

An abstract sculpture composed of large, flat, geometric planes in white and dark blue, set against a clear blue sky. The planes are arranged in a dynamic, overlapping fashion, creating sharp angles and deep shadows. The overall composition is minimalist and architectural.

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA
**MIGUEL ÁNGEL
BATTEGAZZORE**



por un país mejor

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA
**MIGUEL ÁNGEL
BATTEGAZZORE**

10 de diciembre de 2021 a 26 de marzo de 2022

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

PRESIDENTE
Luis Lacalle Pou

VICEPRESIDENTA
Beatriz Argimón

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Pablo da Silveira

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Ana Ribeiro

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA
Pablo Landoni Coutura

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA
Mariana Wainstein

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR
Enrique Aguerre

SECRETARÍA
Juan Baltayán y Paula Kunin

GESTIÓN
Claudia Mera

MEDIOS AUDIOVISUALES
Fernando Álvarez Cozzi

EDUCATIVA
Fabricio Guaragna y Rosana Rey

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA
María Eugenia Grau

CONSERVACIÓN
EDUARDO MUÑIZ y Nelson Pino

REGISTRO
Osvaldo Gandoy

GRÁFICA
Álvaro Cabrera

INFORMÁTICA Y WEB
Eduardo Ricobaldi

COMUNICACIÓN
Maite Bigi y Jimena Shroeder

BIBLIOTECA
Virginia Lucas

INTENDENCIA
Julio Maurente y Sergio Porro

VIGILANCIA
Héctor Carol

CRÉDITOS

Curador
Ángel Kalenberg

Productor
Leonardo Noguez

Coordinación logística
Nelson Pino

Diseño gráfico
Fernando Álvarez Cozzi

Montaje
Nicolás Infanzón

Fotografía
Carly Angenscheidt Lorente (obras)
Arq. Diego López Fernández (carátula)
Panta Astiazarán
Nicolás Vidal
Gabriel Lema

Corrección
Graciela Álvez

Traducción al inglés
Virginia Gramaglia

Agradecimientos

Anabel Satriano, Ing. Eduardo Campiglia,
Germán Campiglia, Lara Campiglia,
Pablo Atchugarry, Ricardo Esteves,
Dr. Julio María Sanguinetti, Martín Vecino,
Galería de las Misiones, Museo Rally,
Intendencia Municipal de Maldonado,
Alejandra González, Marcelo Guadalupe,
Hugo López Chirico, Arq. Diego López Fernández,
Enrique Manhard,
Banco República, Mauro Sanabria,
Julio Testoni, Patricia Fernández.

