixa de Girona, Olot, 2003 [catalogue d'exposition]. On trouvera un vaste catalogue de l'œuvre plastique du groupe dans Joan SALA, *La pintura a Olot al segle XIXè, Berga i Boix i els germans Vayreda* (La peinture à Olot au XIXe siècle, Berga i Boix et les frères Vayreda), Université de Barcelone, Barcelone, 1990 [thèse doctorale non publiée].
- 34 Depuis 1783, il existait à Olot une École publique de Dessin qui se consacrait à former des artisans pour l'industrie des indiennes (tissus de coton) et l'impression de tissus. C'était la seconde école de ce genre qui existait en Catalogne. Quelques années auparavant, on avait créé la Llotja de Barcelone. Son premier directeur a été le peintre Joan Carles Panyó, que l'on peut considérer comme prédécesseur de la tradition paysagiste locale. Son remplaçant, Narcís Pascual, eut parmi ses élèves Josep Berga et Joaquim Vayreda. Sur l'enseignement des arts à Olot, voir Ramon GRABOLOSA, *Joan-Carles Panyó i Figaró*, PEHOCC, Olot, 1976 ; et Joan SALA, *El Centre Artístic d'Olot* (Le centre artistique d'Olot), Editora de Batet, Olot, 1992.
- 35 Alexandre CUELLAR i BASSOLS, *Els "sants" d'Olot. Història de la imatgeria religiosa d'Olot* (Les « saints » d'Olot. Histoire de l'imagerie religieuse d'Olot), El Bassegoda, Olot, 1985.
- 36 Pilar FERRÉS (comis.), *Miquel Blay i Fàbrega 1866-1936. L'escultura del sentiment* (Miquel Blay i Fàbrega 1866 – 1936. La sculpture du sentiment) Fondation Caixa Girona – Musée régional de la Garrotxa, Girona – Olot, 2000 [catalogue d'exposition].
- 37 Voir Elizabeth COWLING, Jennifer MUNDY (éd.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930* (Les classiques : Picasso, Léger, de Chirico et le nouveau Classicisme 1910 - 1930), Tate Gallery, Londres, 1990, esp. pp. 86 - 88 [catalogue d'exposition] ; et Mercè DOÑATE, « La trayectoria artística de José Clarà » (La trajectoire artistique de José Clarà), in José Clarà, Musée Pablo Gargallo, Saragosse, 1995 [catalogue d'exposition].
- 38 Voir Martí PERAN, Alicia SUÁREZ, Mercè VIDAL, *El Noucentisme, un projecte de modernitat* (Le Noucentisme, un projet de modernité), Département de Culture de la Generalitat de Catalunya – CCCB – Enciclopèdia Catalana, Barcelone, 1994 [catalogue d'exposition].
- 39 Narcís SELLES, « Les cultures artistiques del republicanisme » (Les cultures artistiques du républicanisme), in Enric PUJOL (dir.), *El somni republicà*, (Le rêve républicain) Vienne, Barcelone, 2009.
- 40 A. Santos participa à Olot à une exposition collective dans la salle Vayreda, voir N. B., « Sala Vayreda », *El Deber*, 17/9/1932. Et aussi Joaquim M. MASRAMON, « Angeles Santos », *La Ciutat d'Olot*, 17/9/1932.
-

- 31 Enric Batlle Vallmajó (Olot, 1926). Virgili mantenía correspondència amb la seva família d'Olot i emprava el pseudònim Isidoro en les cartes i postals que enviava per evitar ser identificat per l'Estat franquista, que des del 1944 el donava per mort, segons consta a l'Arxivo Histórico Nacional, *La dominación roja en España. La Causa General. op. cit.*, p. 57. De l'esmentada relació epistolar sembla deduir-se que, en cas que hagués viscut un temps a París, la seva família n'hauria tingut constància. Enric Batlle es va acabar casant amb la seva cunyada, Jeanne Marcelle, uns anys després de la mort de Virgili, raó per la qual hem de suposar que va poder constatar amb ella les dades més significatives relatives a les peripècies del seu germà. D'altra banda, en la base de dades relatives al camp d'Argelers, allotjada als Archives départementales des Pyrénées-Orientales de Perpinyà, malgrat que no és exhaustiva, ja que les fitxes dels interns van començar-se a fer a partir de l'abril de 1939, tampoc no hi consta el nom de Virgili Batlle.
- 32 Informe del Dr. Paisseran sobre Virgili Batlle, Hôpital-Hospice civil & militaire et Asile d'aliénés de Montauban, 21-4-1939. Arxiu Michel Batlle.
- 33 Vegeu Narcís SELLES, Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot (1877-1903), Olot: 1986 [treball inèdit dipositat a la Biblioteca Marià Vayreda d'Olot]. DD. AA., *L'Escola d'Olot: J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació la Caixa, Olot: 1993 [catàleg d'exposició]; Exposició Antològica de Marian Vayreda i Vila (1853-1903), Ajuntament d'Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació Caixa de Girona, Olot, 2003 [catàleg d'exposició]. Una extensa catalogació de l'obra plàstica del grup, es recull a Joan SALA, *La pintura a Olot al segle XIXè, Berga i Boix i els germans Vayreda*, Universitat de Barcelona, Barcelona: 1990 [tesi doctoral inèdita].
- 34 Ja des de l'any 1783 existia a Olot una Escola Pública de Dibuix dedicada a formar artesans per a la indústria de les indies i l'estampació de teles. Era la segona escola d'aquest tipus que hi havia a Catalunya, pocs anys abans s'havia creat la Llotja de Barcelona. El seu primer director fou el pintor Joan Carles Panyó, que es pot considerar un precedent de la tradició paisatgística local. El seu substitut, Narcís Pascual, tingué entre els seus alumnes Josep Berga i Joaquim Vayreda. Sobre l'ensenyament de les arts a Olot, vegeu Ramon GRABOIOSA, *Joaquim Panyó i Figaró*, PEHOOC, Olot: 1976; i Joan SALA, *El Centre Artístic d'Olot*, Editora de Balet, Olot: 1992.
- 35 Alexandre CUELLAR i BASSOLS, *Els "sants" d'Olot. Història de la imatgeria religiosa d'Olot*, El Bassegoda, Olot: 1985.
- 36 Pilar FERRÉS [comis.], *Miquel Blay i Fàbrega 1866-1936. L'escultura del sentiment*, Fundació Caixa Girona-Museu Comarcal de la Garrotxa, Girona-Olot: 2000 [catàleg d'exposició].
- 37 Vegeu Elizabeth COWING, Jennifer MUNDY (ed.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Tate Gallery, Londres: 1990, esp. pp. 86-88 [catàleg d'exposició]; i Mercè DONATE, "La trajectòria artística de José Clará", dins José Clará, Museo Pablo Gargallo, Saragossa: 1995 [catàleg d'exposició].
- 38 Vegeu Martí PERAN, Alicia SUÁREZ, Mercè VIDAL, *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-CCCB-Enciclopèdia Catalana, Barcelona: 1994 [catàleg d'exposició].
- 39 Narcís SELLES, "Les cultures artístiques del republicanisme", dins Enric PUJOL (dir.), *El somni republicà*, Viena, Barcelona: 2009.
- 40 A. Santos va participar a Olot en una exposició col·lectiva a la Sala Vayreda, vegeu N. B., "Sala Vayreda", *El Deber*, 17-9-1932. I també, Joaquim MASRAMON, "Angeles Santos", *la Ciutat d'Olot*, 17-9-1932.
- 41 Anna BONFILL, "El centenari de Bartomeu Agustí Vergés", *Cartipàs-Plafó*, n° 17, març de 2004, p. 8; i Gemma DOMÈNECH i Rosa Maria GIL TORT, *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*, Fundació Josep Irla, Sant Feliu de Guíxols: 2010.
- 42 Antonio PIZZA i Josep Maria ROVIRA (ed.), GATCPAC. *Una nova arquitectura per a una nova ciutat 1928-1939*, Museu d'Història de la Ciutat-Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona: 2006.
- 43 Jaime BRIHUEGA, "Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República", a Isabel GARCÍA GARCÍA i Javier PÉREZ SEGURA (coord.), *Arte y política en España (1898-1939)*, Consejería de Cultura Junta de Andalucía-Comares, Granada: 2002, p. 15.
- 44 Aquesta tendència venia alimentada per "neoclassicismes, verismes i retorns a l'ordre de tot tipus (...), l'expansió de la metafísica i el novecento italians, el realisme màgic i la nova objectivitat alemanys, el preciosisme nord-americà, l'arrancada del muralisme mexicà o, fins i tot, el devessall d'aquesta modernitat digerible que preparava l'art déco" [T. de l'autor], Jaime BRIHUEGA, "El equipaje de los años treinta", dins Àngel LORENTE, Jaime BRIHUEGA (comis.), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Fundación Caja Madrid, Madrid: 1999, p. 24 [catàleg d'exposició].
- 45 Félix FANÉS, "Les camés de les girls. Modernitat i avantguarda en la Catalunya dels anys trenta", a Juan José LAHUERTA (ed.), *Le Corbusier y España*, CCCB, Barcelona: 1997, p. 15. Pel que fa a la implantació de l'avantguarda durant el primer quart del segle XX, vegeu Joan M. MINGUET BATLLORI, "La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)", dins *El arte español en época de transición*, Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte, vol. 2, Universidad de León, León: 1992. Per una visió i una compilació gairebé exhaustiva de l'avantguarda a Catalunya, vegeu Daniel GIRALT-MIRACLE (dir.), *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya-Olimpiada Cultural, Barcelona: 1992.
-

- 41 Anna BONFILL, « El centenari de Bartomeu Agustí Vergés » (Le centenaire de Bartomeu Vergés), *Cartipàs-Plafó*, n° 17, mars 2004, p. 8 ; et Gemma DOMENECH et Rosa Maria GIL TORT, *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país* (Un nouveau modèle d'architecture au service d'une idée de pays), Fondation Josep Irla, Sant Feliu de Guíxols, 2010.
- 42 Antonio PIZZA et Josep Maria ROVIRA (éd.), *GATCPAC. Una nova arquitectura per a una nova ciutat 1928-1939* [Une nouvelle architecture pour une nouvelle ville, 1928-1939], Museu d'Història de la Ciutat - Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelone, 2006.
- 43 Jaime BRIHUEGA, « Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República » (Rénovation, avant-garde et progrès sur le méridien de la Deuxième République), dans Isabel GARCÍA GARCÍA et Javier PÉREZ SEGURA (coord.), *Arte y política en España (1898-1939)* [Art et politique en Espagne], Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Comares, Grenade, 2002, p. 15.
- 44 Cette tendance était alimentée par des « néoclassicismes, vérismes et retour à l'ordre de tout genre [...] l'expansion de la métaphysique et le novecento italiens, le réalisme magique et la nouvelle objectivité allemands, le précisionnisme nord-américain, le démarrage du muralisme mexicain ou, même, la pagaille de cette modernité digérable que préparait l'art déco » [T. de l'auteur], Jaime BRIHUEGA, « El equipaje de los años treinta » (Les bagages des années trente), in Ángel LORENTE, Jaime BRIHUEGA (comis.), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Transits. Artistes espagnols avant et après la guerre civile), Fondation Caja Madrid, Madrid, 1999, p. 24 [catalogue d'exposition].
- 45 Fèlix FANÉS, « Les comes de les girls. Modernitat i avantguarda en la Catalunya dels anys trenta » (Les jambes des girls. Modernité et avant-garde dans la Catalogne des années trente), dans Juan José LAHUERTA (éd.), *Le Corbusier y España*, CCCB, Barcelone, 1997, p. 15. Quant à l'implantation de l'avant-garde au cours des 25 premières années du XXe siècle, voir Joan M. MINGUET BATLLORI, « La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español) » (La rupture impossible [les occasions perdues pour le développement d'une avant-garde artistique dans le système culturel espagnol]), in *El arte español en época de transición* (L'art espagnol en époque de transition), Actes du IXe Congrès espagnol d'Histoire de l'Art, vol. 2, Université de León, León, 1992. Pour une vision et un recueil pratiquement exhaustif de l'avant-garde en Catalogne, voir Daniel GIRALT-MIRACLE (dir.), *Avanguardes a Catalunya (Les avant-gardes en Catalogne) 1906 - 1939*, Fondation Caixa de Catalunya – Olympiade culturelle, Barcelone, 1992.
- 46 Valeriano BOZAL, « Artistas españoles en París y en Praga » (Artistes espagnols à Paris et à Prague), in Javier TUSELL, Alvaro MARTÍNEZ-NOVILLO et Olga UHROVÁ (comis.), *Artistas españoles de París: Praga 1946* (Artistes espagnols de Paris : Prague 1946), *op. cit.*, p. 67.
- 47 Voir Antoine PERROT, « Impasse et seuil : figures du réalisme dans les années trente », in Jean-Paul AMÉLINE, Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933 - 1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Centre Georges Pompidou - Flammarion, Paris, 1996 [catalogue d'exposition].
- 48 La seule exposition officielle sur l'art abstrait a été *Origines et développement de l'art international indépendant*, organisée par le Musée du Jeu de Paume dans le cadre de l'Exposition universelle de 1937, à Paris. Deux ans plus tard, la Galerie Charpentier organisa Réalités Nouvelles qui voulait montrer l'évolution d'un art totalement libéré de la vision directe de la nature et encourager une certaine tradition de l'art abstrait.
- 49 Voir Maurice FRÉCHURET, « Les formes engagées », in Jean-Paul AMÉLINE, Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933 - 1996, op. cit.*
- 50 Malgré tout, à Paris, en 1942, la Galerie Jeanne Bucher présenta des œuvres de Vassili Kandinsky ou, en 1944, encore sous l'Occupation, la Galerie l'Esquisse offrit une exposition d'art abstrait avec Alberto Magnelli, Kandinsky et Nicolas de Staël.
- 51 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite 1940 - 1944*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp. 205 - 217.
- 52 Cité par Laurence BERTRAND DORLÉAC, « La joie de vivre, et après ? », dans Maurice FRÉCHURET (dir.), *1946. L'art de la reconstruction*, Musée Picasso- Skira, Antibes, 1996, p. 32 [catalogue d'exposition]. Reproduit dans le recueil de Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Après la guerre*, Gallimard, Paris, 2010.
- 53 Voir Domitille d'ORGEVAL, « Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », *Art Concret*, RMN, Espace de l'Art Concret, 2000 [catalogue d'exposition].
- 54 Étienne FOUILLOUX, « Peintures en France 1945 - 1960 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 6, avril - juin 1985, p. 72.
- 55 Juan Manuel BONET, « El arte abstracto español (1920 - 1960) » (L'art abstrait espagnol, 1920 - 1960) in Cor BLOK, *Historia del arte abstracto (1900 - 1960)* (Histoire de l'art abstrait, 1900 - 1960), Cátedra, Madrid, 1982 ; et Belén CHUECA IZQUIERDO, « Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947 - 1952) » (Les origines de l'abstraction en Espagne : le groupe Pórtico de Saragosse, 1947 - 1952), *Boletín de Arte*, n° 22, 2001 ; et Paula BARREIRO LÓPEZ, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)* (L'abstraction géométrique en Espagne, 1957-1969), CSIC, Madrid, 2009.
- 56 Alicia ALTED, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939* (La voix des vaincus. L'exil républicain de 1939), Aguilar, Madrid, 2005, p. 100.
-

- 46 Valeriano BOZAL, "Artistas españoles en París y en Praga", dins Javier TUSEL, Alvaro MARTÍNEZ-NOVILLO i Olga UHROVÁ (comis.), *Artistas españoles de París: Praga 1946*, op. cit., p. 67.
- 47 Vegeu Antoine PÉROT, "Impasse et seuil : figures du réalisme dans les années trente", dins Jean-Paul AMÉLINE, Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933- 1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Centre Georges Pompidou-Flammarion, París: 1996 [catàleg d'exposició].
- 48 L'única exposició oficial al voltant de l'art abstracte fou *Origines et développement de l'art international indépendant*, organitzat pel Musée du Jeu de Paume en el marc de l'Exposition Universelle de 1937 a París. Dos anys després, la Galerie Charpentier va organitzar Réalités Nouvelles, que pretenia mostrar l'evolució d'un art totalment alliberat de la visió directa de la natura i fonamentar una certa tradició de l'art abstracte.
- 49 Vegeu Maurice FRÉCHURET, "Les formes engagées", dins Jean-Paul AMÉLINE, Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996*, op. cit.
- 50 Tot i així, a París, l'any 1942, la Galerie Jeanne Bucher va presentar obres de Vassili Kandinsky o el 1944, encara sota l'estat d'ocupació, la Galeria L'Esquisse, una exposició d'art abstracte amb Alberto Magnelli, Kandinsky i Nicolas de Staël.
- 51 Laurence BERTRAND D'ORLEAC, *L'art de la défaite 1940-1944*, Éditions du Seuil, París: 1993, esp. pp. 205-217.
- 52 Citat per Laurence BERTRAND D'ORLEAC, "La joie de vivre, et après ?", a Maurice FRÉCHURET (dir.), 1946. *L'art de la reconstruction*, Musée Picasso-Skira, Antibes: 1996, p. 32 [catàleg d'exposició]. Reproduït en el recull de Laurence BERTRAND D'ORLEAC, *Après la guerre*, Gallimard, París: 2010.
- 53 Vegeu Domitille d'ORGEVAL, "Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret", Art Concret, RMN, Espace de l'Art Concret, 2000 [catàleg d'exposició].
- 54 Étienne FOUILLOUX, "Peintures en France 1945-1960", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 6, abril-juny 1985, p. 72.
- 55 Juan Manuel BONET, "El arte abstracto español (1920-1960)", dins Cor BLOK, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid: 1982; Belén CHUECA IZQUIERDO, "Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)", *Boletín de Arte*, n° 22, 2001; i Paula BARREIRO LÓPEZ, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, CSIC, Madrid: 2009.
- 56 Alicia ALTED, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Aguilar, Madrid: 2005, p. 100.
- 57 Alguns que, en el moment de l'èxode, encara eren nens també acabaren optant pel creure de l'art, com ara Carlos Pradal, Joan Jordà, Rodolfo Fauria-Gort, Balbino Giner (fill) o Antoni Clavell (fill). Vegeu Violeta IZQUIERDO, "Les artistes plasticiens espagnols en exil à Toulouse", dins Lucienne DOMERGUE (ed.), *L'exil républicain espagnol à Toulouse (1939-1999)*, Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse, Tolosa: 1999 ; i "El arte del exilio republicano español", dins José JORNET (coord.), *Artistas de l'exil en région toulousaine*, op. cit.
- 58 Luce RIVET-BARLANGUE, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Université de Toulouse-Le Mirail, Tolosa: 1989 [tesi doctoral inèdita]. De la mateixa autora, "De l'utilisation des épithètes 'toulousain', 'méridional', 'latin', 'occitan' à des fins identitaires dans la vie des arts plastiques à Toulouse, 1880-1940", dins Quiterie CAZES (ed.), *L'art du sud. De la création à l'identité (XIXe-XXe siècle)*, Actes du 126e congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, Tolosa: 2001-2003.
- 59 Jean ESTÈBE, *Toulouse 1940-1944*, Perrin, París: 1996, pp. 248-249.
- 60 Laurence BERTRAND D'ORLEAC, *L'art de la défaite*, op. cit., pp. 288-289 ; i, sobretot, l'article "La joie de vivre, et après ?", op. cit., on l'autora fa un acurat seguiment de les diferents línies estètiques en el marc de la postguerra.
- 61 Anna MOSZLINSKA, *El arte abstracto*, Destino, Barcelona: 1996, p. 123 [1ª ed. angl.: 1990].
- 62 Vegeu Pascal MERCIER et Claude PÉREZ (comp.), *Déplacements, dérangements, bouleversement : Artistes et intellectuels déplacés en zone sud (1940- 1944)*, organitzat per la Universitat de Provença, la Universitat de Sheffield i la Biblioteca de l'Alcazar (Marsella): 2005; <http://revues.univ-provence.fr/lodel/ddb/document.php?id=91>, consultat l'11-11-2010.
- 63 Vegeu Claude LAUGIER, "Le groupe de Grasse", a Pontus HUITEN (comis.), *Paris-Paris 1937-1957*, Ed. Centre Georges Pompidou-Gallimard, París: 1992 [1a ed.: 1981].
- 64 Laurence BERTRAND D'ORLEAC, *L'art de la défaite 1940-1944*, op. cit., n. 105, pp. 326-327.
- 65 Agnès ANGLUIEL DE LA BEAUMEILLE, "La dispersion des surréalistes : Marseille", dins Pontus HUITEN (comis.), *Paris-Paris 1937-1957*, op. cit. Jean-Michel GUIRAUD, *La vie intellectuelle et artistique à Marseille, à l'époque de Vichy et sous l'occupation, 1940-1944*, CRDP, Marsella: 1987. Alguns d'aquests autors van passar
-