Apoya



Auspicia



Impreso en Uruguay por



Depósito legal: xxxxxxxxxx
ISBN: 978-9974-36-452-3



Dirección Nacional
de Cultura

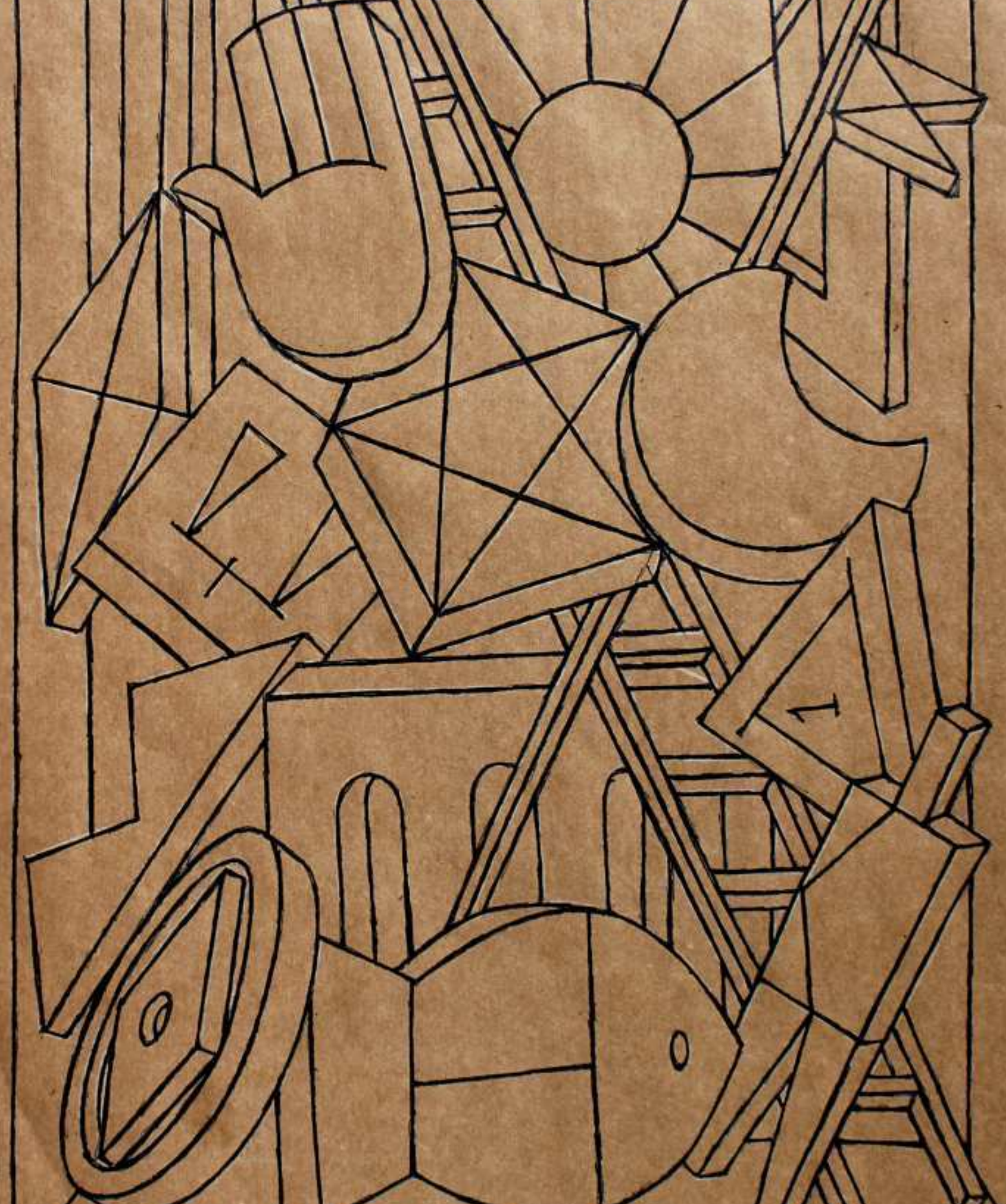


MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Montevideo - Uruguay
Tomás Giribaldi 2283 y Julio Herrera y Reissig
Tels.: (598) 2711 6054 - 2711 6124 - 2711 6127
www.mnav.gub.uy

Índice

- 6 **Dr. Pablo da Silveira**
Ministro de Educación y Cultura
- 8 **Enrique Aguerre**
Director del Museo Nacional de Artes Visuales
- 10 **Battegazzore** En torno a un centro invisible
Por Ángel Kalenberg
 - 11 CAPÍTULO I
Presencias
 - 14 CAPÍTULO II
El itinerario: formación y creación
 - 25 CAPÍTULO III
El proceso creativo hacia los momentos
 - 36 CAPÍTULO IV
El análisis: los momentos
 - 100 CAPÍTULO V
Las síntesis: integraciones
 - 110 CAPÍTULO VI
Y además
 - 124 CAPÍTULO VII
En desarrollo
- 128 **Papá Batte** en el taller mecánico o la búsqueda
de los orígenes del espíritu deconstructivo
Por Miguel Ángel Battegazzore
- 132 **Un diálogo** de cuatro décadas.
Por Ana Ribeiro
- 140 **Los Tres Batlle** o el arte histórico sin panfleto
Por Julio María Sanguinetti
- 146 **Barradas** y la escenografía
Por Miguel Ángel Battegazzore
- 154 Obras
- 304 Biografía
- 313 Versión en inglés



Como otros pintores uruguayos, y como él mismo lo ha advertido, Miguel Ángel Battegazzore construyó su identidad a partir de la influencia (ya no del magisterio directo) de Joaquín Torres García. Ese juego de continuidades y rupturas, de aceptación y rebelión, dio frutos muy distintos según quien sea el artista de que se trate. En el caso de Battegazzore, lo que surgió fue una personalidad muy autónoma, capaz de integrar la tradición que lo nutrió y, al mismo tiempo, de reinterpretarla y alejarse radicalmente de ella.

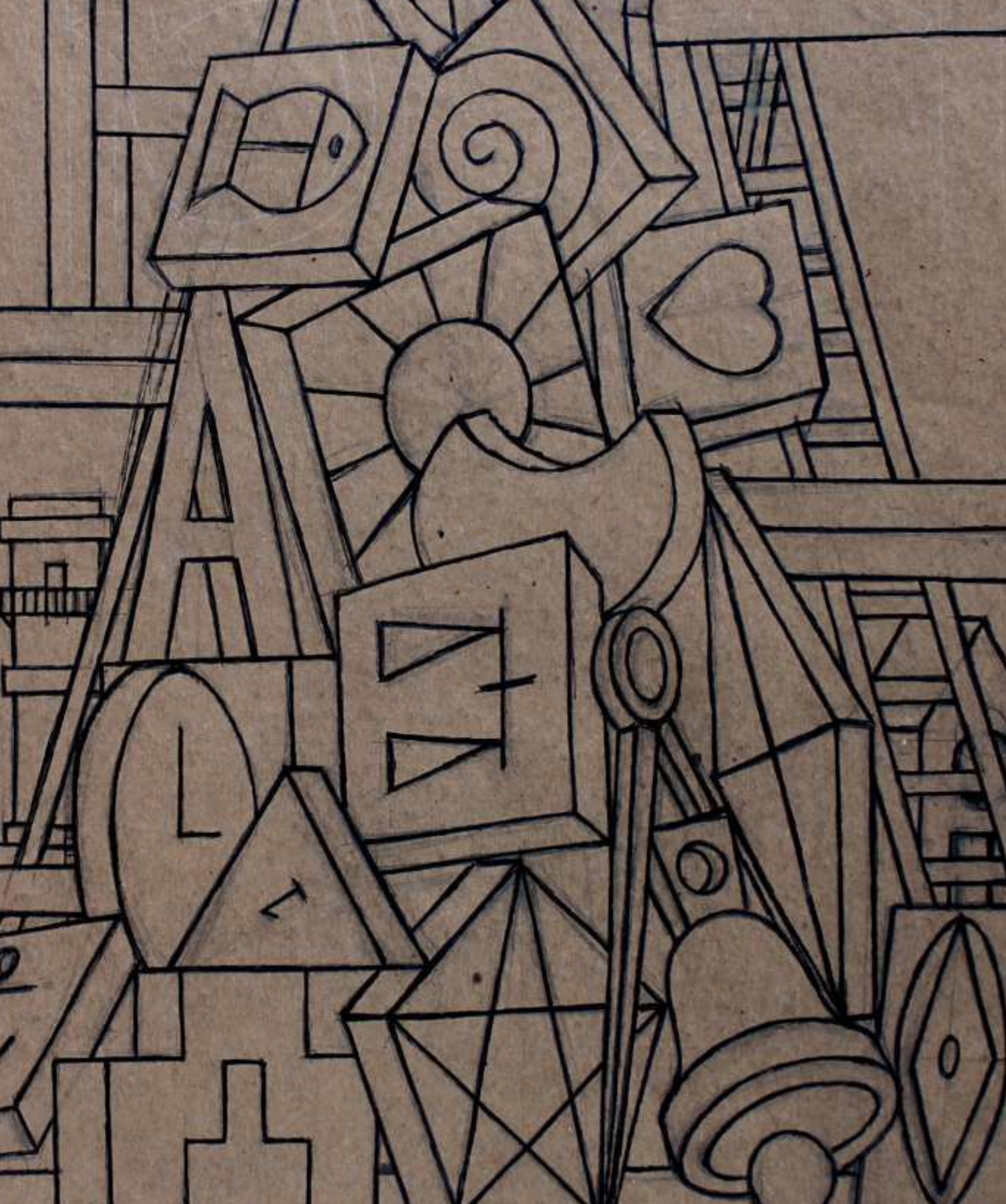
Battegazzore sabe de dónde viene. Pero eso no le impide innovar en técnicas, materiales, temáticas, paletas, exploraciones estéticas. Tampoco le impide ir más allá de la propia pintura y aun de la actividad artística, para incursionar en la enseñanza, la investigación, el ensayo, el diseño gráfico, la escenografía. En cada uno de esos gestos hay una inocultable libertad.