- 57 Certaines personnes, qui étaient encore des enfants au moment de l'exode, finirent elles aussi par cultiver l'art, c'est le cas de Carlos Pradal, Joan Jordà, Rodolfo Fauria-Gort, Balbino Giner (fils) ou d'Antoni Clavell (fils). Voir Violeta IZQUIERDO, « Les artistes plasticiens espagnols en exil à Toulouse » in Lucienne DOMERGUE (éd.), *L'exil républicain espagnol à Toulouse (1939 - 1999)*, Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse, Toulouse, 1999 ; et « El arte del exilio republicano español » [L'art de l'exil républicain espagnol], in José JORNET (coord.), *Artistas de l'exil en région toulousaine*, op. cit.
- 58 Luce RIVET-BARLANGUE, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse 1989 [thèse doctorale non publiée] Du même auteur, « De l'utilisation des épithètes «toulousain», «méditerranéen», «latin», «occitan» à des fins identitaires dans la vie des arts plastiques à Toulouse, 1880 - 1940 », in Guillerie CAZES (éd.), *L'art du sud. De la création à l'identité (XIXe-XXe siècle)*, Actes du 126e congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, Toulouse, 2001 - 2003.
- 59 Jean ESTÈBE, *Toulouse 1940 - 1944*, Perrin, Paris, 1996, pp. 248 - 249.
- 60 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite*, op. cit., pp. 288 - 289 ; et, surtout, l'article « La joie de vivre, et après ? », op. cit., dans lequel l'auteur fait un suivi soigné des différentes lignes esthétiques dans le cadre de l'après-guerre.
- 61 Anna MOSZUNSKA, *El arte abstracto* (L'art abstrait), Destino, Barcelone, 1996, p. 123 [1e édition angl. : 1990].
- 62 Voir Pascal MERCIER et Claude PÉREZ (comp.), *Déplacements, dérangements, bouleversement : Artistes et intellectuels déplacés en zone sud (1940 - 1944)*, organisé par l'Université de Provence, l'Université de Sheffield et la Bibliothèque de l'Alcazar (Marseille), 2005 ; <http://revues.univ-provence.fr/lodel/dcb/document.php?id=91>, consulté l'11/11/2010.
- 63 Voir Claude LAUGIER, « Le groupe de Grasse », dans Pontus HULTEN (comis.), *Paris-Paris 1937 - 1957*, Éd. Centre Georges Pompidou-Gallimard, Paris, 1992 [1e éd. : 1981].
- 64 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite 1940 - 1944*, op. cit., n. 105, pp. 326 - 327.
- 65 Agnès ANGLIVIEL DE LA BEAUMÉLIE, « La dispersion des surréalistes : Marseille », in Pontus HULTEN (comis.), *Paris-Paris 1937 - 1957*, op. cit. Jean-Michel GUIRAUD, *La vie intellectuelle et artistique à Marseille, à l'époque de Vichy et sous l'occupation, 1940 - 1944*, CRDP, Marseille, 1987. Certains de ces auteurs passèrent par les camps d'internement installés dans la zone. Parmi ces derniers, celui de Les Milles (Aix-en-Provence) a été celui qui réunit le plus d'artistes, la plupart de gauche ou d'origine juive, entre autres Hans Bellmer, Max Ernst, Robert Liebknecht, Leo Marschütz, Ferdinand Springer, Karl Bodek ou Wols.
- 66 Joël METTAY, Edda MAILLET, Otto Freundlich et la France, un amour trahi, Mare Nostrum, Perpignan, 2004, p. 122.
- 67 Sébastienne était la fille du peintre Henri Marre de Montauban et vivait entre cette ville, Toulouse et Collioure.
- 68 Otto Freundlich est né en 1878 à Stolp, il fut l'un des grands artistes abstraits européens. Une de ses œuvres servit de couverture au catalogue de l'exposition *Entartete Kunst* [Art dégénéré] qui voyagea à travers l'Allemagne et par laquelle les nazis voulaient stigmatiser tout ce qui ne s'ajustait pas à leurs modèles idéologico-culturels. Plusieurs œuvres de l'artiste juif allemand ont été détruites, lui-même a été arrêté et interné dans des camps de concentration en 1939 et 1940. Libéré cette même année, son ami René Iché, sculpteur, qui deviendrait un membre important de la Résistance, lui chercha un lieu sûr près de Perpignan. Iché était le beau-père de Robert Rius, écrivain de la Catalogne Nord qui prépara l'accueil des surréalistes à Marseille. En 1943, alors que tout le territoire français se trouvait sous juridiction allemande, Freundlich fut à nouveau détenu et confiné au camp de Lublin-Maidanek où il mourut la même année. Voir Christophe DUVIVIER, Edda MAILLET (comis.), *Otto Freundlich et ses amis, Musée de Pontoise, Pontoise, 1993* [catalogue d'exposition] ; et Joël METTAY, *Les pas perdus. À la recherche d'Otto Freundlich*, L'Aphélie, Cèret, 1993.
- 69 Précisément, l'un des premiers tableaux que l'on conserve de Virgili dans lequel il utilise des plans géométriques qui délimitent la couleur et qui s'articulent les uns avec les autres par contact entre leurs différents côtés, un peu à la manière de Freundlich, est la peinture intitulée *Cases de Collioure* (Maisons de Collioure) (1940).
- 70 Martine BRIAND, « Sonia Delaunay. Biografía » [Sonia Delaunay. Biographie], in Brigitte LÉAL, Maria Teresa OCAÑA (comis.), *Robert i Sonia Delaunay*, Carroggio - Institut de Cultura de Barcelona et Museu Picasso, Barcelone, 2000, p. 30 [catalogue d'exposition].
- 71 Isabel GARCÍA, art. cit, p. 11.
- 72 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite...*, op. cit., p. 176 - 177.
- 73 Mónica BALLESTER, Susana LESCURRE, « Técnicas y procedimientos en los lienzos de Virgilio » [Techniques et procédés des toiles de Virgilio], in Isabel GARCÍA (comis.), *Virgilio Vallmajó...*, op. cit.
- 74 Selon des sources familiales, après le baptême de son fils, Virgili changea d'église car le prêtre qui devait s'en occuper s'était fait remarquer par son soutien au régime de Franco.
-

Virgilio

Notes

per camps de concentració instal·lats a la zona. De tots ells, el de Les Milles (Aix-en-Provence) va ser un dels que va aplegar més artistes, la majoria d'origen jueu o d'ideologia d'esquerra, entre altres Hans Bellmer, Max Ernst, Robert Liebknecht, Leo Marschütz, Ferdinand Springer, Karl Bodek o Wols.

66 Joël METTAY, Edda MAILLET, *Otto Freundlich et la France, un amour trahi*, Mare Nostrum, Perpinyà: 2004, p. 122.

67 Sébastienne era filla del pintor Henri Marre de Montalban i vivia entre aquesta ciutat, Tolosa i Colliure.

68 Otto Freundlich, nascut el 1878 a Stolp, fou un dels grans artistes abstractes europeus. Una obra seva va servir de portada al catàleg de l'exposició *Entartete Kunst* [Art Degenerat] que va itinerar per Alemanya i amb la qual els nazis pretenien estigmatitzar tot allò que no s'ajustava als seus patrons ideològic i culturals. Diverses obres de l'artista jueu alemany van ser destruïdes i ell mateix va ser detingut i internat en camps de concentració els anys 1939 i 1940. Alliberat aquell mateix any, el seu amic René Iché, escultor que esdevindria un membre destacat de la Resistència, va buscar-li un lloc més segur a la vora de Perpinyà. Iché era el sogre de Robert Rius, escriptor nord-català, que va preparar l'acolliment dels surrealistes a Marsella. L'any 1943, amb tot el territori francès sota jurisdicció alemanya, Freundlich va ser de nou detingut i confinat en el camp de Lublin-Maidanek, on va morir el mateix any. Vegeu Christophe DUVIER, Edda MAILLET (comis.), *Otto Freundlich et ses amis*, Musée de Pontoise, Pontoise: 1993 [catàleg d'exposició]; i Joël METTAY, *Le pas perdu. A la recherche d'Otto Freundlich*, L'Aphélie, Ceret: 1993.

69 Precisament un dels primers quadres conservats de Virgili on empra plans geomètrics que delimiten el color i que s'articulen uns amb altres pel contacte entre els seus diversos costats, una mica a la manera de Freundlich, és la pintura titulada *Cases de Colliure* (1940).

70 Martine BRIAND, "Sonia Delaunay. Biografia", dins Brigitte LÉAL, Maria Teresa OCAÑA (comis.), *Robert i Sonia Delaunay*, Carroggio-Institut de Cultura de Barcelona i Museu Picasso, Barcelona: 2000, p. 30 [catàleg d'exposició].

71 Isabel GARCÍA, *art. cit.*, p. 11.

72 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite...*, *op. cit.*, p. 176-177.

73 Mónica BALLESTER, Susana LESCURRE, "Técnicas y procedimientos en los lienzos de Virgilio", dins Isabel GARCÍA (comis.), *Virgilio Vallmajó...*, *op. cit.*

74 Segons fonts familiars, arran del baptisme del fill de Virgili, el pintor olatí va forçar el canvi d'església, ja que el capellà que havia de tenir-ne cura s'havia distingit per donar suport al règim de Franco.

75 Arxiu particular de Michel Batlle, Tolosa.

76 "Posiciones", *El Sindicalista*, n° 3, 1-9-1945, p. 4. En el primer número de la revista hi ha una reafirmació dels plantejaments col·lectivistes del partit, en què es postulen els tres mecanismes a partir dels quals estructurar el seu model de societat. Concretament: els sindicats, per organitzar la producció; les cooperatives, per tenir cura de la distribució; i els municipis, entesos com els òrgans de l'expressió política a partir dels quals impulsar els canvis socials. La seva línia política passava per reinstaurar la legalitat republicana com a marc bàsic des d'on empènyer reformes estructurals cap a un "estat de civilització superior que faci possible un major benestar per a tothom". El seu secretariat nacional, amb residència a Tolosa, estava format per Francisco Callol, com a secretari general, i Joaquín Cid, Juan Blázquez i Juan García com a delegats; "Actividades del partido", *El Sindicalista*, n° 1, 15-2-1945. Uns mesos després, es va elegir el Comitè Departamental i el Comitè Regional. Aquest darrer tenia la composició següent: Ricardo Bernat, secretari general, i Joaquín Cid, Francisco Lasheras, Sabino Rodríguez i Juan García, secretaris de la resta de seccions (administrativa, propaganda i organització); *El Sindicalista*, n° 4, p. 2.

77 Arxiu particular de Michel Batlle, Tolosa.

78 Vegeu "Liga de Mutilados, Inválidos y Viudas de la Guerra de España en Francia", <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/productordetail.htm?id=557>, consultat el 10-10-2010. En la premsa anarquista de l'època apareixen algunes crítiques a la manera com s'havien distribuït els primers ajuts, més receptius als alts càrrecs institucionals que als combatents al front de guerra. Segons un dels articles, en deu mesos s'havien lliurat als invàlids més greus un total de 7500 francs, mentre que a la resta de mutilats (dels qui patien l'amputació d'un membre als afectats de tuberculosi) se'ls havia promès una ajuda de 2000 francs en total. Vegeu "Liga de Mutilados", CNT, 11-1-1947.

79 Arxiu particular de Michel Batlle, Tolosa.

80 En el cas de Virgili, segons informacions de la seva família, aquest va acollir al seu domicili de Tolosa diversos refugiats republicans, sobretot d'origen olatí.

81 "El II Congreso de Mutilados e Inválidos", CNT, 22-2-1947.

82 A. LESCARBOURA, "Revoluciones que muchos revolucionarios desconocen", *Tiempos nuevos*, n° 5, maig 1945, p. 155.

83 ARIEL, "El sentido revolucionario de las artes", *Tiempos nuevos*, n° 7, juliol 1945, p. 212.

75 Archives privées de Michel Batlle, Toulouse.

76 « Posiciones » (Positions), *El Sindicalista*, n° 3, 1/9/1945, p. 4. Dans le premier numéro, on réaffirme les positions collectivistes du parti, positions où l'on postule les trois mécanismes à partir desquels structurer le modèle de société. Plus précisément : les syndicats afin d'organiser la production, les coopératives pour prendre soin de la distribution et les municipalités, compris comme organes de l'expression politique à partir desquelles on pourrait encourager les changements sociaux. Sa ligne politique réinstaurait la légalité républicaine en tant que cadre de base à partir duquel on entreprendrait des réformes structurelles vers un « état de civilisation supérieur qui rende possible un plus grand bien-être pour tout le monde ». Son secrétariat national, qui résidait à Toulouse, était formé par Francisco Callol, le secrétaire général, et avait comme délégués Joaquín Cid, Juan Blázquez et Juan García. « Actividades del partido » (Activités du parti), *El Sindicalista*, n° 1, 15/2/1945. Quelques mois plus tard, le Comité Departamental (Comité départemental) et le Comité Regional (Comité régional) furent élus. Ce dernier était composé comme suit : Ricardo Bernat, secrétaire général, et Joaquín Cid, Francisco Lasheras, Sabino Rodríguez et Juan García secrétaires du reste des sections (administrative, propagande et organisation) ; *El Sindicalista*, n° 4, p. 2.

77 Archives privées de Michel Batlle, Toulouse.

78 Voir « Liga de Mutilados, Inválidos y Viudas de la Guerra de España en Francia » (Ligue de Mutilés, Invalides et Veuves de la Guerre d'Espagne en France), <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/productordetail.htm?id=557>, consultée le 10/10/2010. Dans la presse anarchique de l'époque apparaissent des critiques sur la manière dont s'étaient construites les premières aides, plus réceptives aux postes haut placés institutionnels qu'aux combattants sur le front. Selon l'un des articles, en dix mois, on avait livré aux invalides les plus graves un total de 7 500 francs tandis qu'au reste des mutilés (depuis ceux qui souffraient de l'amputation d'un membre jusqu'aux affectés de tuberculose) on avait promis une aide de 2 000 francs en tout. Voir « Liga de Mutilados », CNT, 11/1/1947.

79 Archives privées de Michel Batlle, Toulouse.

80 Selon des informations de sa famille, Virgili accueillit à son domicile de Toulouse plusieurs réfugiés républicains, surtout originaire d'Olot.

81 « El II Congreso de Mutilados e Inválidos » (Le IIe Congrès de Mutilés et Invalides), CNT, 22/2/1947.

82 A. LESCARBOURA, « Revoluciones que muchos revolucionarios desconocen » (Des révolutions que bien des révolutionnaires méconnaissent), *Tiempos nuevos*, n° 5, mai 1945, p. 155.

83 ARIEL, « El sentido revolucionario de las artes » (Le sens révolutionnaire des arts), *Tiempos nuevos*, n° 7, juillet 1945, p. 212.

84 Serge GUILBAUT, « Pinzells, pals i taques: Algunes qüestions culturals a Nova York i París després de la Segona Guerra Mundial » (Pinceaux, bâtons et taches : des questions culturelles à New York et Paris après la Seconde Guerre mondiale), in Serge GUILBAUT, Manuel J. BORJA-VILLEL (dir.), *Sota la boira. El jazz de la guerra d'imatges transatlàntica, 1946 - 1956* [Sous le brouillard. Le jazz de la guerre d'images transatlantique 1946 - 1956], MACBA - MNCARS, Barcelone - Madrid, 2007, pp. 31 - 34.

85 Narcís SELLES, « Cultures artístiques del republicanisme » (Cultures artistiques du républicanisme), *op. cit.*

86 Au fil de ces années passèrent par Céret des artistes tels que Moïse Kislring, Georges Deniker, Jean Marchand, Dunoyer de Segonzac, Jo Davidson, Francis Picabia, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas ou Ramon Pichot. Plus tard, ce fut le tour de Pierre Brune, Chaïm Soutine, Pinchus Krémégne, André Masson, Raoul Dufy ou Marc Chagall. Le sculpteur Manolo Hugué et le musicien Déodat de Séverac, installés dans la ville, furent les premiers inducteurs de bon nombre de ces séjours. Dans les années trente, la conscience de l'exceptionnalité de Céret en tant qu'endroit emblématique dans l'histoire de l'art moderne s'était affirmée et on commençait à parler d'accueillir dans un musée le témoignage artistique des illustres personnages qui y avaient séjourné. Voir Véronique RICHARD DE LA FUENTE, *Picasso à Céret, 1911 - 1914. Des modernistes aux cubistes en Roussillon, Mare Nostrum, Perpignan, 2002*.

87 Charles HARRISON, « Abstracción » (Abstraction), in D. A., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX* (Primitivisme, cubisme et abstraction. Les premières années du XXe siècle), Akal, Madrid, 1998, p. 211 [1e éd. angl. : 1993].

88 Charles-Pierre BRU, *Esthétique de l'abstraction*, L'Harmattan, Paris, 2000 [1e éd. : 1955].

89 Germain VIATTE, « Paris - chemins de l'art et de la vie - 1937 - 1957 », in Pontus HUTTEN (comis.), *Paris-Paris 1937 - 1957*, *op. cit.*, p. 48.

84 Serge GUILBAUT, "Pinzells, pals i taques: Algunes qüestions culturals a Nova York i París després de la Segona Guerra Mundial", dins Serge GUILBAUT, Manuel J. BORJA-VILLEL (dir.), *Sota la boira. El jazz de la guerra d'imatges transatlàntica, 1946-1956*, MACBA-MNCARS, Barcelona-Madrid: 2007, pp. 31-34.