Battegazzore también sabe cuál es el lugar al que pertenece. Por eso hay en su obra una tensión muy valiosa entre lo universal y lo local. Viaja a formarse en Europa y se mantiene siempre interesado en lo que ocurre en el mundo. Pero al mismo tiempo se mantiene muy uruguayo. Le interesa nuestro pasado y toma partido a favor de ciertas maneras de interpretarlo (un ejemplo típico es su retablo Los tres Batlle). Le interesan figuras que han balizado nuestra historia cultural, como Lautréamont, Figari o el propio Torres. Le interesan las huellas materiales que han dejado los orientales en su afán por enraizarse en el paisaje, trabajar y producir (de allí su interés, nada torresgarciano, en las marcas de ganado).

Una exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Artes Visuales es probablemente la manera más contundente que tenemos los uruguayos de agradecer a alguien que reconocemos como un gran artista. Gracias por habernos enriquecido, gracias por habernos enseñado, gracias por habernos hecho disfrutar. Eso es exactamente lo que estamos haciendo ahora: ¡muchas gracias, maestro Battegazzore!

Dr. Pablo da Silveira

Ministro de Educación y Cultura



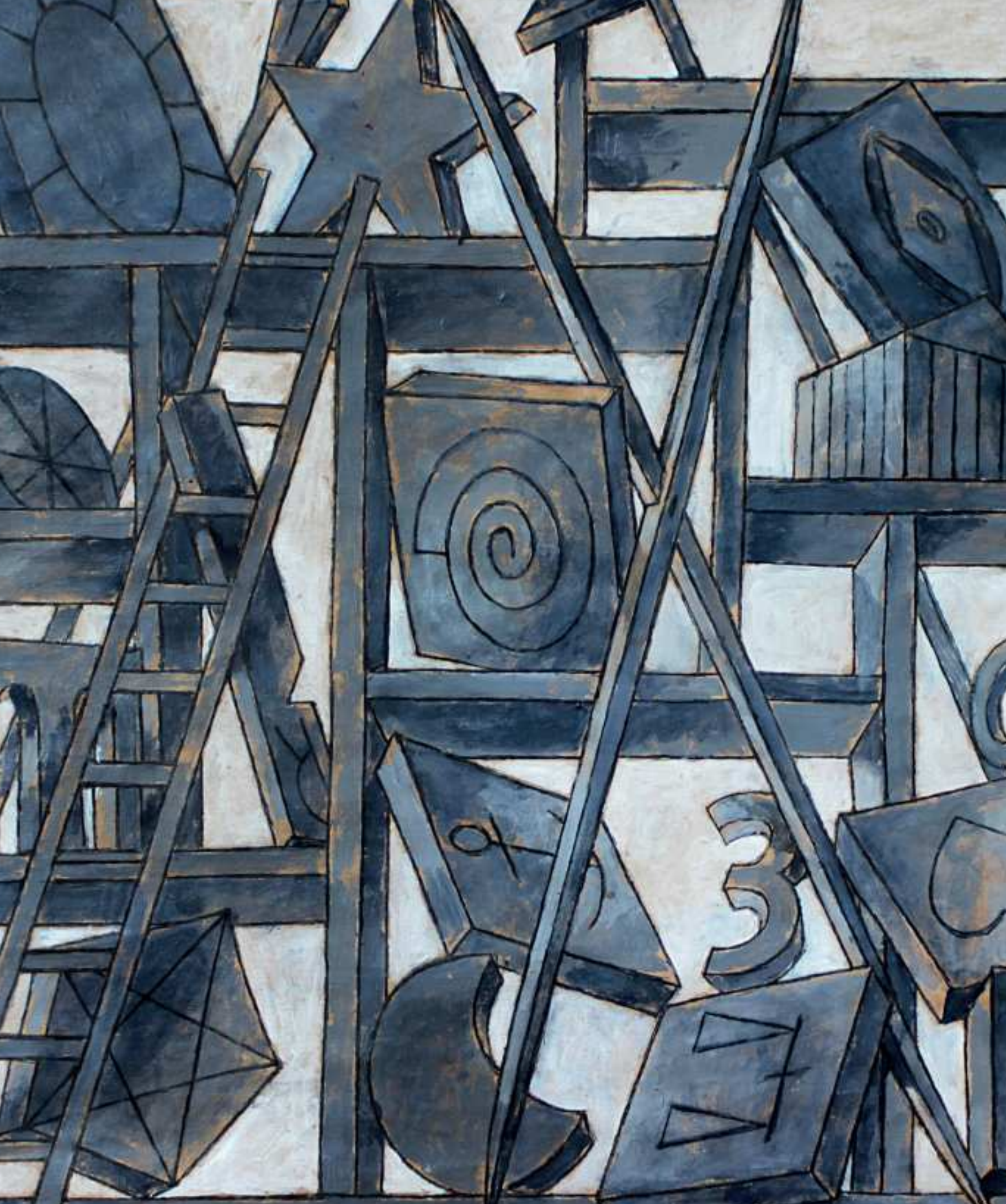
El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) se complace en presentar la exposición antológica Miguel Ángel Batteggazzore, concebida y realizada en el marco de la celebración de los noventa años del artista. Pero este gran proyecto expositivo no trata solamente de desplegar una mirada a lo ya producido en una larga y fecunda trayectoria, sino que abarca obra nueva, ya que Batteggazzore continúa pintando. Su riguroso trabajo ha obtenido gran reconocimiento en nuestro país y en el plano internacional; es un artista de referencia para sus colegas y alumnos, que ha dedicado toda su vida a la producción artística y, especialmente, a compartir generosamente su conocimiento profundo del arte en el ejercicio de la docencia.

La exposición antológica Miguel Ángel Batteggazzore ocupa toda la planta alta del MNAV y es a través de un centenar y medio de obras —pinturas y esculturas principalmente— que podemos tener una idea cabal del formidable trabajo del artista desde sus inicios al presente, en una búsqueda que no cesa, más allá de formatos y soportes, que surge de una interrogación radical del concepto de arte y de su razón de ser como hacedor. La curaduría de Ángel Kalenberg, basada en el conocimiento y compromiso de la obra del artista, es decisiva a la hora de seleccionar cada una de las series más destacadas de Batteggazzore, ya que el diálogo entre ambos viene de mucho tiempo atrás y se intensificó en el último año antes de inaugurar la muestra. También quiero destacar la labor desde la producción de este proyecto a cargo de Leonardo Noguez, que permitió un trabajo fluido entre los integrantes de los diferentes equipos involucrados para llevar a buen puerto la propuesta inicial.