85 Narcís SELLES, "Cultures artístiques del republicanisme", *op. cit.*

86 En aquells anys per Ceret també passaren artistes com Moïse Kislind, Georges Deniker, Jean Marchand, Dunoyer de Segonzac, Jo Davidson, Francis Picabia, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas o Ramon Pichot. I posteriorment Pierre Brune, Chaïm Soutine, Pinchus Krémègne, André Masson, Raoul Dufy o Marc Chagall. L'escultor Manolo Hugué i el músic Déodat de Séverac, instal·lats a la vila, foren els primers inductors de molts d'aquests sojorns. I ja als anys trenta, s'havia afermat la consciència de l'excepcionalitat de Ceret com a lloc emblemàtic en la història de l'art modern i es començava a parlar d'acollir en un museu el testimoni artístic dels seus il·lustres estadants. Vegeu Véronique RICHARD DE LA FUENTE, *Picasso à Céret, 1911-1914. Des modernistes aux cubistes en Roussillon*, Ed. Mare Nostrum, Perpinyà: 2002.

87 Charles HARRISON, "Abstracción", dins DD. AA, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid: 1998, p. 211 [1ª ed. angl.: 1993].

88 Charles-Pierre BRU, *Esthétique de l'abstraction*, L'Harmattan, Paris: 2000 [1ª ed.: 1955].

89 Germain VIATTE, "Paris –chemins de l'art et de la vie– 1937-1957", dins Pontus HULTEN (comis.), *Paris-Paris 1937-1957, op. cit.*, p. 48.

- 1915** Il est né à Olot, dans le quartier du Pont, le 13 mai 1915. Ses parents, Josep Batlle Casadella et Rosa Vallmajó Costa, eurent 4 enfants. C'était une famille de classe ouvrière, mais relativement aisée.
- Il fit ses classes primaires aux Escoles Pies (Écoles chrétiennes) d'Olot. Très jeune, il travailla dans un atelier d'imagerie religieuse – Can Castellanas – où il apprit les rudiments du métier de peintre. Plus tard, il entra dans une usine textile – Can Jombi – où il exerça des activités syndicales. Par la suite, il travailla à la papeterie Torras de Sant Joan les Fonts.
- Il était membre de l'Orfeo Popular (l'Orphéon populaire), un organisme local qui encourageait les activités culturelles et récréatives. Virgili fut membre de l'Esbart Dansaire (Groupe de danse) et de l'équipe de football. Il joua aussi avec l'équipe Joventut Obrera (Jeunesse ouvrière) et le CD Montsacopa.
- Va néixer al barri olotí del Pont el 13 de maig de 1915. Els seus pares eren Josep Batlle Casadella i Rosa Vallmajó Costa, i tingueren quatre fills. Era una família de classe treballadora, per bé que relativament acomodada.
- Va cursar els primers ensenyaments a les Escoles Pies d'Olot. De ben jove va començar a treballar en un taller d'imatgeria religiosa –Can Castellanas–, on va aprendre els primers rudiments de l'ofici de pintar. Posteriorment es va incorporar a una fàbrica tèxtil –Can Jombi– on va exercir activitats sindicals. Més endavant, passaria a treballar a la paperera Torras de Sant Joan les Fonts.
- Era soci de l'Orfeo Popular, una entitat local que promovia activitats culturals i recreatives. Virgili va formar part del seu Esbart Dansaire i de l'equip de futbol. També va ser jugador de la Joventut Obrera i del C.D. Montsacopa.
- Nació en el barrio de El Pont, en Olot, el 13 de mayo de 1915. Sus padres se llamaban Josep Batlle Casadella y Rosa Vallmajó Costa y tuvieron cuatro hijos. Era una familia de clase trabajadora aunque relativamente acomodada.
- Cursó sus primeros estudios en la Escuela Pías de Olot. De muy joven empezó a trabajar en un taller de imágenes religiosas –Can Castellanas–, donde aprendió los rudimentos del oficio de pintar. Posteriormente se incorporó a una fábrica textil –Can Jombi–, donde ejerció actividades sindicales. Más adelante, pasaría a trabajar en la papelera Torras ubicada en Sant Joan les Fonts.
- Era socio del Orfeo Popular, una entidad local que promovía actividades culturales y recreativas. Virgili formó parte de su grupo de danzas populares y del equipo de fútbol. También fue jugador de la Joventut Obrera y del C.D. Montsacopa.
-
- 1935** Il fut élu vice-président de l'Orfeo Popular.
- Il séjourna probablement de manière sporadique à Barcelone et à Madrid.
- Va ser elegit vicepresident de l'Orfeo Popular.
- Possiblement va fer estades esporàdiques a Barcelona i Madrid.
- Fue elegido vicepresidente del Orfeo Popular.
- Possiblemente pasó temporadas esporádicas en Barcelona y Madrid.
-
- 1936** Il participa à la réponse populaire contre le coup d'État du général Franco. Le fait de travailler à Sant Joan les Fonts le poussa à entrer au Comité antifasciste de la localité.
- En août, il partit comme volontaire sur le Front d'Aragon, probablement avec la colonne Los Aguiluchos (Les Aiglons). Il servit dans le corps des sapeurs et mineurs du château Vicente Segura à Vicién (Huesca). Il participa aux combats de Belchite et de Fuentes del Ebro.
- Va participar en la resposta popular contra el cop d'estat del general Franco. El fet que treballés a Sant Joan les Fonts va portar-lo a incorporar-se al Comitè Antifeixista de la població.
- L'agost va partir de voluntari al front d'Aragó, probablement amb la columna Los Aguiluchos. Va servir al cos de sapadors i minadors del Castillo Vicente Segura a Vicién (Osca). Va prendre part en combats a Belchite i Fuentes del Ebro.
- Participó en la respuesta popular contra el golpe de Estado del general Franco. El hecho de trabajar en Sant Joan les Fonts lo llevó a incorporarse al Comité Antifascista de la población.
- En agosto partió como voluntario al Frente de Aragón, probablemente con la columna Los Aguiluchos. Sirvió en el cuerpo de zapadores y minadores del Castillo Vicente Segura en Vicién (Huesca). Tomó parte en combates en Belchite y Fuentes del Ebro.
-

1938 Virgili revint dans sa ville atteint de tuberculose. Le 16 mars 1938, le Tribunal médical le déclara inapte au service.

Virgili va tornar a la seva ciutat malalt de tuberculosi. El Tribunal Mèdic va declarar-lo inútil per al servei, el 16 de març de 1938.

Virgili regresó a su ciudad enfermo de tuberculosis. El 16 de marzo de 1938 el Tribunal Médico lo declaró inútil para el servicio.

1939 En janvier, il se réfugia en France. On raconte qu'il était passé par le camp de concentration d'Argelès et qu'il avait fait la connaissance de Picasso à Paris après s'être échappé du camp, mais il n'existe aucune preuve. En outre, son frère le nie fermement.

El gener d'aquest any es va refugiar a França. S'ha dit que havia passat pel camp de concentració d'Argelers i que havia conegut Picasso a París després d'escapar-se del camp, però no n'hi ha cap constància i, a més, el seu germà ho nega terminantment.

En enero de ese año se refugió en Francia. Se ha dicho que pasó por el campo de concentración de Argelès y que conoció a Picasso en París tras escaparse del campo, pero no hay constancia de ello y, además, su hermano lo niega rotundamente.

L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'une fois passée la frontière, il gagna, en compagnie d'autres réfugiés, la ville occitane de Montauban où il fut accueilli à l'hôpital. On conserve un rapport du centre, daté du mois d'avril 1939, dans lequel on diagnostique sa maladie et où l'on constate son amélioration pendant le séjour et le traitement dans l'institution.

La hipòtesi més versemblant és que un cop traspassada la frontera es va dirigir amb altres refugiats a la ciutat occitana de Montalban, on va ser acollit a l'hospital de la ciutat. Es conserva un informe del centre, datat d'abril de 1939, en què es fa la diagnosi de la seva dolència i alhora s'hi constata el seu millorament durant l'estada i el tractament en la institució.

La hipótesis más verosímil es que, una vez cruzada la frontera, se dirigió con otros refugiados a la ciudad occitana de Montauban, donde fue ingresado en el hospital. Se conserva un informe del centro, fechado en abril de 1939, en el que se hace la diagnosis de su dolencia al tiempo que se constata su mejora durante la estancia y el tratamiento en la institución.

C'est dans cet hôpital qu'il fit la connaissance de Jeanne Marcelle Daynès, infirmière et religieuse de l'ordre de Saint Vincent de Paul, avec qui il se maria après qu'elle abandonne l'habit. La jeune femme appartenait à une famille de l'aristocratie locale à tendance loyaliste mais, sur le plan économique, elle était ruinée.

En aquest hospital va conèixer Jeanne Marcelle Daynès, infermera i monja de l'orde de Sant Vicenç de Paül, amb qui es casaria després que aquesta abandonés els hàbits. La noia formava part d'una família de l'aristocràcia local i d'adscripció lleialista, per bé que econòmicament estava arruïnada.

En ese hospital conoció a Jeanne Marcelle Daynès, enfermera y monja del orden de San Vicente de Paúl, con quien se casaría después de que ésta dejara los hábitos. La chica formaba parte de una familia de la aristocracia local y de adscripción lealista aunque arruinada.

1939-1944 À Montauban, il collabora avec l'artiste Sébastienne Marre, fille du prestigieux peintre Henri Marre, qui vivait à cheval entre cette ville, Toulouse et Collioure. Cette relation permit à Virgili de connaître l'œuvre d'auteurs d'avant-garde d'origine juive tels Otto Freundlich ou Sonia Delaunay qui s'étaient réfugiés dans le Midi afin d'échapper à la persécution nazi pendant l'Occupation.

A Montalban va col·laborar amb l'artista Sébastienne Marre, filla del prestigiós pintor Henri Marr, la qual vivia entre aquesta població, Tolosa i Collliure. Arran d'aquesta relació, Virgili va conèixer l'obra d'autors d'avantguarda d'origen jueu, com Otto Freundlich o Sonia Delaunay, que s'havien refugiat al Midi per escapar de la persecució nazi arran de l'Ocupació.

En Montauban colaboró con la artista Sébastienne Marre, hija del prestigioso pintor de Henri Marr, quien vivía entre esta población, Toulouse y Collioure. A raíz de esta relación, Virgili se familiarizó con la obra de autores de vanguardia de origen judío, como Otto Freundlich o Sonia Delaunay, que se habían refugiado en el departamento del Midi para escapar de la persecución nazi tras la Ocupación.

Une fois mariés, Virgili et Jeanne Marcelle allèrent s'installer à Toulouse. Pour gagner leur vie, ils ouvrirent un atelier de menuiserie, la Maison Batlle, qui fabriquait des jouets.

Cet habitant d'Olot cultivait l'art de la peinture et réalisa à Toulouse l'unique exposition individuelle dont on ait la preuve. On signala sa participation à l'exposition collective « Peintres de l'Espagne libre » à la galerie Castelucho de Paris, mais on n'a pas pu le vérifier.

Il fréquentait d'autres artistes réfugiés tels que Manuel Camps-Vicens. Parmi eux, c'est lui qui alla le plus loin sur le terrain de la recherche plastique. Il fait partie des premiers peintres espagnols qui portèrent l'abstraction géométrique à une synthèse radicale de formes et de couleurs.

Un cop casats, Virgili i Jeanne Marcelle van anar a viure a Tolosa i per guanyar-se la vida van muntar un taller de fusteria, la Maison Batlle, que fabricava joguets.

L'otlotí va conrear la pintura i va celebrar a Tolosa l'única exposició individual de què es té constància certa. S'ha assenyalat la seva participació en la mostra col·lectiva "Peintres de l'Espagne libre" a la Galerie Castelucho de París, per bé que no s'ha pogut constatar.

Es va relacionar amb altres artistes refugiats, com Manuel Camps-Vicens. De tots ells, Virgili va ser el que va arribar més lluny en el terreny de la investigació plàstica. Fou dels primers pintors nascuts a l'Estat espanyol que va portar l'abstracció geomètrica a una síntesi radical de formes i colors.

Una vez casados, Virgili y Jeanne Marcelle se fueron a vivir a Toulouse y para ganarse la vida montaron un taller de carpintería, Maison Batlle, que fabricaba juguetes.

Virgili empezó a cultivar la pintura y celebró en Toulouse la única exposición individual de la que se tiene constancia cierta. Se ha señalado su participación en la muestra colectiva «Peintres de l'Espagne libre» en la Galerie Castelucho de París, aunque no se ha podido confirmar.

Se relacionó con otros artistas refugiados como Manuel Camps-Vicens. De todos ellos, Virgili fue el que llegó más lejos en el terreno de la investigación plástica. Fue uno de los primeros pintores nacidos en el Estado español que llevó la abstracción geométrica a una síntesis radical de formas y colores.

1945 À l'occasion de la Libération, le Parti syndicaliste espagnol à tendance anarcho-sindicaliste rédigea un rapport dans lequel il affirmait que Virgili était militant dans l'organisation et soulignait son engagement antifasciste et sa participation à des initiatives de la résistance contre l'occupation nazi.

Arran de l'Alliberament, el Partit Sindicalista Espanyol d'adscripció anarcosindicalista va redactar un informe en què afirmava la militància de Virgili a l'organització, el seu compromís antifeixista i la seva participació en iniciatives de la resistència contra l'ocupació nazi.

A raíz de la Liberación, el Partido Sindicalista Español, de adscripción anarcosindicalista, redactó un informe en el que afirmaba la militancia de Virgili en la organización, su compromiso antifascista y su participación en iniciativas de la Resistencia contra la ocupación nazi.

1946 Il faisait partie de la Ligue des Mutilés et Invalides de la Guerre d'Espagne. Pendant son séjour en France, il fréquentait différents sanatorium tel celui de Les Amélie-les-Bains afin qu'on le soigne. C'est l'année où naquit son premier et unique enfant : Michel.

Formava part de la Lliga de Mutilats i Invàlids de la Guerra d'Espanya. Durant la seva estada a França, va passar per diversos sanatoris, com el que hi havia a Banys d'Arles, perquè li tractessin la malaltia. Aquest any va néixer el seu primer i únic fill, Michel.

Formaba parte de la Liga de Mutilados e Inválidos de la Guerra de España. Durante su estancia en Francia, pasó por diversos sanatorios, como en el de Amélie-les-Bains, para ser tratado de su enfermedad. Ese año nació su primer y único hijo, Michel.

1947 Le 29 août 1947, il mourut de tuberculose chez lui, à Toulouse.

El 29 d'agost de 1947 va morir de tuberculosi en la seva casa de Tolosa.

El 29 de agosto de 1947 murió de tuberculosis en su casa de Toulouse.

Virgili Batlle Vallmajó:

La radicalidad estética de un pintor catalán anarcosindicalista exiliado en Toulouse

Narcís Selles Rigat

Arte y exilio

Los artistas que formaban parte de la numerosa población – cerca de medio millón de personas– que en 1939 se vio empujada al exilio, después del golpe militar del general Franco, la guerra y la instauración de un régimen de inspiración fascista en el Estado español, vivieron de forma diversa la nueva y, en general, dolorosa circunstancia. En un primer momento, se dio sobre todo la batalla por la supervivencia, el esfuerzo por no desfallecer en la tragedia. Para muchos, esta pugna resistencial se alargó en el tiempo, en medio de múltiples desgracias, con aparentes pasos hacia delante, penas recaídas o reanudaciones no necesariamente afortunadas. Algunos perecieron en la lucha, otros consiguieron superar esta dinámica infernal y estabilizar su situación, ni que fuera precariamente, o incluso regularizarla; mientras que unos pocos alcanzarían un reconocimiento público en los estados donde acabaron instalándose. Otro grupo de artistas, ante las dificultades, las presiones o las persecuciones a las que se vieron sometidos en el nuevo asentamiento, muy pronto agravadas por los efectos del expansionismo nazi y la extensión de la conflictividad bélica, finalmente optaron por regresar, a pesar de la inseguridad personal y los interrogantes de futuro que ello comportaba.

En cuanto a la producción estética generada a raíz del exilio, en unos casos se dio una alteración significativa de planteamientos –cuando no un profundo paréntesis– en relación a momentos

precedentes, incluso la paralización provisional o definitiva de la actividad artística ante la magnitud de los problemas a los que tuvieron que enfrentarse los creadores, fueran éstos la perentoriedad de resolver cuestiones de mera subsistencia o la decisión de prolongar el combate directo contra el enemigo totalitario, o bien debido a la imposibilidad de conseguir el sosiego y la serenidad necesarios para retomar el trabajo de creación. En algunas ocasiones, el cultivo del arte o de formas de manualidad más o menos imaginativas se convirtió en una herramienta de afirmación y resistencia, y en una defensa de la identidad cultural¹. Y en este sentido, es preciso referirse en especial a los artistas que vivieron atormentadores procesos de internamiento en campos de concentración franceses, norteafricanos o, más tarde, alemanes, ya que entre ellos se encuentran algunos de los que plasmaron el testimonio visual más explícito del sufrimiento y de la derrota².

En otros casos, después de sufrir penalidades diversas –que a menudo quería decir superar la reclusión concentracionaria y/o formas de alistamiento en unidades militares, fuerzas paramilitares y compañías de trabajo en condiciones de explotación intensiva–, los artistas pudieron reanudar con mayor o menor dificultad en el lugar de acogida una práctica creativa que se había visto interferida en primer lugar por el enfrentamiento armado dentro del propio Estado, luego por el éxodo y posteriormente por la Gran Guerra. Estas interferencias comportaron tanto cambios temáticos o transformaciones lingüístico-formales más o menos profundas en la producción

¹ Véase Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'exil des républicains espagnols en France*, Albin Michel, París: 1999; y María LLOMBART HUESCA, *Les exilés catalans en France: histoire d'une résistance culturelle*, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis: 2006.

² Desde el Museo Memorial del Exilio se han impulsado tres libros alrededor de este tema: Pere PARRAMON y Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Els diaris de Josep Franch-Clapés*, MUME, La Jonquera: 2009; Eric FORCADA (comis.), *Manolo Valiente, del Barcarès a Bram i d'Argelers al Barcarès... Un artista als camps de concentració (1939-1942)*, Ed. Mare Nostrum-MUME, Perpiñán: 2010; y Eric FORCADA, *Josep Subirats, periple d'un artista: del front als camps de concentració i dels batallons de treballadors als suburbis de Barcelona (1936-1941)*, Ed. Mare Nostrum-MUME, Perpiñán: 2011. Véase también Eric FORCADA y Grégory TUBAN, «De sorra i de vent: artistes en camps de concentració (1939-1942)», en *Perpinyà al cor del segle XX. De la retirada al viatge triomfal de Salvador Dalí (1939-1965)*, Ayuntamiento de Perpiñán, Perpiñán: 2007; y Eric FORCADA, «Traduir l'experiència de l'exili. L'expressió artística als camps de concentració del Rosselló», en Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Aproximació a l'exili republicà: entre la història, l'art i el testimoniatge*, Afers, Catarroja-Barcelona: 2010.

artística como la emergencia de imaginarios originales y representaciones inéditas surgidos de la relación con determinados aspectos de las nuevas realidades. Pero también aparentes continuidades estéticas, e incluso recuperaciones con cierto deje nostálgico de referentes y significantes del pasado, los cuales podrían entenderse, en cierta medida, como una tentativa idealista de preservar en el plano simbólico lo que la violencia y la brutalidad habían destruido en el plano de la realidad o bien como una especie de inmersión interior con una función amparadora y de refugio ante el fracaso del mundo que permanecía fuera de la obra de arte estricta. En definitiva, una pluralidad de respuestas que no dejaban de reflejar, directa o indirectamente, la experiencia del desastre³.