Batteggazzore continúa creando, pensando, investigando y escribiendo; hay y habrá más obras por conocer, pero detenernos en el camino recorrido era un deber del MNAV, que entre sus cometidos principales tiene el de dar a conocer a nuestros artistas más destacados, mucho más allá del pequeño entorno de iniciados en el arte, en la sociedad toda. Se trata entonces de la muestra antológica más completa realizada al día de hoy, que nos revela a un artista ineludible de nuestro tiempo, un artista íntegro.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales



Battegazzore

En torno a un centro invisible

Por **Ángel Kalenberg**

Nunca dejaremos de buscar, pero al final de la búsqueda regresaremos al punto de partida y comprenderemos ese lugar por primera vez.

Thomas Stearns Eliot

Con una extensa, variada, coherente y lúcida obra que tuvo su inicio a mediados del siglo pasado, Miguel Ángel Battegazzore es generalmente considerado uno de los artistas uruguayos más significativos y él hoy, a sus 90 años, continúa como creador incrementando su legado artístico a un ritmo incesante.

Capítulo I

PRESENCIAS

Pudo haber escogido ser filósofo, o científico, o antropólogo. Pero optó por ser artista visual. En su extenso e intenso recorrido como artista su obra atravesó varias etapas: durante su estadía en Europa le interesó la tradición del azulejo y creó la serie *Lisboeta*, luego se sucedieron el *Constructivismo binario*, las series dedicadas a *Los cantos de Maldoror*, *Las criaturas de Prometeo*, los *Homenajes escriturales*, las *Marcas, contramarcas y señales*, las *Entropías*, las *Espinas de la cruz*, en una tarea infatigable. A la vez exploró variedad de soportes (lienzo, papel, muros, acero, madera, cerámica, video). Ha pintado nuevas obras para la exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), diciembre de 2021-marzo 2022.

Precisamente, la investigación y la evolución han sido la norma en la ininterrumpida obra de Battegazzore, y en sus numerosos giros se advierte coherencia y el desarrollo de un pensamiento propio.

Pero ¿cuál es la clave que permita decodificar esa versatilidad y así poder precisar el valor de su notable permanencia en el cambio? De esto se trata.

Considerar el contexto puede darnos algunas pistas. En los inicios del siglo xx se derrumba la búsqueda de la semejanza y se consume el alejamiento del arte de su dimensión analógica. Tal desconexión fue gestada ya



Mural *Gran entropía*.

en el manierismo, ese período crítico de la historia del arte que constituirá el punto de partida de la libertad pictórica de Miguel Ángel Batteggazzore. Precisamente, una clave para decodificar su obra la ofrece el tener presente el decisivo giro —posterior a la modernidad— que propició la supremacía del hecho pictórico frente a la mimesis.

Esta dimensión conceptual puede rastrearse ya en la serie de sus cuadros de los años ochenta referidos a creadores como Uccello, Laurana, Rafael o Durero, serie que transmite la temprana afinidad de Batteggazzore con la sensibilidad diagramática manierista, siendo esta afinidad la que le permitirá abordar la complejidad provocativa del período posmodernista. Ciertamente, esos *homenajes* también fueron determinantes para sus conocidas *Entropías*, esas desconstrucciones del Universalismo Constructivo que, de alguna manera, tanto continúan como renuevan la obra de Joaquín Torres García.

El circuito en el que se despliegan sus obras conoce varios mojones, entre los cuales se cuentan el manierismo y el insoslayable diálogo conceptual con Torres García. Pero estos mojones no son los únicos, también cuentan el equilibrio del par razón y naturaleza. Y también la paradójica relación entre los conceptos orden y desorden a partir de que en el orden puede

haber desorden y viceversa. Pongamos el foco apuntando a estos mojones.