La situación de los artistas expatriados era bastante diferente en función de su estatus social, cultural y político. Así, algunas personalidades reconocidas recibieron ayuda de las redes de solidaridad organizadas por los gobiernos catalán, vasco y/o español en el exilio, mientras que otros tuvieron que confiar casi exclusivamente en contactos personales, vínculos familiares o formas de asistencia y de cooperación derivadas de afinidades de muy diversa índole. Y las cosas también fueron distintas según el país –Francia o México trataron de maneras casi opuestas la cuestión de los republicanos provenientes del Estado español–, la zona territorial –las condiciones y las posibilidades de gran parte de los exiliados en el sur de Francia no eran en general equiparables a las de los que pudieron instalarse en París– o el emplazamiento concreto donde fueron a parar –los grupos de estudiantes, intelectuales y artistas acogidos en las residencias de Toulouse o Montpellier, por ejemplo, gozaban de un apoyo institucional o parainstitucional que, a

pesar de su insuficiencia, no tenían la mayoría de los demás refugiados en tierras francesas. Una diversidad de casos y de ubicaciones que, como apuntábamos, venían mediatizados por diferencias de clase y de capital cultural, adscripción y capacidad profesionales, reconocimiento público u orientación ideológica entre la población expatriada, así como de las relaciones e influencias de las que individualmente o en grupo pudieran hacer uso.

También deberíamos referirnos a los artistas que desde hacía tiempo residían por voluntad propia en el extranjero, pero que con la victoria del fascismo católico español decidieron no regresar al país como una forma de dejar claro su rechazo al estado vigente de las cosas. Picasso sería posiblemente el representante más emblemático de esta toma de partido.

Huelga decir que el proceso de inserción de los artistas republicanos en la sociedad receptora implicaba la necesidad de tejer unas relaciones humanas, sociales y culturales nuevas y nada fáciles, cuando no hostiles; pero una vez alcanzada cierta acomodación también era preciso realizar esfuerzos notables para buscar vías de acceso e intentar situarse en un campo artístico o en zonas contiguas que, además de los apremios y las luchas intestinas que en él se manifestaban, respondían a unas temporalidades, unas dinámicas y unos intereses a menudo bastante diferentes de los que caracterizaban el contexto de proveniencia. Por otro lado, la situación precaria de la mayoría de exiliados se vio muy pronto complicada por las consecuencias que provocó el estallido de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo, por supuesto, en aquellos estados

³ Véase Jaime BRIHUEGA, «Después de la alabrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español», en Jaime BRIHUEGA [dir.], *Después de la alabrada. El arte español en el exilio*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009 [catálogo de exposición].

involucrados directamente en la contienda, y muy especialmente a raíz de la ocupación militar a la que se vieron sometidos diversos países.

Pero en medio del sufrimiento generalizado que acompañó al derrumbe, hubo también otros aspectos de carácter muy distinto que es preciso mencionar, como por ejemplo el hecho de que una parte, limitada si se prefiere, de los exiliados tuvo la oportunidad de enriquecerse con todo tipo de experiencias y conocimientos, gracias a las relaciones que establecieron con corrientes políticas, intelectuales o estéticas que posiblemente no habrían conocido si se hubiesen quedado en su país de origen. Éste fue, sin duda, el caso de Virgili Batlle Vallmajó, un trabajador catalán de afinidad libertaria y con pocos medios que se forjó como artista en el exilio francés. Hay que decir que, mientras que la mayoría de los que recibieron los efectos del nuevo clima cultural ya partían de una trayectoria artística anterior, Batlle, por los datos e informaciones de los que disponemos, parece que aún no se había hecho presente como creador en la esfera pública, sino que, en gran medida, se autodescubrió en la nueva situación⁴. Esto posiblemente favoreció una mayor permeabilidad receptora hacia las nuevas formas de arte con las que se encontró en su peripia por tierras de Francia.

Y también se debería considerar la sensibilidad abierta y la avidez de conocimientos que caracterizaban a gran parte de los que, como él, se proclamaban de cultura anarquista, para los cuales la lucha por el saber, en línea con la tradición ilustrada, formaba parte inseparable de su proyecto emancipador. En efecto, como señala Javier

Navarro, sin este aprendizaje personal y social y la consiguiente «revolución de las conciencias» (concebida no sólo como una mera adquisición de conocimientos, sino como una transformación de valores, actitudes y costumbres), la revolución social quedaría incompleta⁵. Por otro lado, la ideología socialmente revolucionaria de Batlle, el hecho de haber vivido en primera persona unos momentos de enfrentamiento y ruptura con el orden instituido o la percepción que tenía de su estado personal y de su posición en la nueva circunstancia podrían haber contribuido a conformar una subjetividad refractaria a las estéticas más socialmente reconocidas, en tanto que vocabularios imbricados, en mayor o menor medida, con los ámbitos del poder y, en consecuencia, a favorecer su receptividad e identificación con aquellas prácticas artísticas que él percibía en disonancia con las tesis hegemónicas.

La obra de Virgili contó con muy escasa presencia y proyección pública por diferentes motivos. Por un lado, debido a la situación de precariedad y aislamiento en la que tuvo que desarrollarla, agravada por la larga enfermedad y muerte prematura del creador. Por otro, debido a la configuración específica que presentaba el campo artístico en Toulouse –su residencia habitual–, cuya relación de fuerzas posibilitaba determinadas opciones expresivas a la vez que dificultaba u obstruía otras y, entre estas últimas, cabría situar la representada por nuestro pintor. Y también, por supuesto, deben tenerse en cuenta las dificultades de todo tipo propias de un contexto político sujeto a una gran tensión o, en fin, los efectos derivados de la posición periférica que ocupaba la ciudad en el ecosistema cultural del Hexágono.

⁴ En la consulta que hemos hecho de la prensa de Olot de los años treinta, no hemos localizado ninguna referencia a Virgili Batlle como artista.

⁵ Javier NAVARRO, «Los educadores del pueblo y la “revolución interior”. La cultura anarquista en España», en Julián CASANOVA (coord.), *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*, Crítica, Barcelona: 2010, p. 192.

Pero a pesar de todos los condicionamientos arriba mencionados, hoy podemos afirmar, considerando la producción que se conserva, que la aportación plástica de Batlle Vallmajó –que acostumbraba a firmar sus obras con el nombre «Virgilio»– constituye una manifestación muy valiosa de la cultura artística del exilio republicano en el Estado francés. No tanto por la cantidad de obra realizada –que no fue especialmente abundante–, ni por el hecho de testimoniar explícitamente el suplicio del éxodo –sus pinturas, en general, no suelen denotar ningún sentimiento trágico–, sino por la pertinaz y cada vez más radical ruta estética que siguió, con proposiciones de notable audacia formal muy alejadas de las vías por entonces más transitadas, y rebelde al tópico que atribuye a la globalidad de la cultura del exilio una fijación en momentos pretéritos y cierta melancolía enfermiza. La suya es, por el contrario, una obra que, junto con elementos de continuidad y de frecuentes relecturas del propio quehacer plástico, no deja nunca de abrirse a nuevos horizontes y a nuevas inquietudes. Una obra altamente concentrada en una búsqueda pictórica esencial y obstinada, aparentemente liberada de aflicciones y abatimientos mundanos, pero difícilmente comprensible sin el trasiego de experiencias acumuladas a lo largo de su complejo y escarpado recorrido por algunos de los grandes dramas que caracterizaron lo que Eric Hobsbawm ha dado en llamar la era de los extremos o de las catástrofes⁶.

Una contribución creativa, en definitiva, de un interés remarkable que hasta hace pocos años era prácticamente desconocida, no sólo en su tierra de adopción, donde, en vida, participó en poquísimas exposiciones e iniciativas artísticas⁷,

de aquí que la recepción pública de su trabajo fuera casi inexistente, sino también en el país en el que vio la luz, donde, hasta hace muy poco, ha sido un perfecto desconocido⁸.

Aproximación biográfica

Virgili Batlle Vallmajó (o Vallmajor) nació en Olot en el barrio de El Pont, en la calle de Sant Cristòfol, el 13 de mayo de 1915. Sus padres eran Josep Batlle Casadellà y Rosa Vallmajó Costa, provenían de Batet, pequeña localidad cerca de la capital de la comarca de La Garrotxa, situada entre Girona y la frontera francesa, y tuvieron cuatro hijos. Era una familia de clase trabajadora, aunque relativamente acomodada dado que el patriarca trabajaba como encargado en una empresa relacionada con el sector textil en el vecino pueblo de Sant Jaume de Llierca. Esta situación socioeconómica propició que Virgili cursara sus primeros estudios en las Escuelas Pías y no en un colegio público⁹, lo que sugiere una proximidad por parte de la familia, o al menos una falta de aprensión ideológica hacia el catolicismo. De muy joven empezó a trabajar en un taller de ingeniería religiosa –Can Castellanas–, donde debía aprender los primeros rudimentos del oficio de pintar. Posteriormente cambió de empleo y se incorporó en una fábrica textil– Can Jombi– donde ejerció actividades sindicales. Más adelante, pasó a trabajar en la papelería Torras de Sant Joan les Fonts, en la que destacaría como activo militante libertario.

Era socio del Orfeo Popular, una entidad local de carácter

6 Eric HOBSBAWM, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Crítica, Barcelona: 1995 [1ª ed. ingl.: 1994].

7 La única exposición individual de la que se tiene constancia tuvo lugar en el vestíbulo del edificio donde se editaba un periódico de Toulouse.

8 La recuperación pública de Virgili Batlle Vallmajó –«Virgilio»– se inició a raíz de la afortunada iniciativa de la galería madrileña José de la Mano, que en 2005 ofreció una muestra individual de su pintura en la capital española. El artista fue presentado como Virgilio Vallmajó, es decir, sin consignar su primer apellido. En este ensayo hemos optado por la forma «Virgilio» para encabezar el título del libro, porque ésta fue la denominación que utilizó para firmar la mayor parte de sus pinturas, aunque ocasionalmente también usó «V. Vallmajó», «Virgilio V.» o «Vallmajó». A raíz de la exposición en Madrid, diversos coleccionistas e instituciones adquirieron obra del artista. Y nuevas exposiciones en España y Francia continuaron la difusión de su trabajo, pero sin profundizar demasiado en el estudio del personaje, la obra o sus contextos de producción. La inclusión de dos pinturas suyas en la muestra *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària (2006)*, bajo la dirección de Albert Batlle y Narcís Selles, sirvió para recuperar el nombre completo del pintor y para restituir su memoria en la ciudad en la que nació y vivió sus años de juventud.

9 Aparece una referencia a Virgili Batlle como alumno de este centro escolapio en *El Deber*, 13-12-1924. Este dato ha sido confirmado por su familia. Si no indicamos lo contrario, las informaciones de tipo biográfico las hemos extraído de una entrevista mantenida en el Museu Comarcal de la Garrotxa de Olot, el 25 de setiembre de 2010, con Enric Batlle, hermano de Virgili, Michel Batlle, hijo de Virgili, y Elisabeth Coll, hija de una hermana de Virgili. También hemos tenido en cuenta el esbozo que redactó el historiador Jordi Pujula a raíz de una conversación anterior con Michel Batlle y Elisabeth Coll, completada con algunos datos hemerográficos. Siempre que nos ha sido posible, hemos procurado contrastar todos los datos e informaciones.

interclasista formada por numerosos asociados de diversas ideologías, con un peso remarcable de sectores católicos, que promovía actividades culturales y recreativas, contaba con un coro, grupos de teatro, promovía sesiones de cine y acogía a diversas organizaciones de la ciudad. Virgili formó parte de su grupo de danzas populares y del equipo de fútbol y acabó convirtiéndose en su vicepresidente con sólo veinte años recién cumplidos, lo que evidencia su notable ascendente entre los miembros de la agrupación¹⁰. En la prensa de la época encontramos varias referencias a nuestro hombre relacionadas con la práctica de estas dos actividades de ocio. Por un lado, aparece como representante de los jóvenes de la ciudad, al lado de Salvador Blanc y sus respectivas parejas, por bailar la sardana de Corpus¹¹. Esta atribución nos permite deducir cierta relevancia pública del personaje, que viene confirmada por el hecho de ser objeto de diversas referencias jocosas en la prensa humorística del lugar¹² y a la vez sugiere una actitud personal no dogmática hacia la religión, ya que a pesar que la fiesta de Corpus tenía un carácter popular no dejaba de ser una celebración vinculada al calendario eclesial. Y, por otro lado, hemos localizado su nombre en crónicas futbolísticas, primero como jugador del equipo del Orfeo y después de Joventut Obrera y del C.D. Montsacopa¹³.

Su militancia obrera no resultaba incompatible con las inquietudes artísticas y culturales; de hecho, en esos años el sindicato no era sólo un instrumento de organización de los trabajadores y una herramienta de lucha social, sino también un lugar de formación y aprendizaje en el que se

procuraba inculcar a sus asociados unos determinados valores éticos, unas bases ideológicas y unas herramientas conceptuales que les fueran útiles para entender, valorar y transformar la realidad desde una perspectiva adecuada a sus intereses de clase. Además, el sindicato se convertía en un medio desde donde promover manifestaciones simbólicas y actividades lúdicas y de ocio, las cuales también servían para potenciar unas determinadas formas de sociabilidad y para dar cohesión al grupo.

La personalidad y manera de ser de Virgili y el hecho de formar parte del Orfeo lo llevaba a tener una red de relaciones que iba más allá de los núcleos estrictamente obreristas. Así, por ejemplo, tras la muerte de su madre, la revista *Ciutat d'Olot*, vinculada al partido liberal Acció Catalana Republicana, le expresó su pésame a la vez que lo calificaba de «buen amigo»¹⁴. Este partido aglutinaba a gran parte de la intelectualidad y a pequeños sectores de la mesocracia de Olot, y en 1931 accedió al gobierno de la ciudad al lado de los republicanismos de izquierda y de dirigentes sindicales reunidos alrededor del Centro Obrero, cuyo local sabemos frecuentaba Virgili. Por otro lado, diversas fuentes orales presentan a Virgili como un joven brillante y seductor que tenía amistad con jóvenes de la burguesía local.

En muchos de los textos con referentes biográficos escritos hasta la fecha sobre el pintor¹⁵, de un interés variable aunque dotados de escaso fundamento empírico, se afirma que muy pronto se fue a vivir a Barcelona y que después se instaló en Madrid donde le sorprendió el estallido de la guerra. Sin

¹⁰ El nombramiento tuvo lugar en la reunión celebrada el 23 de mayo de 1935. Arxiu Comarcal de la Garrotxa, *Libro de Actas, Orfeo Popular Olotí*, Olot, p. 71. Para una aproximación esquemática a la entidad, véase Pere CAÑADA VILA, *Orfeo Popular Olotí, 85 anys d'història*, Olot: 2000.

¹¹ *La Ciutat d'Olot*, 22-6-1935.

¹² Véase *La Banda de l'Empastre*, 23-4-1936, p. 4 y *Pessigolles*, 10-6-1936, p. 7.

¹³ *Gasetta d'Olot*, 12-4-1930, p. 11 y *Esquerra*, 2-2-1935, p. 3; 9-2-1935, p. 3; 4-4-1936, p. 8; y *El Moment Esportiu*, 27-5-1936, p. 5.

¹⁴ *La Ciutat d'Olot*, 23-11-1935.

¹⁵ Véase Michel BATTLE, «Les peintres de l'exil à Toulouse», en José JORNET (coord.), *Artistes de l'exil en région toulousaine, République espagnole, Retirada 1939*, Lapilli Films, Toulouse: 2002; Isabel GARCIA, «Virgilio, la pintura recuperada», y Juan Manuel BONET, «Virgilio, mensaje en una botella»; en *Virgilio Vallmajó (1914-1947)*, Galería José de la Mano, Madrid: 2005 [catálogo de exposición]. Y también Antón CASTRO, «Virgilio Vallmajó: Breve vida de un naufrago de la luz» y Carmen ALZINA, «S/t», en *Virgilio, un naufrago de la luz*, Galería Aroya, Zaragoza: 2009 [catálogo de exposición].

embargo, las entrevistas que hemos realizado y los datos que hemos expuesto sobre sus actividades en Olot, que abarcan un marco temporal bastante amplio, parecen contradecir algunas de estas informaciones. En cualquier caso, la hipotética presencia en las capitales catalana y española no habría correspondido a una estancia prolongada, sino como mucho a unas visitas más o menos esporádicas. Por lo tanto, no podemos otorgarles la relevancia que algunos autores les han acordado en lo que se refiere a su formación como artista.

A raíz de la guerra y la revolución, Virgili ocupó un lugar destacado entre las fuerzas locales que se enfrentaron a los grupos afines a las tropas golpistas y participó en la recogida de armas que impulsaron diversos sectores populares entre algunos particulares, militares retirados y en las armerías de la ciudad. El hecho de trabajar en Sant Joan les Fonts, pequeño municipio de gran tradición industrial y obrera situado al lado de Olot¹⁶, propició que se incorporara en el Comité Antifascista de esta población¹⁷. Este grupo estaba dominado por la CNT-FAI y fue uno de los más radicales de la comarca en sus acciones y decisiones. A raíz del proceso revolucionario, el ocaso de los organismos estatales y el vacío de poder consiguiente, promovió una colectivización masiva; su actuación represora fue intensa y actuó en otros municipios, como por ejemplo en Olot, con la connivencia, o no, de sus comités respectivos¹⁸.

La radicalización que experimentó Virgili en esos momentos parece estar muy condicionada por el estado de alarma, el clima de agitación y la explosión de brutalidad que generó la acción militar contra la República legalmente constituida y la posterior guerra civil, ya que los datos que hemos citado sobre él correspondientes a los años anteriores no sugieren una personalidad extremista, sino todo lo contrario, a pesar de su activa y comprometida militancia obrera. Sin embargo, como afirma Enzo Traverso siguiendo a Norbert Elias¹⁹, el estallido de una guerra civil supone un giro antropológico en relación a sus momentos previos y posteriores²⁰, y la violencia adopta una dimensión paroxística y se despliega sin límites. No es sólo un medio de lucha, sino también la expresión de las pasiones, los sentimientos, los miedos y los odios de sus actores.

Poco después de las jornadas de violencia revolucionaria que se vivieron en Olot y en muchas otras poblaciones, y que comportaron la quema de iglesias, la incautación de fincas y locales, así como diversas ejecuciones, sobre todo de sacerdotes y personas relacionadas con el movimiento tradicionalista, Virgili partió como voluntario al Frente de Aragón para luchar contra la amenaza fascista, posiblemente con la columna Los Aguiluchos, que salió de Barcelona a finales de agosto bajo el mando de Joan García Oliver, Gregorio Jover y Miguel García Vivancos, con Josep Guarnier como asesor militar. Unos meses después, cuando los jóvenes de su reemplazo fueron llamados

¹⁶ En el Primer Congreso Obrero Español celebrado en Barcelona en 1870, ya participó el trabajador Jaume Oriol en representación de la Societat Obrera dels Paperers de Sant Joan les Fonts.