La ampliación del clasicismo, encarada por Torres García, fue posible mediante el recurso al manierismo. En el marco de la libertad e independencia, desde los comienzos la vasta obra de Batteggazzore se configuró como inserta en una peculiar tendencia descendiente del manierismo, en un tiempo en que el manierismo aún carecía de definición.

Por su lado, la historia del arte fue descubriendo con lentitud que el manierismo tenía un lugar protagónico en la génesis del arte moderno, pues no era un estilo más, sino que implicaba una sensibilidad cuestionadora de la misma idea de estilo, y no pretendía dar ni imponer soluciones para alcanzar una suerte de equilibrio. Razón por la cual el manierismo tardó en ser reconocido académicamente. Por ende, se puede sostener que su continuidad encarna una cierta actitud de lo que hoy se llama desconstruccionismo, una visión desacralizada de la tradición. O al menos un intento de desacralizar la tradición.

Se funda en una dinámica coexistencia de lo abstracto, lo sensible y lo imaginativo. Aspectos estos que Batteggazzore supo confirmar en el corpus de la

praxis y la teoría de Torres García, de donde surge el lugar central que tiene en su trayectoria.

En el manierismo se libra una fecunda batalla entre orden y desorden, entre el orden institucionalizado clasicista y el desorden imaginativo: he ahí el punto de arranque del Universalismo Constructivo y el *leitmotiv* de toda la obra de Batteggazzore y su propia desconstrucción. A partir de lo cual se puede hablar de una poética de las *Entropías* en la medida en que el proceso de desconstrucción que culmina con ellas se hizo público con la realización del mural *Gran entropía*.

Presencia de Torres García: encuentro y distancia. Batteggazzore ha escrito que siempre presintió la figura del Maestro uruguayo, creador del Universalismo Constructivo, como centro invisible de su propia actividad artística. Pero se trató de una relación conflictiva, paradójica y ella es extremadamente significativa, ya que no entró en tratos con Torres pese a vivir a cuatro cuadras de su casa de la calle Abayubá, en Montevideo. Asimismo, en el tiempo de su posterior vecindad con el Ateneo de Montevideo, cuyo subsuelo entonces cobijaba al maestro y a los discípulos del Taller Torres García, siguió presidiendo ese vacío, ya que si bien podía visitar el Taller con frecuencia lo hacía a hurtadillas, como un intruso temeroso de interrumpir un ceremonial misterioso, sin alcanzar a entablar ningún trato personal. (Un «desinterés» que Batteggazzore atribuye a que el ámbito de su formación radicaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes que no tenía relación con el Taller).

Presencia de Razón y Naturaleza: el espíritu clásico. La capacidad proteica de Torres la heredaron sus alumnos, pero también distinguió a Batteggazzore, quien, precisamente, pese a no haberlo tenido como maestro, disfrutó de una libertad plena. Así arriba a resultados que Torres sintetizaba en la fecunda ecuación equilibrio de «razón» y «naturaleza» que estructura su concepto de un renovado clasicismo: en definitiva, el secreto del espíritu clásico está en un péndulo que oscila entre «razón» y «naturaleza».

Presencia de orden y desorden, una paradoja. Orden y desorden son conceptos paradójicos. A tal punto que se ha hablado, con acierto, de una fecunda batalla entre orden y desorden, entre el orden institucionalizado clasicista y el desorden imaginativo: radica allí el *leitmotiv* de la obra de Batteggazzore y, en particular, del dialéctico enfrentamiento de sus *Entropías* con la gramática del constructivismo torresgarciano.



Casa de Joaquín Torres García en la calle Abayubá.



Jorge Romero Brest.