¹⁷ El Comité estaba formado por Joan Estebanell Fortet, Joan Fàbrega Massó, Narcís Tomé Solís, Sebastià Bartrina Costa, Josep Bartrina Costa, Joan Bartrina Sala, Pere Vila Sucarrats, Jaume Fontclara Grabolosa, Pere Rodeja Rigart, Joaquim Massó Llagostera, Càndid Peralas Fonolleres, Alfons Pujol Claveguera y Joan Portabella Massavé; Xavier VALERÍ, «Represaliats de Sant Joan les Fonts», texto inédito depositado en el Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca [s/f]. En *La Causa General*, que es el nombre con el que se conoce el informe que realizó el Estado franquista sobre las presuntas actividades delictivas cometidas en la zona republicana durante la Guerra Civil, hay diversas referencias a este comité y a algunos de sus miembros. La finalidad del informe en cuestión era tanto perseguir penalmente a los acusados y delimitar las responsabilidades políticas de los gobiernos del Frente Popular como disponer de una herramienta propagandística al servicio de los intereses del nuevo Estado. Véase Archivo Histórico Nacional, *La dominación roja en España. La Causa General*, 1435, exp. 30, Madrid: 1944.

¹⁸ Véase Jordi PUJUA, «Poder i revolució el 1936: el Comitè de Milícies Antifeixistes d'Olot», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, nº 13, 1995; y *Dictadura, República i Guerra Civil*, *Quaderns d'Història d'Olot*, nº 8, Ajuntament d'Olot y Diputació de Girona, Olot: 2005, pp. 68-71.

¹⁹ Enzo TRAVERSO, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia: 2009, p. 77 [1ª ed. fr.: 2007].

²⁰ En el caso español, la violencia del nuevo Estado totalitario se prolongó mucho más allá del final del enfrentamiento bélico. En efecto, el número de ejecuciones durante la posguerra se sitúa entre las 130.000 y 150.000 personas, además de las muchas otras formas de represión y castigo. Véase Ismael SAZ CAMPOS, *Fascismo y franquismo*, PUV, Valencia: 2004, p. 179.

a filas, el informe del Consejo Municipal de Olot constata que él ya se encontraba sirviendo en el cuerpo de zapadores y minadores del Castillo Vicente Segura en la población de Vicién (Huesca)²¹. A raíz del proceso de militarización de las tropas voluntarias y la reagrupación de las columnas en divisiones, Virgili fue incorporado en la División 28²², que reunía a miembros de las columnas anarcosindicalistas de Los Aguiluchos, la Roja y Negra y la Ascaso. La nueva unidad tomó parte en combates en Belchite y Fuentes del Ebro. Posteriormente, regresó a su ciudad enfermo de tuberculosis. De Olot, parece que fue a un sanatorio del Montseny y después al hospital de Girona, donde ingresó el 25 de febrero de 1938²³ para ser tratado de la enfermedad y para que le hicieran el diagnóstico de su estado. El Tribunal Médico lo declaró inútil para el servicio, el 16 de marzo de 1938. Hacia el final de la guerra, ante la inminencia de la llegada del ejército sublevado, tomó el tren en Girona y se refugió en Francia²⁴.

Muchas de las personas que han escrito sobre Virgili señalan su paso por el campo de concentración de Argelès y una fuga posterior a París donde habría establecido contacto con Picasso, Jaume Sabartés y el grupo que se movía en su entorno, hasta el punto de mantener una estrecha relación con el pintor malagueño y el literato catalán²⁵. Como hipótesis, en principio, parecería plausible, ya que más de un artista vivió esta experiencia. Efectivamente, Picasso se convirtió tanto durante

la guerra como en los momentos posteriores a la derrota, en uno de los grandes referentes de la cultura y la política republicanas. Su intervención directa posibilitó la salida de bastantes personas de los campos de concentración, atendió a numerosos exiliados que acudían a él en búsqueda de ayuda y a la vez participó en exposiciones de apoyo a los artistas refugiados²⁶. También aceptó formar parte de diversos organismos representativos que se constituyeron en territorio francés como una manera de hacer explícita su fidelidad a la República española y a instituciones democráticas como la Generalitat de Cataluña, abolidas por el totalitarismo franquista²⁷. La actitud solidaria de Picasso y la accesibilidad a su persona aparecen reflejadas en las palabras siguientes de Mercedes Guillén, esposa del escultor Baltasar Lobo:

«La casa se llenaba de compatriotas que llegaban a ella como a la tabla de salvación, en busca de una solución eficaz, en muchos casos la única que les quedaba. Picasso se desvivía por todos. Oía a uno tras otro, escribía en un trozo de papel o en la libreta más a mano una palabra, un número, un jeroglífico. Otras veces bastaba una mirada a su amigo Sabartés, casi siempre presente, para que éste comprendiera y apuntase una dirección, un nombre. Su intervención era siempre oportuna y justa: a cada uno lo suyo, lo que necesitase.²⁸»

21 Arxiu Comarcal de la Garrotxa, Fons Municipal d'Olot, Crídes extraordinàries durant la Guerra Civil 1936-1939, *Concentració de ciutadans del reemplaçament de 1936*, 14 de abril de 1937.

22 Su pertenencia a la División 28 aparece consignada en el informe médico, fechado el 16 de marzo de 1938, en el que lo declaran inútil para el servicio. El documento se conserva en el archivo particular de Michel Batlle. Hay que mencionar un posible error en el informe en cuestión, ya que la División 28 tenía tres brigadas, la 125, la 126 y la 127, y, en cambio, Virgili aparece descrito en la Brigada 135. Por lo tanto, parecería como si el redactor del escrito hubiera confundido un número. La información sobre las compañías y las brigadas que participaron en el Frente de Aragón la hemos extraído del artículo de Pere CORNELLÀ i ROCA, «Catalunya, 1937», *Revista de Girona*, nº 94, 1981. Véase también Carlos ENGEL, *Historia de las Brigadas Mixtas del Ejército Popular de la República*, Almena, Madrid: 1999.

23 Archivo particular de Michel Batlle, Toulouse.

24 Según el certificado que redactó el Partido Sindicalista en Toulouse, 13-1-1947, su entrada en Francia fue el 27 de enero de 1939. Archivo particular de Michel Batlle, Toulouse.

25 Véase nota 15.

26 Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso», en M. Fernanda MANCEBO, Marc BALDÓ y Cecilio ALONSO (ed.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*, vol. I, Universitat de València-Biblioteca Valenciana, Valencia: 2001.

27 Picasso fue nombrado, en un gesto simbólico, director del Museo del Prado (1936) y participó con la emblemática obra *Gernika* en el Pabellón de la República en ocasión de la Exposición Internacional de París (1937). Después de la guerra, fueron muchas las entidades y plataformas del exilio que solicitaron y recibieron su apoyo. Entre otros, el artista aceptó presidir la sección de artes plásticas de la Fundació Ramon Llull, vinculada a la Generalitat de Cataluña, también encabezó el Comité d'aide aux républicains espagnols, fue presidente de honor de la Unión de Intelectuales Españoles, al lado de Victoria Kent y Emilio Herrera, o miembro de honor de la asociación Cultura Catalana.

28 Citado por D. FERNÁNDEZ, *art. cit.*, p. 84. Véase también los comentarios que a él dedica Javier TUSELL, «Entre política y arte: Españoles de París en Praga 1946», en Javier TUSELL, Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO y Olga UHROVÁ (comis.), *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Turner Libros, Madrid: 1993 [catálogo de exposición].

Por otro lado, la presencia en el fondo de Virgili de un dibujo y una pintura con rasgos cubistizantes que tomaban el rostro de Picasso como motivo, así como la supuesta participación del primero en una exposición en la Galerie Castelucho de París, que había sido fundada por una familia catalana de artistas y marchantes²⁹, bajo el título *Peintres de l'Espagne Libre*, darían veracidad a esta versión³⁰.

Pero esta representación ha sido cuestionada por Enric Batlle³¹, hermano de Virgili, quien afirma que éste no vivió la experiencia concentracionaria y que tampoco se fue a París, sino que una vez cruzada la frontera se dirigió con algunos refugiados más a la ciudad occitana de Montauban, donde debido a su enfermedad fue acogido en el hospital de la población, cuya responsable tenía una actitud receptiva hacia los exiliados republicanos. En coherencia con esta explicación, se conserva el informe de un médico de dicha institución, en el que deja constancia de su dolencia –con el eufemismo de bacilo en los bronquios– a la vez que constata su mejora durante el tiempo de estancia y tratamiento en el centro. También se le recomienda pasar una temporada larga en el campo³². Estos nuevos datos erosionan ciertos aspectos de las primeras versiones que se elaboraron y se difundieron de la biografía de Virgili y, en cualquier caso, aconsejan situar algunas afirmaciones que en ellas se hacían en un terreno estrictamente conjetural debido a sus evidentes puntos débiles.

Fue precisamente en este hospital de Montauban donde Virgili conoció a la que, muy pronto, sería su esposa, Jean-

ne Marcelle Daynès, monja de la orden de San Vicente de Paúl, enfermera y diplomada en farmacia. Una persona muy cultivada que también pintaba y tocaba el órgano en la capilla del hospital; su padre, Marius Daynès, era músico. La intensidad del enamoramiento hizo que la chica dejara los hábitos y se casara con el refugiado de Olot, quien de este modo se vinculaba con una familia de la aristocracia local y de adscripción realista, aunque económicamente había sufrido una fuerte sacudida y estaba arruinada, lo que obligó a los dos jóvenes a tener que trabajar para poder vivir.

Una vez casados, se trasladaron a Toulouse, una gran ciudad situada a pocos kilómetros de Montauban, y para subsistir montaron un taller de carpintería, Maison Batlle, que fabricaba juguetes. Virgili dedicó gran parte de su tiempo a la pintura y, en los momentos más graves de la enfermedad, contó con la colaboración de su esposa, que era pintora aficionada y cultivaba un arte de estilo tradicional. En 1946, tuvieron a su primer y único hijo, Michel Batlle.

Durante esos años, Virgili pasó por algunos sanatorios más, como el de Amélie-les-Bains, donde había establecimientos termales y se habían creado diversas casas de salud para el tratamiento de la tuberculosis, y viajó por la costa catalana bajo jurisdicción francesa, posiblemente siguiendo consejos médicos. También lo trataron en el hospital de Revel. Su residencia habitual continuaba siendo la capital occitana, en el número 40 del Quai de Tounis, frente al río Garona, donde murió el 29 de agosto de 1947.

²⁹ La familia Castelucho provenía de Barcelona y abrió primero una academia de dibujo y pintura y, más adelante, la tienda-galería de arte en la calle de la Grande Chaumière. Por la escuela pasaron nombres como Alberto Giacometti, Joan Miró, Antoni Clavé, Carles Fontserè o Josep Bartolí. Picasso compraba allí el material artístico y a menudo se formaban tertulias improvisadas. En la sala expusieron artistas como Martí Bas, Fernando Bosch o Emili Grau Sala; este último era uno de los principales artistas de la galería. Véase Carles FONTSERÉ, *Un exiliat de tercera*, Proa, Barcelona: 1999, pp. 159-165. También habla de la Galerie Castelucho el crítico Sebastià Gasch, que explica que, durante el exilio, conoció allí a Picasso y a Matisse; en Sebastià GASCH, *Etapes d'una nova vida: Diari d'un exili*, Quaderns Crema, Barcelona: 2002, pp. 96-97.

³⁰ Huelga decir que ni el hecho de haber realizado unos retratos de Picasso ni el hecho de haber expuesto en la Galerie Castelucho –una información, por otro lado, no contrastada y conocida de forma indirecta a partir de una breve mención de un periodista en una publicación de Toulouse– presuponen necesariamente que conociera al pintor malagueño o que pasara una temporada en París.

³¹ Enric Batlle Vallmajó (Olot, 1926). Virgili mantenía correspondencia con su familia de Olot y utilizaba el pseudónimo Isidoro en las cartas y postales que enviaba para evitar ser identificado por el Estado franquista, que desde 1944 lo daba por muerto, según consta en el Archivo Histórico Nacional, *La dominación roja en España. La Causa General*, op. cit., p. 57. De dicha relación epistolar parece deducirse que, en caso de haber vivido un tiempo en París, su familia hubiera tenido constancia de ello. Enric Batlle acabó casándose con su cuñada, Jeanne Marcelle, unos años después de la muerte de Virgili, razón por la cual cabe suponer que pudo contrastar con ella los datos más significativos relativos a las peripecias de su hermano. Por otro lado, en la base de datos relativos al campo de Argelès, alojado en los Archives départementales des Pyrénées-Orientales de Perpignan, aunque no es exhaustiva, ya que las fichas de los internos empezaron a hacerse a partir de abril de 1939, tampoco consta el nombre de Virgili Batlle.

³² Informe del Dr. Paisseran sobre Virgili Batlle, Hôpital-Hospice civil & militaire et Asile d'aliénés de Montauban, 21-4-1939. Archivo de Michel Batlle.

En 1948 y 1949, Marcelle y su hijo Michel pasaron una temporada en Olot, en casa de los padres de Virgili. Una vez de nuevo en Francia, la viuda continuó recibiendo ayuda de su suegro, quien envió diversas veces a Toulouse a su otro hijo, Enric, que pasaba la frontera de forma clandestina, para que cuidara de ellos. Finalmente decidieron casarse y el tío de Michel pasó a hacerle de padre.

El contexto artístico de Olot

Si bien la obra de Virgili que se conserva tiene, en general, poco que ver con las corrientes artísticas predominantes en la arena artística de la ciudad en la que nació y creció, sí que la personalidad del joven tuvo que verse más o menos motivada por el clima cultural que en ella se respiraba. En efecto, Olot era desde finales del siglo XIX uno de los centros de referencia del mundo artístico catalán, ya que fue allí donde se consolidó una escuela paisajista inspirada en parte por la experiencia francesa de Barbizon y que tenía su adalid en la figura de Joaquim Vayreda; tanto él como su hermano Marian habían estudiado pintura en París y con Josep Berga constituyeron el núcleo inicial que daría lugar a una larga y fecunda tradición artística³³. De aquel momento fundacional también arranca el nuevo impulso que recibió el centro de enseñanza de las artes ubicado en esta ciudad³⁴, así como la apertura del primer taller de imaginería religiosa, una industria artesanal que experimentarían un gran crecimiento en años posteriores³⁵. La

presencia de esta manufactura, por donde también pasaría Virgili, se convirtió en un caldo de cultivo especialmente fértil para el florecimiento de numerosas vocaciones artísticas. Escultores de proyección internacional como Miquel Blay, quien después de estudiar en París y Roma se instaló en Madrid donde llegó a ser profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para dirigir posteriormente la Academia de Bellas Artes de España en Italia³⁶, o Josep Clarà, quien en la capital francesa trabajó con Rodin y se convirtió en uno de las figuras destacadas de la reacción neoclásica europea³⁷, se iniciaron en la escuela artística local y en aquellos talleres de Olot, los cuales también acogieron a artistas foráneos, como Joaquim Claret, colaborador de Aristides Maillol en París y que después de la Primera Guerra Mundial se instaló en Olot.

El trasfondo ideológico y conceptual de dicho paisajismo de raíz romántica experimentó transformaciones con el tiempo, de forma parecida a los cambios que vivió la sociedad en su conjunto. En efecto, si inicialmente era un catolicismo conservador impregnado de tradicionalismo y arraigo en la tierra lo que inspiraba aquella pintura más o menos pleinairista, el avance y el desarrollo de la modernidad, con todas sus contradicciones y a pesar de la persistencia de obsolescencias de índole diversa, comportó una progresiva emancipación de la esfera estética y la superación de las viejas dependencias. En la nueva circunstancia historicocultural, el paisaje continuaba siendo un tema de inspiración central, pero el modo de abordarlo ya era otro, y el pintor vindica-

33 Véase Narcís SELES, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot (1877-1903)*, Olot: 1986 [trabajo inédito depositado en la Biblioteca Marià Vayreda de Olot]; DD. AA., *L'Escola d'Olot: J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Museu Comarcal de la Garrotxa y Fundació la Caixa, Olot: 1993 [catálogo de exposición]; Exposició Antològica de Marian Vayreda i Vila (1853-1903), Ajuntament d'Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa y Fundació Caixa de Girona, Olot, 2003 [catálogo de exposición]. Una extensa catalogación de la obra plástica del grupo se recoge en Joan SALA, *La pintura a Olot al segle XIXè*, Berga i Boix i els germans Vayreda, Universitat de Barcelona, Barcelona: 1990 [tesis doctoral inédita].

34 Ya desde 1783 existía en Olot una Escuela Pública de Dibujo dedicada a formar artesanos para la industria de las indianas y la estampación de telas. Era la segunda escuela de este tipo que existía en Cataluña dado que pocos años antes se había creado la Llotja de Barcelona. Su primer director fue el pintor Joan Carles Panyó, que se puede considerar un precedente de la tradición paisajística local. Su sustituto, Narcís Pascual, tuvo entre sus alumnos a Josep Berga y a Joaquim Vayreda. Sobre la enseñanza de las artes en Olot, véase Ramon GRABOIOSA, *Joan-Carles Panyó i Figaró*, PEHO, Olot: 1976; y Joan SALA, *El Centre Artístic d'Olot*, Editora de Batet, Olot: 1992.

35 Alexandrè CUÉLLAR i BASSOLS, *Els «sants» d'Olot. Història de la imatgeria religiosa d'Olot*, El Bassegoda, Olot: 1985.

36 Pilar FERRÉS (comis.), *Miquel Blay i Fàbrega 1866-1936. L'escultura del sentiment*, Fundació Caixa Girona-Museu Comarcal de la Garrotxa, Girona-Olot: 2000 [catálogo de exposición].

37 Véase Elizabeth COWLING y Jennifer MUNDY (ed.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Tate Gallery, Londres: 1990, esp. pp. 86-88 [catálogo de exposición]; y Mercè DONATE, «La trayectoria artística de José Clarà», en José Clarà, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza: 1995 [catálogo de exposición].

ba su libertad expresiva y el valor de una subjetividad sin apremios. Los artistas Francesc Vayreda, lu Pasqual e Ignasi Mallol, primeras figuras del movimiento político-cultural de adscripción burguesa y de orientación catalanista conocido como Noucentisme³⁸, fueron tres de los grandes nombres de ese paisajismo remodelado que, a pesar de las novedades que introducía, desde aspectos de arbitrarismo cezanniano o del sensualismo mediterraneista, no dejaba de prolongar, reformular y enriquecer algunos de los aspectos más característicos introducidos por los maestros fundadores.

Con la instauración de la II República española, el Principado de Cataluña se dotó de un gobierno autónomo –la Generalitat–, que en 1934 crearía en Olot la Escuela Superior de Paisaje, la cual venía a reconocer oficialmente la influyente tradición pictórica local, y donde ejercieron la docencia artistas de renombre como Francesc Labarta, Xavier Nogués, Joan Colom, Pere Créixams, Manuel Humbert o Emili Bosch Roger. La dirección del nuevo centro fue asignada a lu Pasqual. Las personalidades más renovadoras fueron el artesano y publicista Raimond Vayreda, el cartelista y artista Josep M. Dou y el pintor y crítico de arte Josep Pujol³⁹. Todos ellos tomaron partido por una idea de modernidad que los llevaba a alertar de los peligros del localismo pintoresquista y a desatender las nuevas corrientes estéticas, a la vez que mostraba una actitud crítica y distante hacia la vanguardia. Un caso aparte fue el de Ángeles Santos, joven pintora ampurdanesa entre el surrealismo y el realismo mágico, que residió un tiempo en Olot, pero que no llegó

a tener una proyección pública mínimamente significativa⁴⁰. En cuanto a la escultura, la lección de Clarà y del neoclasicismo de raíz mediterránea era la opción predominante. Fue en el campo arquitectónico donde el compromiso con la contemporaneidad tuvo mayor relevancia, aunque prácticamente limitada a la aportación de Bartomeu Agustí⁴¹, que había sido miembro del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura (GATCPAC)⁴², que recogía el magisterio Le Corbusier y de núcleos del Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM).

De hecho, en el ámbito catalán se impuso la denominación «Escuela de Olot» para referirse a un tipo de pintura conservadora y bucólica, a menudo objeto de invectivas por parte de los sectores intelectuales más innovadores. Así pues, podemos afirmar que el entorno artístico de Olot que conoció Virgili Batlle en su juventud discurrió, a grandes rasgos, por la vía tranquila de una tradición que se movía entre la continuidad y la tímida renovación, con ecos más bien mitigados de las nuevas formulaciones figurativas basadas en genealogías plurales –lo que Jaime Brihuega ha calificado de «realismos de nuevo cuño»⁴³ o «nuevas mimesis»⁴⁴– que tendían a hegemonizar las escenas artísticas catalana y española de los años treinta. En efecto, a pesar de la presencia de activos núcleos vanguardistas, sobre todo en Cataluña, su importancia e incidencia reales eran relativamente débiles en comparación a la situación y a las dinámicas que se daban en las grandes metrópolis europeas y, al mismo tiempo, el arte de vanguardia era objeto de un rechazo bastante

38 Véase Martí PERAN, Alicia SUÁREZ y Mercè VIDAL, *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-CCCB-Enciclopèdia Catalana, Barcelona: 1994 [catálogo de exposición].

39 Narcís SELLES, «Les cultures artístiques del republicanisme», en Enric PUJOL (dir.), *El somni republicà*, Viena, Barcelona: 2009.

40 A. Santos participó en Olot en una exposición colectiva en la Sala Vayreda, véase N. B., «Sala Vayreda», *El Deber*, 17-9-1932. Y también, Joaquim M. MASRAMON, «Ángeles Santos», *La Ciutat d'Olot*, 17-9-1932.

41 Anna BONFILL, «El centenari de Bartomeu Agustí Vergès», *Cartipàs-Plafó*, nº 17, marzo de 2004, p. 8; y Gemma DOMÈNECH y Rosa Maria GIL TORT, *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*, Fundació Josep Irla, Sant Feliu de Guíxols: 2010.

42 Antonio PIZZA y Josep Maria ROVIRA (ed.), GATCPAC. *Una nova arquitectura per a una nova ciutat 1928-1939*, Museu d'Història de la Ciutat-Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona: 2006.

43 Jaime BRIHUEGA, «Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República», en Isabel GARCÍA GARCÍA i Javier PÉREZ SEGURA (coord.), *Arte y política en España (1898-1939)*, Consejería de Cultura Junta de Andalucía-Comares, Granada: 2002, p. 15.

44 Esta tendencia venía alimentada por «Neoclasicismos, verismos y retornos al orden de todo tipo (...), la expansión de la Metafísica y el Novecento italianos, el Realismo Mágico y la Nueva Objetividad alemanes, el Precisionismo norteamericano, el arranque del muralismo mexicano o, incluso, la avalancha de esa modernidad digestible que preparaba el Art Déco», Jaime BRIHUEGA, «El equipaje de los años treinta», en Ángel LLORENTE, Jaime BRIHUEGA (comis.), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Fundación Caja Madrid, Madrid: 1999, pp. 23 y 24 [catálogo de exposición].

generalizado, hasta el punto de ser percibido, en palabras de Fèlix Fanés, como «una especie de rabieta infantil, perfectamente fuera de lugar»⁴⁵. De modo que el *mainstream* del momento respondía a una línea de modernidad moderada, caracterizada por la apertura cosmopolita y cierta renovación formal en la que la herencia cubista no era de las menos importantes, pero lejos de cualquier afán rupturista, de la subversión de los lenguajes o del cuestionamiento de la institución artística⁴⁶. Las primeras obras que se conocen de Virgili mantienen, como veremos más adelante, algunas de las características propias de estas corrientes principales.

El estallido de la guerra provocó la radicalización ideológica de los lenguajes existentes y la emergencia de un arte de propaganda vehiculado en gran parte a través de una cartelística receptiva a una pluralidad de corrientes estéticas (realismos, expresionismos, ecos vanguardistas, etc.).

El arte en el Hexágono

En la Francia de los años treinta, los diferentes realismos también eran las tendencias mayoritarias, de las opciones más politizadas o funcionalistas a las múltiples retóricas figurativas y cubistizantes pasando por las revisitaciones más o menos creativas de determinadas tradiciones artísticas nacionales. La artigrafía hegemónica de la época, con sus advocaciones a favor de un retorno de lo humano y de la rehabilitación del sujeto, acomodaba estas orientaciones estéticas⁴⁷, ante las cuales respondían, desde perspectivas diferentes y a menudo

enfrentadas, el surrealismo y el arte abstracto. Esta última corriente había experimentado un marcado retroceso a lo largo de la tercera década, aunque su eco internacional era notable y al mismo tiempo se mantenía presente en diversos núcleos parisinos alrededor de varios proyectos —no figuración, arte concreto, pintura pura, abstracción geométrica, etc.—, los cuales en unos casos entraban en pugna entre sí, mientras que en otras ocasiones establecían acuerdos tácticos para hacer frente a las numerosas presiones provenientes de otros sectores artístico-ideológicos⁴⁸.

Las principales agrupaciones en las que se articularon las tendencias abstractas en la capital francesa fueron Cercle et Carré (1929), Art Concret (1930) y Abstraction-Création (1931-1936). A pesar de las críticas del realismo socialista al arte abstracto debido a su supuesto evasivismo o pretendida neutralidad en la lucha social, es preciso subrayar que gran parte de los artistas no figurativos, en especial los que tenían una visión más materialista del hecho estético, defendían posiciones claramente progresistas y algunos de ellos incluso eran miembros de organizaciones de la izquierda revolucionaria⁴⁹, pero consideraban que las imbricaciones entre arte, política y realidad no eran tan mecánicas como postulaban los seguidores de las tesis más instrumentalistas, ni podían limitarse a la mera idea de reflejo, sino que la relación entre los artefactos visuales, las formas estético-simbólicas y las formaciones sociales respondían a una dialéctica más compleja. Por otro lado, la vindicación de la individualidad y la libertad creativa también adoptaba una dimensión política en un contexto fuertemente condicionado por los totalitarismos y sus afanes dirigistas en

45 Fèlix FANÉS, «Les comes de les *girls*. Modernitat i avantguarda en la Catalunya dels anys trenta», en Juan José LAHUERTA (ed.), *Le Corbusier y España*, CCCB, Barcelona: 1997, p. 15. En cuanto a la implantación de la vanguardia durante el primer cuarto del siglo XX, véase Joan M. MINGUET BATLLORI, «La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)», en *El arte español en época de transición*, Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte, vol. 2, Universidad de León, León: 1992. Para una visión y una compilación casi exhaustiva de la vanguardia en Cataluña, véase Daniel GIRALT-MIRACLE (dir.), *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya-Olimpiada Cultural, Barcelona: 1992.

46 Valeriano BOZAL, «Artistas españoles en París y en Praga», en Javier TUSELL, Alvaro MARTÍNEZ-NOVILLO y Olga UHROVÁ (comis.), *Artistas españoles de París: Praga 1946*, op. cit., p. 67.

47 Véase Antoine PERROT, «Impasse et seuil : figures du réalisme dans les années trente», en Jean-Paul AMEINE y Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Centre Georges Pompidou-Flammarion, París: 1996 [catálogo de exposición].

48 La única exposición oficial alrededor del arte abstracto fue *Origines et développement de l'art international indépendant*, organizada por el Musée du Jeu de Paume en el marco de la Exposición Universal de 1937 en París. Dos años después, la Galerie Charpentier organizó *Réalités Nouvelles*, que pretendía mostrar la evolución de un arte totalmente liberado de la visión directa de la naturaleza y fundamentar cierta tradición del arte abstracto.

49 Véase Maurice FRÉCHURET, «Les formes engagées», en Jean-Paul AMEINE y Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996*, op. cit.

el terreno de las artes. Se debe tener en cuenta que, en esos años, París acogía a numerosos artistas provenientes de Alemania, Italia y la URSS, debido a las restricciones artísticas y culturales que se vivían en estos estados.

Durante la guerra y la ocupación, las políticas culturales en Francia propiciaron un repliegue de las corrientes más innovadoras y radicales bajo los estigmas de la extranjería, del desarraigo o del arte degenerado; mientras que en la esfera pública acabó cuajando un tipo de obra que apelaba a un supuesto espíritu francés como una forma de oponerse a la cultura del ocupante alemán⁵⁰. Se trataba, en palabras de la historiadora Laurence Bertrand Dorléac, de un «clasicismo vivo» o una «tradición moderna», a veces con contenidos religiosos y con referencias al arte románico y a la Edad Media como una alternativa a la vindicación de la Antigüedad y el Renacimiento, más propia de los fascismos. Esta tendencia cristalizó en la *Jeune Peinture de Tradition Française*. Sus obras, figurativas o de un figurativismo desfigurado, se inscribían en una línea «moderna» que recogía ecos picassianos, matissianos y surrealistas⁵¹.

En 1945, la Galerie René Drouin, con el apoyo de Nelly, viuda de Théo Van Doesburg, que fue uno de los artistas más relevantes y uno de los principales teóricos de la abstracción de base científica y de aspiración universalista, presentó *Art Concret*, la primera exposición colectiva de envergadura después de la ocupación, donde se mostraban obras de nombres emblemáticos como Jean Arp, Sonia y Robert Delaunay, César Domela, Otto Freundlich, Jean Gorin, August Herbin, Vassili Kandinsky o

Alberto Magnelli, entre otros. Y al año siguiente, Domela organizó cinco muestras de arte abstracto en el Centre de Recherches y también se inauguró el Salon des Réalités Nouvelles, que recogía el testigo del grupo Abstraction-Création y que contribuiría decisivamente a la entronización del arte abstracto. Los títulos de una y otra muestra suponen, de manera implícita, un posicionamiento estético que algunos de los artistas participantes dejarían patente en diversos textos. Así, por ejemplo, Arp y Gorin defendieron la expresión «arte concreto», que ya había utilizado Van Doesburg, para denominar aquellas obras que no sólo aparecían desligadas de cualquier representación de las cosas percibidas en la naturaleza, sino que, en su opinión, eran verdaderas creaciones, como lo podían ser una hoja o una piedra. Mientras que Herbin afirmaba que las obras expuestas no eran «abstractas», sino muy concretas en relación a lo humano, ya que en ellas se trataba la más pura realidad, la única realidad nacida por completo de la actividad consciente e inconsciente de la persona⁵². La posición del nuevo salón, al menos en sus inicios, era de apertura a todo lo que no representara una visión mimética, pero la tendencia predominante era la de un arte construido y racionalista, tal como propugnaba Herbin, con creciente dogmatismo, y autores como Frantisek Kupka o Jean Gorin. Sin embargo, se fue abriendo, posteriormente, a otras formas de la abstracción⁵³.

Estas corrientes vinculadas a la abstracción geométrica organizaron una efectiva red de resortes desde los cuales promover sus planteamientos. Entre estos podemos citar los siguientes: la crítica de arte, en la que destacaba Léon Degand, cercano al partido comunista; un salón, el antes citado de Réalités Nouvelles

⁵⁰ Aun así, en París, en 1942, la Galerie Jeanne Bucher presentó obras de Vassili Kandinsky o en 1944, aún bajo el estado de ocupación, la Galerie l'Esquisse, una exposición de arte abstracto con Alberto Magnelli, Kandinsky y Nicolas de Staël.

⁵¹ Laurence BERTRAND DORLEAC, *L'art de la défaite 1940-1944*, Éditions du Seuil, París: 1993, esp. pp. 205-217.

⁵² Citado por Laurence BERTRAND DORLEAC, «La joie de vivre, et après ?», en Maurice FRÉCHURET (dir.), 1946. *L'art de la reconstruction*, Musée Picasso-Skira, Antibes: 1996, p. 32 [catálogo de exposición]. Reproducido en la recopilación de Laurence BERTRAND DORLEAC, *Après la guerre*, Gallimard, París: 2010.

⁵³ Véase Domitille D'ORGEVAL, «Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret», *Art Concret*, RMN, Espace de l'Art Concret, 2000 [catálogo de exposición].

lles; una tribuna, la revista *Art d'ajourd'hui*; un premio anual, bajo el patrocinio póstumo de Kandinsky, pero sobre todo una galería, la de Denise René. El historiador Étienne Fouilloux, que ha hecho su seguimiento y el estudio, se preguntaba si este arte constructivo tan bien adaptado a las circunstancias no se convirtió también en el arte de la reconstrucción⁵⁴.

Una parte de las obras no figurativas más interesantes de Virgili Batlle, producidas entre 1942 y 1947, tienen que situarse en el marco de referencia definido por las iniciativas y las corrientes artísticas esbozadas en las líneas anteriores, y hay que decir que resultan altamente singulares en relación a la producción de sus compañeros artistas exiliados en Toulouse y, también, son radicalmente distantes, aunque por motivos diferentes, del tipo de arte –conservador y escolástico– que se promovía en España durante el primer franquismo, donde hasta las postrimerías de los años cuarenta no surgieron públicamente nuevas manifestaciones abstractas⁵⁵. Pero tampoco tenían nada que ver con la situación artística con la que se encontró en Toulouse el pintor de Olot, lo que dificultó su visualización e irradiación.

Toulouse y su dinámica artística

París y su región y la zona del Midi, especialmente Toulouse, Perpiñán, Montauban, Carcassonne, Albí y Pau, fueron los principales lugares de asentamiento en el Hexágono de la población proveniente de la España republicana. Según Alicia Alted⁵⁶, en el departamento de la Haute Garonne había

20.248 personas nacidas en España, de las cuales 8.000 eran refugiadas. De esta cifra global, 11.500 vivían en Toulouse (alrededor de 5.000 residentes y 6.000 refugiados), lo que denota la importancia de la ciudad occitana, considerada, con París, la capital del exilio de 1939 en Francia.

La presencia de artistas en aquel contingente humano instalado en la ciudad occitana era bastante considerable. Cabe citar, entre otros, los nombres de Antonio Alós, Hilari Brugarolas, Manuel Camps-Vicens, Francesc Forcadell-Prat, Josep Suau, Pablo Salen, José Alejos, Joan Call, Antonio Argüello o Joaquim Vicens-Gironella⁵⁷. Otros artistas vivieron por poco tiempo en Toulouse y muy pronto cambiaron de residencia, como en el caso de Josep Renau, Feliu Elias, Jaume Passerell o Alexandre Cirici, dibujante y estudiante de arquitectura.

De todos los autores refugiados que acabaron instalándose en Toulouse, Virgili Batlle fue, sin duda alguna, el que llegó más lejos en el terreno de la investigación plástica y el que se mostró más receptivo a las formas más avanzadas del arte del momento, aunque también fue uno de los más discretos a la hora de mostrar públicamente su obra. Así, por ejemplo, las muestras colectivas más emblemáticas en las que tomaron parte diversos artistas del exilio en Toulouse no contaron con su presencia, ni la que organizó Solidaritat Catalana en la Galerie Altarriba de París en 1945 a favor de los catalanes prisioneros o deportados provenientes de Alemania, ni la que promovió el movimiento libertario bajo el título *Exposition de l'Art Espagnol dans l'Exil* (1947) en la Cámara de Comercio

54 Étienne FOUILLOUX, «Peintures en France 1945-1960», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 6, abril-junio 1985, p. 72.

55 Juan Manuel BONET, «El arte abstracto español (1920-1960)», en Cor BLOK, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid: 1982; y Belén CHUECA IZQUIERDO, «Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)», *Boletín de Arte*, n° 22, 2001; y Paula BARREIRO LÓPEZ, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, CSIC, Madrid: 2009.

56 Alicia ALTED, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Aguilar, Madrid: 2005, p. 100.

57 Algunos, que en el momento del éxodo aún eran niños, también acabaron optando por el cultivo del arte, como por ejemplo Carlos Pradal, Joan Jordà, Rodolfo Fauria-Gort, Balbino Giner (hijo) o Antoni Clavell (hijo). Véase Violeta IZQUIERDO, «Les artistes plasticiens espagnols en exil à Toulouse», en Lucienne DOMERGUE [ed.], *L'exil républicain espagnol à Toulouse (1939-1999)*, Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse, Toulouse: 1999; y «El arte del exilio republicano español», en José JORNET (coord.), *Artistes de l'exil en région toulousaine*, op. cit.

de Toulouse, trasladada posteriormente a la galería parisina de La Boétie, en la que participaron personalidades como Pablo Picasso, Juan Gris, Francisco Bores, Oscar Domínguez, Joaquín Peinado o Antoni Clavé.

En cuanto al contexto artístico de la capital occitana durante la segunda mitad de los años treinta, según el estudio detallado realizado por la historiadora Luce Rivet-Barlangue⁵⁸, predominaba un conservadurismo estético generalizado y un marcado inmovilismo de las instituciones públicas locales, que se mostraban insensibles a cualquier experiencia que permitiera un acercamiento a las corrientes más innovadoras. Ésta era también la actitud de las salas de arte, en las que las galerías Chappe y Chappe Lautier alimentaban gran parte del mercado local, y de la crítica y de las asociaciones de artistas, como la Société des Artistes Méridionaux o los Artistes Occitans, que solían organizar los salones de arte y algunas exposiciones periódicas.

Los acentos de modernidad en pintura se limitaban a ciertas «deformaciones» surgidas de reinterpretaciones del impresionismo, de las estructuradas composiciones cézannianas o del colorismo fauvista. Pero el postulado del ilusionismo perspectivo estaba presente en estas obras y el eco de corrientes como el cubismo, la abstracción o el surrealismo fue prácticamente nulo. En cuanto a la escultura, la adhesión a un estilo clásico liberado de la anécdota y centrado en las formas idealizadas del cuerpo humano, a la manera de Aristides Maillol o del artista de Montauban, Antoine Bourdelle, marcaba la pauta.

Los cánones establecidos venían inspirados más por arcaísmos artesanales que por primitivismos reconocidos, afirma Rivet-Barlangue, y las calidades de «equilibrio», de «ponderación», de «medida» y de «oficio» se reconocían incluso a los artistas más «avanzados», como los pintores Arthur Fages, Edouard Bouillères, Marc Saint-Saëns, Paul Mesplé, Jules Cavailès, Paul Ramond, Raoul Bergougnan o los escultores Henry Parayre y Eugène Henri Dulère.

Esta visión del escenario de Toulouse se ve corroborada por la valoración sucinta que de él ha hecho el historiador Jean Estèbe, para quien las artes plásticas en la ciudad durante los años treinta y cuarenta tendían a un cierto estado de somnolencia y giraban alrededor de un academicismo moderno prudentísimo que ignoraba las aportaciones estéticas más contemporáneas⁵⁹. En aquel contexto cultural y con esta configuración concreta del campo artístico, una obra como la que acabó haciendo Virgili en la soledad de su taller tenía ciertamente muy pocas posibilidades, no ya de ser aceptada, sino incluso de salir de la oscuridad y hacerse presente en el espacio público.

En el Estado francés y especialmente en París, acabaría siendo una abstracción inédita, ligada al existencialismo y a cierto primitivismo, al cuerpo y a la materia, antes que a la que aparecía vinculada a una fundamentación de orden racional, a menudo percibida como una servidora o cómplice de la barbarie, la que marcaría de forma más significativa las nuevas rutas del arte, con nombres como Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet o Hans Hartung⁶⁰, que muy pronto encontrarían su

⁵⁸ Luce RIVET-BARLANGUE, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse: 1989 [tesis doctoral inédita]. De la misma autora, «De l'utilisation des épithètes "toulousain", "méridional", "latin", "occitan" à des fins identitaires dans la vie des arts plastiques à Toulouse, 1880-1940», en Quitterie CAZES (ed.), *L'art du sud. De la création à l'identité (Xle-XXe siècle)*, Actes du 126e congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, Toulouse: 2001-2003.

⁵⁹ Jean ESTÈBE, *Toulouse 1940-1944*, Perrin, París: 1996, pp. 248-249.

⁶⁰ Laurence BERTRAND DORLEAC, *L'art de la défaite*, op. cit., pp. 288-289; y, sobre todo, el artículo, «La joie de vivre, et après ?», op. cit., en el que la autora realiza un preciso seguimiento de las diferentes líneas estéticas en el marco de la posguerra.

paralelo en Cataluña con la aportación de Antoni Tàpies. En palabras de Anna Moszunska, se fue asumiendo la idea de que la expresión directa y espontánea reflejaba la condición particular del individuo, el cual representaba un microcosmos de la humanidad⁶¹.

Los cambios en la geografía cultural francesa

Para ayudar a explicar la evolución que experimentó la obra de Virgili Batlle, en un contexto sociopolítico y cultural aparentemente tan poco propicio, y que acabó llevándolo al cultivo de la abstracción, hay un hecho histórico muy importante que, a nuestro entender, puede arrojar algunas luces sobre su singular recorrido. Este acontecimiento del que hablamos, aún no lo bastante estudiado en toda su complejidad, fue la transformación que experimentó el subsistema del arte y sus dinámicas territoriales en el Estado francés debido a los efectos derivados de la invasión nazi⁶².

En cierto sentido, podríamos considerar que la metrópolis parisina vio debilitado su papel como fermento y receptáculo de las prácticas artísticas más avanzadas, al menos en cuanto a su visibilidad en la esfera pública, y, al mismo tiempo, determinadas zonas periféricas acogieron algunas de las producciones que hasta entonces habían figurado entre las más características y definidoras del espacio central. Esto fue consecuencia del desplazamiento de un amplio contingente de artistas refractarios al nuevo poder totalitario o que veían peligrar su vida a causa de su origen o adscripción ideológica y

que, además, practicaban un arte con escasa o nula sintonía con las discursividades estéticas abonadas o toleradas por el nuevo orden. De modo que numerosos artistas establecidos inicialmente en París, muchos de ellos de origen judío o de militancia izquierdista, abandonaron la zona ocupada, debido a la presencia de las tropas alemanas y de las nuevas y cada vez más coactivas directrices políticas, y se instalaron en lugares y poblaciones del Midi francés, la llamada zona libre. Podemos mencionar, entre otros, los casos de Otto Freundlich y Jeanne Kosnick-Kloss en Cataluña del Norte; Sonia y Robert Delaunay, que se establecieron durante un tiempo en Mougins; Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay o Albert y Susi Magnelli, que pasaron a residir en Grasse⁶³. En esta misma región vivieron François Stahly y Ferdinand Springer; mientras que Jacques Villon lo hizo en Le Tarn, Chaim Soutine en Champigny-sur-Veude, Albert Gleizes y Gaston Chaissac en Saint-Rémy-de-Provence, André Marchand, Francis Tailleur y Tal Coat en la zona de Aix-en-Provence o Jacques Lipchitz, Hans Bellmer y Georges Artemoff en Toulouse o en sus inmediaciones⁶⁴.

Los artistas surrealistas Oscar Domínguez, Jacques Hérold, Pierre Mabile y Victor Brauner vivieron temporalmente en Perpiñán, y algunos de ellos acabaron reencontrándose con otros compañeros de tendencia en Marsella, como por ejemplo André Breton, Benjamin Perret, Remedios Varo, René Daumal, Frédéric Delanglade, Henriette y André Gomès, Marcel Duchamp, Sylvain Itkine, André Masson, Tristan Tzara, Victor Brauner, Max Ernst, Wifredo Lam o Hans Bellmer, entre muchos otros⁶⁵. Una parte de estos autores partieron a los Estados Unidos desde el puerto provenzal para escapar de la amenaza nazi.

61 Anna MOSZUNSKA, *El arte abstracto*, Destino, Barcelona: 1996, p. 123 [1ª ed. ingl.: 1990].

62 Véase Pascal MERCIER y Claude PÉREZ (comp.), *Déplacements, dérangements, bouleversement : Artistes et intellectuels déplacés en zone sud (1940-1944)*, organizado por la Universidad de Provenza, la Universidad de Sheffield y la Biblioteca de l'Alcazar (Marsella): 2005; <http://ievues.univ-provence.fr/lodel/ddb/document.php?id=91>, consultado el 1-11-2010.

63 Véase Claude LAUGIER, «Le groupe de Grasse», en Pontus HULTEN (comis.), *Paris-Paris 1937-1957*, Ed. Centre Georges Pompidou-Gallimard, París: 1992 [1ª ed.: 1981].

64 Laurence BERTRAND DORIEAC, *L'art de la défaite 1940-1944*, op. cit., n. 105, pp. 326-327.

65 Agnès ANGLIMIEL DE LA BEAUMELLE, «La dispersion des surréalistes : Marseille», en Pontus HULTEN (comis.), *Paris-Paris 1937-1957*, op. Cit; Jean-Michel GIRAUD, *La vie intellectuelle et artistique à Marseille, à l'époque de Vichy et sous l'occupation, 1940-1944*, CRDP, Marsella: 1987. Algunos de estos autores pasaron por campos de concentración instalados en la zona. De todos ellos, el de Les Milles (Aix-en-Provence) fue uno de los que reunió a más artistas, la mayoría de origen judío o de ideología de izquierdas, entre otros a Hans Bellmer, Max Ernst, Robert Liebknecht, Leo Marschütz, Ferdinand Springer, Karl Bodek o Wols.

La importancia del éxodo de artistas incluso llevó a Nelly Van Doesburg a proponer la creación de un círculo artístico que reuniera a los miembros de su grupo disperso por las tierras del sur⁶⁶. Esta nueva situación, que alteraba la geografía intelectual del Estado francés y las condiciones y las líneas de fuerza de la producción artística y cultural, tuvo una doble repercusión. Por un lado, condicionó la obra de los artistas desplazados que se veían faltos de las posibilidades y medios que ofrecía la gran ciudad a la vez que los enfrentaba a un mundo diferente del que había hecho posible la cristalización de su trabajo plástico anterior; y por otro, su práctica en la periferia introdujo unas poéticas y unos planteamientos estéticos hasta cierto punto novedosos en un contexto regido por unos valores y unas dinámicas culturales distintas. De todos modos, tampoco se tiene que exagerar el efecto expansivo de estas manifestaciones enraizadas en gran parte en las vanguardias internacionales, la influencia de las cuales tenemos que circunscribir a unos círculos locales bastante limitados y específicos, pero que, sin duda, existió. Y Virgili Batlle diríamos que fue uno de los receptores beneficiarios de esta irradiación.

Efectivamente, en el marco de este proceso trastornador, sería posible establecer la hipótesis de que Virgili, a raíz de la colaboración que estableció con la artista Sébastienne Marre⁶⁷, hubiera conocido a uno de los pioneros del arte abstracto, Otto Freundlich, o, al menos, su obra, dado que entre 1940 y 1943 vivió con su compañera, Jeanne Kosnick-Kloss, en Saint-Paul de Fenouillet i en Saint-Martin, donde se habían refugiado para escapar a la persecución nazi⁶⁸, dos poblaciones cercanas a Collioure, lugar en que el pintor de Olot pasó varias temporadas⁶⁹.

Nuestra conjetura, además de considerar la proximidad entre estas poblaciones, las cuales debido a sus reducidas dimensiones posibilitaban tanto que los residentes habituales se dieran cuenta casi de inmediato de la llegada de recién llegados como que establecieran con relativa facilidad formas de sociabilidad, se basa en el hecho que Sébastienne dejó al morir unas pinturas al pastel de Freundlich realizadas en esos años, las cuales acabó heredando el hijo de Virgili. Unas pinturas a las que el artista catalán muy probablemente tuvo acceso a raíz de su relación con Sébastienne y que presentan unas manifiestas similitudes estilísticas con algunas de sus obras. En cualquier caso, aunque no estamos en condiciones de asegurar el posible encuentro personal por falta de datos, sí que podemos afirmar que las producciones plásticas de ambos tienen innegables puntos de coincidencia.

Algo parecido ocurre con algunos miembros del grupo de Grasse, en especial Sonia Delaunay, con cuyas pinturas Virgili tiene también algunas similitudes notables. La artista ucraniana incluso vivió un tiempo en Toulouse, donde se encontró con Tristan Tzara y Wilhelm Uhde, y donde en 1944 decoró el Centre d'Accueil International de la Cruz Roja⁷⁰. La historiadora Isabel García ha señalado con acierto la concordancia que se da en ambas obras en cuanto al uso de los discos simultáneos y los círculos concéntricos, así como en algunas variaciones cromáticas, espaciales y lumínicas⁷¹.

Vale la pena subrayar el hecho de que Freundlich y Delaunay eran, como Virgili, personas exiliadas, antifascistas y no gozaban en aquellos momentos de una posición acomodada, ni se mantenían cercanas al poder político-cultural instituido, sino justo

66 Joël METTAY y Edda MAILLET, *Otto Freundlich et la France, un amour trahi*, Mare Nostrum, Perpiñán: 2004, p. 122.

67 Sébastienne era hija del pintor Henri Marre de Montauban y vivía entre esta ciudad, Toulouse y Collioure.

68 Otto Freundlich, nacido en 1878 en Stolp, fue uno de los grandes artistas abstractos europeos. Una obra suya sirvió de portada al catálogo de la exposición *Entartete Kunst* [Arte Degenerado] que viajó por Alemania y con la que los nazis pretendían estigmatizar todo lo que no se ajustaba a sus patrones ideológico-culturales. Diversas obras del artista judío alemán fueron destruidas y él mismo fue detenido e internado en campos de concentración en 1939 y 1940. Liberado aquel mismo año, su amigo René Iché, escultor que se convertiría en un miembro destacado de la Resistencia, le buscó un lugar más seguro cerca de Perpiñán. Iché era el suegro de Robert Rius, escritor de Cataluña del Norte, que preparó la acogida de los surrealistas en Marsella. En 1943, con todo el territorio francés bajo jurisdicción alemana, Freundlich fue detenido de nuevo y confinado al campo de Lublin-Maïdanek, donde murió el mismo año. Véase Christophe DUVIER y Edda MAILLET (comis.), *Otto Freundlich et ses amis*, Musée de Pontoise, Pontoise: 1993 [catálogo de exposición]; y Joël METTAY, *Le pas perdu. A la recherche d'Otto Freundlich*, L'Aphélie, Céret: 1993.

69 Precisamente uno de los primeros cuadros que se conservan de Virgili donde utiliza planos geométricos que delimitan el color y que se articulan entre sí por el contacto de sus diversos lados, un poco a la manera de Freundlich, es la pintura titulada *Casas de Collioure* (1940).

70 Martine BRIAND, «Sonia Delaunay. Biografía», en Brigitte LÉAL y María Teresa OCAÑA (comis.), *Robert i Sonia Delaunay*, Carraggio-Institut de Cultura de Barcelona y Museu Picasso, Barcelona: 2000, p. 30 [catálogo de exposición].

71 Isabel GARCÍA, *art. cit.*, p. 11.

lo contrario. Una serie de razones que, más allá de las afinidades estéticas, podían haber favorecido una identificación subjetiva de nuestro hombre hacia ellas y de rebote hacia su obra, en tanto que debían compartir el sentimiento de encontrarse fuera de lugar y en una situación amenazadora.

Muchos de estos artistas desplazados a la periferia tuvieron que reinventar, hasta cierto punto, el oficio de pintor o de escultor debido a la situación de penuria y a la falta de los medios habituales con los que, hasta entonces, habían ejecutado sus obras; ello comportó el uso de nuevos soportes, nuevos pigmentos y nuevas técnicas, muchos de ellos extraídos directamente de la naturaleza, lo que repercutió en el proceso de formalización plástica y en la propia significación del producto estético⁷². Este condicionante material, que dio una especial cualidad y textura a sus obras, también está presente en las pinturas de Virgili; sus soportes suelen ser papeles, cartones, tabloncillos o telas. A veces, las telas son simples trapos de cocina, sábanas o trozos de algodón o de lino muy finos, sin ninguna preparación especial y con los bordes cosidos a mano, algunos de los cuales aparecen montados en bastidores de gran tosquedad, con maderas torcidas o abombadas. La mayoría de las piezas evidencian un modo de hacer de tipo artesanal y una marcada voluntad experimental que llevaban al artista a realizar mezclas heterodoxas con yeso, cola y pigmentos en el momento de acondicionar el lienzo. Virgili acostumbraba a pintar con técnicas acuosas como pinturas al temple, aceites bastante disueltos o combinaciones diversas con pinturas al pastel⁷³.

Todo este laborioso proceso de producción tiene un efecto palpable en la percepción de la obra virgiliana. En efecto, la presencia de una manualidad tan manifiesta, de una fisicidad tan tangible, hace que sus pinturas, a pesar del uso de elementos geométricos y la estructurada composición que suele regirlas, no connoten una idea de cientificidad fría y estricta, ni de rigidez dogmática. Y tampoco sugieren la aspiración a crear un estilo impersonal y estandarizado, ya que a menudo palpita en ellas una presencia latente, incluso un afán de lirismo ascético en lo que podríamos calificar como una poética de la carestía. Una sensibilidad pictórica que, en ocasiones, se ve complementada por la creación de una especie de vibración cromática interna e, incluso, de cierta sensualidad. Todo ello hace que, en general, su producción no tenga nada que ver con la aridez que suele caracterizar el trabajo plástico de otros autores vinculados a la abstracción de base racionalista.

Del compromiso ideológico

Tenemos pocos datos para conocer la evolución ideológica de Virgili durante sus años de residencia en el Estado francés. Su matrimonio por la Iglesia con Marcelle, de sólidas convicciones católicas, debía tener algún tipo de influjo en el pintor, pero por lo que hemos podido averiguar no parece que éste experimentase ningún cambio radical que lo llevara a asumir acríticamente las creencias de su esposa⁷⁴.

⁷² Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite...*, op. cit., pp. 176-177.

⁷³ Mónica BALLESTER y Susana LESQUIRE, «Técnicas y procedimientos en los lienzos de Virgilio», en Isabel GARCÍA (comis), *Virgilio Vallmajó...*, op. cit.

⁷⁴ Según fuentes familiares, a raíz del bautismo del hijo de Virgili, el pintor de Olot forzó el cambio de iglesia, ya que el capellán que debía officiarlo se había distinguido por apoyar al régimen de Franco.

Más bien nos inclinamos a pensar que el artista mantuvo cierta fidelidad a los principios básicos del pensamiento libertario y que conservó el contacto con determinados sectores organizados del mundo del exilio republicano en Francia. Esta consideración se basa en la existencia de tres documentos que sugieren una continuidad ideológica. En efecto, por un lado, hemos localizado su carné de miembro del Partido Sindicalista, en el que se constata el alta como militante en junio de 1945⁷⁵. Hay que decir que esta organización surgida del entorno anarcosindicalista fue fundada en 1934 en el Estado español por Ángel Pestaña y aspiraba a convertirse en el referente político de dicha tendencia obrera. También preveía abrirse a la lucha electoral y desde un punto de vista social quería representar una opción más moderada y pragmática que la de la FAI. Después de la Guerra de España vivió una situación bastante residual en el interior del Estado, con una débil capacidad operativa y con escasos núcleos organizados, aunque mantenía a algunos grupos militantes en Francia, Argelia y México. En 1945 intentó reorganizarse de forma bastante localizada en Toulouse y sus inmediaciones, editó la publicación *El Sindicalista*, como portavoz del partido, y se integró en la Junta Española de Liberación y en la Alianza Democrática Española, para propiciar la unidad de todas las fuerzas antifascistas y reinstaurar una república democrática a partir de la cual avanzar hacia «nuevas formas de convivencia humana»⁷⁶. Por lo tanto, la incorporación de nuestro artista a esta fuerza apunta a un cierto distanciamiento de las tesis anarquistas más radicales, aunque sin renunciar a la transformación gradual de la sociedad en un sentido emancipador.

El otro documento corresponde a la cotización de Virgili en la Liga de Mutilados e Inválidos de la Guerra de España durante el periodo de enero a setiembre de 1946⁷⁷. Esta entidad se constituyó oficialmente en un congreso celebrado en Valencia en 1938. Con el triunfo del franquismo, numerosos mutilados y viudas de guerra se exiliaron en Francia, así como la Comisión Ejecutiva de la Liga, que se instaló en París. A raíz de la ocupación nazi, la asociación quedó fuera de la ley y tuvo que interrumpir sus actividades, las cuales fueron retomadas con la Liberación. Celebró su primer congreso en Toulouse en el que se decidió emprender su reorganización. El 11 y el 12 de julio de 1945 tuvo lugar en la ciudad occitana una reunión de carácter nacional, y el 24 y 25 de noviembre un congreso en el que se hizo un balance del trabajo realizado y se aprobó la redacción de los primeros estatutos, que serían revisados y aprobados en el Congreso de 1947 al que asistieron treinta delegaciones que representaban a unos tres mil afiliados. Los flamantes estatutos establecían en su primer artículo que las funciones primordiales de la Liga eran la rehabilitación económica, física y social y la superación moral e intelectual de los mutilados y enfermos de guerra, mediante el estudio y el trabajo. La legalización de la agrupación por las autoridades francesas tuvo lugar el 2 de marzo de 1949⁷⁸.

Finalmente, el tercer papel es un informe del Partido Sindicalista⁷⁹, firmado por Juan García, en el que se manifiesta que Virgili Batlle había desarrollado una actividad intensa durante la resistencia dentro de dicho grupo antes de la liberación de

75 Archivo particular de Michel Batlle, Toulouse.

76 «Posiciones», *El Sindicalista*, nº 3, 1-9-1945, p. 4. En el primer número de la revista hay una reafirmación de los planteamientos colectivistas del partido, en los que se postulan los tres mecanismos a partir de los cuales estructurar su modelo de sociedad. Concretamente: los sindicatos, para organizar la producción; las cooperativas, para ocuparse de la distribución; y los municipios, entendidos como los órganos de la expresión política a partir de los cuales impulsar los cambios sociales. Su línea política pasaba por reinstaurar la legalidad republicana como marco básico desde donde propulsar reformas estructurales hacia un «estado de civilización superior que haga posible un mayor bienestar para todos». Su secretariado nacional, con residencia en Toulouse, estaba formado por Francisco Callol, como secretario general, y Joaquín Cid, Juan Blázquez y Juan García como delegados; «Actividades del partido», *El Sindicalista*, nº 1, 15-2-1945. Unos meses después, se eligió al Comité Departamental y al Comité Regional. Este último tenía la composición siguiente: Ricardo Bernat, secretario general, y Joaquín Cid, Francisco Lasheras, Sabino Rodríguez y Juan García, secretarios del resto de secciones (administrativa, propaganda y organización); *El Sindicalista*, nº 4, p. 2.

77 Archivo particular de Michel Batlle, Toulouse.

78 Véase «Liga de Mutilados, Inválidos y Viudas de la Guerra de España en Francia», <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/productordetail.htm?id=557>, consultado el 10-10-2010. En la prensa anarquista de la época aparecen algunas críticas a cómo se habían distribuido las primeras ayudas, más receptivas a los altos cargos institucionales que a los combatientes en el frente de guerra. Según uno de los artículos, en diez meses se habrían entregado a los inválidos más graves un total de 7.500 francos, mientras que al resto de mutilados (de los que sufrían la amputación de un miembro a los afectados de tuberculosis) se les había prometido una ayuda de 2.000 francos en total. Véase «Liga de Mutilados», *CNT*, 11-1-1947.

79 Archivo particular de Michel Batlle, Toulouse.

Francia y que continuaba militando en él. Es preciso aclarar que atestados de este tipo se repartieron bastante aleatoriamente en aquellos años por parte de diversas organizaciones a sus afiliados y que no siempre hubo el grado de compromiso que en ellos se consignaba⁸⁰. La finalidad era favorecer a la persona avalada para que se encontrara con más facilidades en el momento de acceder a determinados servicios y ayudas por parte de los organismos del exilio o encargarse de formalizar solicitudes ante organismos oficiales. Por ejemplo, una de las condiciones para entrar en dicha Liga de Mutilados, de la que formaba parte Virgili, era que los aspirantes a incorporarse a ella que se habían evadido de la España franquista debían justificar su antifascismo y su fecha de entrada en Francia⁸¹, que son precisamente dos de las cuestiones que se recogen en este informe.

Visiones del arte moderno desde el anarquismo

Para ayudar a penetrar en la obra de Virgili puede ser útil atender a determinadas formulaciones sobre el hecho estético emanadas desde el ámbito intelectual libertario en el mismo marco espacio-temporal y en una circunstancia vital similar, marcada por la experiencia del exilio, en la que el artista de Olot desarrolló su obra. Demasiado a menudo se hacen lecturas en exceso simplificadoras del pensamiento anarquista en la vertiente artística o se suele reducir a sus manifestaciones más funcionalistas, combativas, pintorescas o, incluso, más retrógradas desde un punto de vista lingüístico.

En principio, hay que decir que el eje principal de esta tendencia político-ideológica proviene de la tradición ilustrada y que, a diferencia del marxismo, no llegó a sistematizar una teoría estética propia, dado que tendía a valorar el arte como una expresión de la creatividad personal y, en consecuencia, no aspiraba tanto a fijar un modelo crítico basado en una metodología y una epistemología específicas como a dar vía libre a las múltiples prácticas visuales y simbólicas producidas por la subjetividad humana. O, en otros casos, a vindicar ciertas obras de arte por la supuesta afinidad con sus tesis de aspiración emancipadora. Evidentemente todo esto debería matizarse, ya que ni el marxismo ni el anarquismo eran monolíticos y, por lo tanto, encontramos marxismos receptivos y abiertos a propuestas e investigaciones de muy diversa índole, incluso claramente vanguardistas, así como anarquismos encerrados en lenguajes de raíz ochocentista y refractarios a las nuevas formas artísticas. Ahora bien, el énfasis en el individuo que hacían las corrientes libertarias y el hecho de no haberse convertido en doctrina ideológica oficial de ninguna estructura estatal, que ellos identificaban con un mecanismo de dominación burguesa o al servicio de determinadas burocracias dirigentes, atorgan a su planteamientos un cariz particular.

En la prensa publicada en Toulouse por refugiados provenientes del Estado español, hemos encontrado un par de textos muy interesantes que pueden contribuir a fundamentar teóricamente y a dar sentido político a la obra de Virgili desde planteamientos enraizados en el anarquismo. El primero tiene un título muy ilustrativo de su finalidad, «Revoluciones que muchos rev-

⁸⁰ En el caso de Virgili, según informaciones de su familia, éste acogió en su domicilio de Toulouse a diversos refugiados republicanos, sobre todo originarios de Olot.

⁸¹ «El II Congreso de Mutilados e Inválidos», *CNT*, 22-2-1947.

olucionarios desconocen», y es obra del dibujante y cineasta Ángel Lescarbours. En él, el autor pretende hacer ver que las transformaciones formales que ha experimentado el arte a lo largo del tiempo, y en especial en la época contemporánea, no son ajenas a los avances sociales de los movimientos subalternos. Ello explicaría, según él, la persecución a la que el nazismo, instrumento de las fuerzas reaccionarias, sometió al arte moderno, dado que éste llevaba en su seno una semilla liberadora. El artículo valora especialmente la aportación histórica del cubismo, la corriente –afirma– más combatida y ridiculizada y, en realidad, la que ha marcado más profundamente el arte del siglo XX. Tengamos en cuenta que la obra de Virgili hace un amplio uso del cubismo y de sus derivaciones y, por lo tanto, seguramente habría asumido las palabras de su compañero de ideología. Al mismo tiempo, Lescarbours entiende la diversidad de movimientos estéticos existentes como una manifestación del espíritu libertario, porque «esta aparente dispersión de escuelas y tendencias significa lo mejor y más anárquico –en el sentido sano del calificativo– del pensamiento individual del siglo»⁸². En el escrito, también defiende a Le Corbusier y la aportación de la arquitectura moderna.

El otro texto que hemos considerado valora las nuevas formas artísticas, aquellas que, para decirlo a su manera, marcan y orientan una nueva época, las que hacen visible lo latente e incluso presienten lo que ocurrirá. Así «este arte nuevo, impreciso, confuso, de sentimiento inocente, de líneas geométricas, de expresiones nuevas, es el prenuncio de una nueva sociedad naciente»⁸³. El publicista acaba considerando que este tipo de obras, al captar una nueva sensibilidad y atrapar un sentido inédito de la vida, son las verdaderamente revo-

lucionarias. No se necesita mucha imaginación para darse cuenta de que sería perfectamente posible enmarcar la obra virgiliana en estos parámetros.

En resumen, ambas aportaciones se comprometen a favor de las prácticas más renovadoras y lo hacen desde una visión teleológica de la idea de progreso, en el sentido que asumen una filosofía de la historia que considera que el futuro será inevitablemente luminoso y regido por la fuerza de la razón. Una visión que, en el terreno del pensamiento, será muy pronto contradicha por la teoría crítica frankfurtiana; o, en el campo artístico, por determinadas propuestas, surgidas desde dentro de la propia modernidad, bajo el influjo del existencialismo, que cuestionarán la gran tradición del arte moderno e incluso pondrán en duda las condiciones para su continuidad⁸⁴.

Recorrido por una trayectoria plástica

Las primeras pinturas conocidas de Virgili son básicamente representaciones de paisajes, con rasgos cubizantes y una marcada tendencia a la síntesis, que responden a un espacio figurativo hasta cierto punto convencional, donde aparecen una serie de elementos claramente reconocibles que, en parte, remiten a una iconografía de raíz noucentista (embarcación de vela latina, pitas, pinos, edificaciones propias de la arquitectura popular mediterránea, vistas urbanas, etc.), con la que se había pretendido conformar un determinado imaginario del país. En un primer momento, este repertorio visual estaba al servicio de un proyecto cultural de modernidad moderada, hegemonizado por núcleos de la burguesía industrial y cosmo-

⁸² A. LESCARBOURS, «Revoluciones que muchos revolucionarios desconocen», *Tiempos nuevos*, nº 5, mayo 1945, p. 155.

⁸³ ARIEL, «El sentido revolucionario de las artes», *Tiempos nuevos*, nº 7, julio 1945, p. 212.

⁸⁴ Serge GUILBAUT, «Pinzells, pals i taques: Algunes qüestions culturals a Nova York i París després de la Segona Guerra Mundial», en Serge GUILBAUT y Manuel J. BORJA-VILLEL (dir.), *Sota la boira. El jazz de la guerra d'imatges transatlàntica, 1946-1956*, MACBA-MNCARS, Barcelona-Madrid: 2007, pp. 31-34.

⁸⁵ Narcís SELLES, «Cultures artístiques del republicanisme», *op. cit.*

polita de Cataluña, pero posteriormente acabó siendo integrado dentro de un nuevo universo de valores, de carácter mucho más popular y de aspiración democratizadora, por parte de determinados sectores de la cultura republicana emergente⁸⁵. Es en este último marco político-ideológico, en el que convergía una pluralidad de planteamientos estéticos, donde se deberían situar estas obras del artista catalán.

En cuanto al plano formal, son pinturas en las que se elimina el sistema de degradados y claroscuros con el que tradicionalmente se solía representar la idea de volumen y se adopta un uso plano del color que, en determinadas zonas del cuadro y en la plasmación de algunos detalles, se organiza en fragmentos geométrizados, los cuales alcanzan un principio aparente de autonomía, dado que eluden la idea de mimesis, fijan sus propias leyes constitutivas, compositivas y cromáticas al tiempo que establecen unas formas de interacción específicas. Este tipo de tratamiento recuerda algunas obras de Freundlich, aunque la lógica figurativa global de los paisajes virgilianos hace que todos los elementos de la representación denoten una referencialidad más o menos evidente (rocas, tejados, entornos naturales, cielos, etc.).

Muy pronto, la pintura de Virgili experimenta una tendencia a la interiorización y, temáticamente, pasa a centrarse en las naturalezas muertas, en las que se recrean objetos y utensilios (la botella, la copa, la guitarra, el violín, el frutero, el tablero de ajedrez, el jarrón con sus flores, la paleta de pintar, las baldosas de la pared y el mosaico del suelo, la maceta, la bandeja y sus diversos tipos de fruta, el periódico, la jarra, el libro, la mesa), incluso algunas maneras de hacer, convertidos, todos ellos, en paradigmáticos de ciertas poéticas de base cubista.

Diversos analistas han apuntado su deuda de partida con el tipo de obra que había cultivado Juan Gris y otros autores situados en una órbita parecida, la cual en años posteriores alcanzaría una notable irradiación e influencia. En este sentido, conviene recordar que, durante las primeras décadas del siglo XX, Gris y otros artistas de primera línea pasaron temporadas en las zonas de Céret y Collioure. En efecto, pintores cubistas como Pablo Picasso, Georges Braque, Auguste Herbin o el poeta Max Jacob, residieron en la capital del Vallespir; mientras que Henri Matisse, André Derain o Albert Marquet optaron por el pueblo del Rosellón⁸⁶. Y quien sabe si el hecho de que nuestro hombre también compartiera, años más tarde, esta geografía vital, posibilitó el conocimiento de alguna de las obras que se quedaron allí a raíz del paso de aquellos grandes maestros.

Con el cultivo de la naturaleza muerta y la utilización de una retórica de base cubista, podríamos decir que Virgili emprendió un proceso de apropiación y relectura de un género y de una determinada formalización plástica que, por diversos senderos, acabaría llevándolo a la abstracción. Ahora bien, esta ruta no sigue una dirección lineal, sino que contiene múltiples meandros, constantes pasos hacia delante y hacia atrás, o, si se prefiere, intermitencias y reanudaciones, rupturas y continuidades. Y, al mismo tiempo, persistencias plásticas e interferencias entre distintos sistemas lingüísticos, hasta el punto de que hay momentos en los que se ponen en relación modelos representativos aparentemente antagónicos.

Decía el estudioso Charles Harrison que una pintura no figurativa no es simplemente un cuadro que no tiene una figura, sino

⁸⁵ En esos años también pasaron por Céret artistas como Moïse Kisling, Georges Deniker, Jean Marchand, Dunoyer de Segonzac, Jo Davidson, Francis Picabia, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas o Ramon Pichot. Y posteriormente Pierre Brune, Chaïm Soutine, Pinchus Krémègne, André Masson, Raoul Dufy o Marc Chagall. El escultor Manolo Hugué y el músico Déodat de Séverac, instalados allí, fueron los primeros introductores de muchas de estas estancias. Y ya en los años treinta, se había consolidado la conciencia de la excepcionalidad de Céret como lugar emblemático en la historia del arte y se empezaba a hablar de reunir en un museo el testimonio artístico de sus ilustres huéspedes. Véase Véronique RICHARD DE LA FUENTE, *Picasso à Céret, 1911-1914. Des modernistes aux cubistes en Roussillon*, Ed. Mare Nostrum, Perpignan: 2002.

⁸⁶ Charles HARRISON, «Abstracción», en DD. AA, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid: 1998, p. 211 [1ª ed. ingl.: 1993].

que es un cuadro que no ofrece ningún espacio, ni técnico ni conceptual, en el que se pueda imaginar un cuerpo sólido que lo ocupe⁸⁷. Si citamos estas palabras es porque uno de los retos que parece que se plantea Virgili en dichas obras es precisamente subvertir formulaciones de esta índole y conciliar lo que aparece como incompatible. Si en los paisajes era el espacio figurativo el que integraba y otorgaba significado realista a las formas abstractas, en la serie de las naturalezas muertas se abre una grieta que irá ensanchándose y que llevará a invertir el mecanismo de la aportación de sentido, hasta el punto que acabarán siendo las formas figurativas las que tiendan a adaptarse a las exigencias morfológicas y sintácticas emanadas de un espacio cada vez más afigurativo y de base geometrizable.

Posteriormente, en un incisivo golpe de gracia, las últimas sugerencias figurativas de origen cubista convertidas en formas arquetípicas, entre las cuales predomina el de la guitarra, desaparecerán en el marco de una nueva referencialidad, la que instaura la propia obra, lo que el pensador Charles-Pierre Bru llamaba la autofiguración⁸⁸, que se quiere liberada de dependencias imitativas de índole naturalista, pero sin cerrar la puerta a la sutileza connotativa. La retórica de estas piezas se basa en una rica polifonía de formas y colores de ecos simultaneistas, en la que una pluralidad de planos fragmentados se organizan de múltiples maneras –hay superposiciones y acoplamientos, encabalgamientos y juntas, inclusiones y contactos tangenciales, penetraciones y distanciamientos– y, al mismo tiempo, tienden a relacionarse, según unos criterios parecidos, con determinados elementos de amplio espectro de formas plenas –círculos, triángulos, cuadrados, bandas, rectángulos,

flechas – o con porciones seccionadas de estas mismas formas. Sus estructuras compositivas son diversas; en ocasiones hay un foco central, elementos laterales simétricos, esquemas en diagonal o fórmulas de contrapeso más complejas que articulan y conducen la mirada, aunque, en ocasiones, al pasar de la percepción general, donde predomina una sensación de equilibrio y de orden entre las partes, a la percepción zonal localizada, el recorrido visual se ve interferido por la presencia de planos inesperados o bien desemboca en una especie de callejón sin salida o vía muerta; mientras que otras veces el ojo se pierde, por la deseada dispersión del campo pictórico, o rebota de un sitio al otro, debido a la repetición de unos mismos colores situados estratégicamente sobre la superficie del cuadro, lo que provoca cierto efecto sinestésico, como de reverberación.

Es preciso señalar que en algunas de estas obras se evidencia una clara voluntad sistematizadora, la cual lo lleva a una cuantificación de las presencias cromáticas en concurrencia, hasta el punto que detrás del lienzo vemos unas numeraciones que indican las veces que unos determinados colores se aplican sobre la tela. Así, pongamos por caso, la anotación 3/3/3/3 vendría a significar que la pintura en su totalidad es el resultado de la distribución estratégica de tres verdes, tres ocre, tres marrones y tres azules en la superficie del cuadro.

Sobre todo en los últimos años de su vida, de una vida que no dejaba de dar señales dramáticas de agotamiento, Virgili tenderá a depurar su lenguaje, a establecer una contención retórica y una economía lingüística y de medios. Se ha hablado, con más o menos razón, de ecos de poéti-

⁸⁸ Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'abstraction*, L'Harmattan, Paris: 2000 [1ª ed.: 1955].

cas suprematistas, constructivistas, neoplasticistas o incluso preminimalistas. En cualquier caso, lo que se constata es que el artista se fue decantando hacia la exploración de las formas consideradas más substanciales y a probar la imbricación sutil con determinados elementos afines juzgados como especialmente significativos. Su perquisición lo llevó a extremar el cuidado en el tratamiento del color y a reducir considerablemente la gama cromática, a tender hacia construcciones de tipo ortogonal, a asumir y hacer creativamente visibles condicionantes materiales propios del hecho pictórico o a agudizar el interés por las unidades de sentido más simples y elementales.

Esta operación general de despojamiento, de búsqueda de primordialidades estéticas y conceptuales, impregnadas de reflexión metalingüística y de indagación en las formas del ver, no excluye la posibilidad de ser también contemplada como el correlato de una voluntad de sumersión interior hacia los supuestos fundamentos del ser en la perspectiva de alcanzar cotas superiores de autoconocimiento. Y es que el misterio del tránsito, la llamada recurrente de la desconocida, que se manifestaba en forma de crecientes y aterradores esputos sanguinolentos, estaba, para nuestro artista, tan cerca que, posiblemente, no podía quedarse indiferente.

El arte como encarnación de la utopía

Después del comentario más o menos sucinto del trayecto creativo de Virgili Batlle, quizás sería adecuado apuntar como conclusión una breve anotación hermenéutica sobre su quehacer.

En principio, diríamos que las obras más interesantes del artista, sobre todo las elaboradas en los últimos años de actividad, parecen aspirar a construir una especie de universo esencial de formas y colores, los cuales en cierta medida opugnan la accidentalidad abrumadora de una cotidianidad repleta de apremios, arbitrariedades, sufrimientos y desrazones.

Unas obras que, en su profundidad, no permanecen cerradas ni a una lectura en clave trascendental –decía Germain Viatte que el arte, ante las terribles realidades de la época, se convirtió más que nunca en el vehículo de una necesidad ontológica, de una vocación moral alimentada de pasión y compromiso espiritual⁸⁹, ni a una visión de raíz materialista para la cual la construcción de una nueva realidad estética vendría a ser la expresión simbólica de un afán de ultrapasar la mediocridad y la miseria circundantes. Dos opciones, por lo demás, que no tienen por qué resultar necesariamente antitéticas.

Ahora bien, si asumimos que nos encontramos ante la obra de una persona influenciada por el pensamiento libertario, no nos parecería desaforado señalar una posible analogía de fondo entre el hecho de alcanzar la autonomía plástica, concretada en la liberación del mundo de las apariencias, y el de alcanzar una individualidad libre y autoconsciente, superadora de cualquier forma de sumisión a un orden externo y alienante. De este modo, la utopía anarquista, vencida sobre el campo de batalla y derrotada en el mundo de la realidad social y política, habría encontrado una vía compensadora a partir de la cual conseguir su cristalización en otra dimensión, la del arte.

⁸⁹ Germain VIATTE, «Paris –chemins de l'art et de la vie- 1937-1957», en Pontus HULTEN (comis.), *Paris-Paris 1937-1957*, op. cit, p. 48.







memorial
democràtic

MUM/E

Museu Memorial
de l'Exili

catorze

editorial afers


mare nostrum



ISBN: 978-84-92542-56-7

27 €