Capítulo II

EL ITINERARIO: FORMACIÓN Y CREACIÓN

* **Fue alumno de los cursos** de Historia del Arte dictados por Jorge Romero Brest en la antigua Facultad de Humanidades de Montevideo. Romero Brest fue un ferviente defensor del arte moderno y sus clases fueron continuadas por Fernando García Esteban en el Instituto de Profesores Artigas. Asistieron a este curso buena parte de quienes más tarde se dedicarían a la crítica de arte o a la docencia.

Simultáneamente Battegazzore se iniciaba en la práctica de la pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes (allí las clases de historia del arte las dictaba el poeta Carlos Rodríguez Pintos, pero ellas no superaron el período grecorromano), lo que le permitió conciliar, con espíritu manierista, el heterogéneo y confrontante lenguaje de tres creadores, dos pintores y un escultor, decisivos en su desarrollo como artista: Felipe Seade y Miguel Á. Pareja en nuestro medio, y Jorge Oteiza en España.



Miguel Ángel Pareja.

Según el propio artista, lo medular que le aportó el pensamiento del docente argentino estaba referido a las categorías formales, sin tratar de justificar su legitimidad filosófica, sino enfatizando «su eficacia ordenadora». Fue marcante la insistencia de Romero en discriminar claramente el clasicismo y los neoclasicismos como estilos históricos, y el clasicismo como categoría formal, una distinción que constituyó un aporte fundamental al que Romero Brest le asignaba gran importancia.

** **En la frecuente** confusión de estos dos aspectos se originan muchos equívocos respecto de la apreciación de estilos y de obras de arte. Battegazzore sostiene que puede hablarse de un Torres García neoclásico, pero si ello se confunde con su concepción formal no se llegaría a entender el que Torres quisiera instituir un nuevo clasicismo para América.

En relación con ello se debe señalar un retroceso. Mientras cursaba primer año de Dibujo en Preparatorios de Arquitectura, los estudiantes —tanto Battegazzore como sus compañeros, el futuro escenógrafo Carlos Carvalho y el ya entonces (y luego reconocido como excepcional) caricaturista Hermenegildo Sábat—, con atinado criterio pedagógico, debían copiar láminas de los órdenes clásicos según el tratado de Vignola, y también dibujar edificios como la *Villa Rotonda* del tratado de Palladio.

Los tres creadores asistieron así al último capítulo de la historia de la continuidad del espíritu clasicista en nuestro medio. Pero, en un giro copernicano, a continuación asistieron al alejamiento del clasicismo, ya que al cursar el segundo año de Preparatorios de Arquitectura advirtieron que



Felipe Seade, *Autorretrato*.

se habían eliminado los órdenes clásicos de los programas de Dibujo, tanto en las transcripciones del tratado de Vignola como en el de Palladio, siendo sustituidos por composiciones de neutros volúmenes geométricos. Esa ruptura es responsable de la progresiva desaparición de los órdenes clásicos de las fachadas, de las montevideanas en particular.

En contraposición y no por azar, en el elenco de las *Entropías* de Batteggazzore esos órdenes vuelven a aparecer como formas enfrentadas a la arquitectura palladiana propia de la Villa Rotonda, La Malcontenta o Villa Barbaro con frescos de Veronese. Esas formas de Batteggazzore son también resultado de una extraordinaria experiencia que lo llevó a apreciarlas y estudiarlas directamente en su variada multiplicidad y contexto. Ello aconteció con motivo de una singular recorrida por el Véneto guiado nada menos que por el entonces rector de la Universidad de Venecia, Feliciano Benvenuti (a quien tuvo oportunidad de conocer cuando vino a Uruguay a dictar una conferencia, «Plaza San Marco: historia y vida», en el Instituto Italiano de Cultura de Montevideo, tema de historia del arte que apasiona a Batteggazzore: no en vano el Palacio Ducal acompaña sus *Entropías*).

***** La obra de Batteggazzore** refleja la amplitud de su formación, la que abarca tanto la dimensión artística teórica como la praxis. Estas incluyen dibujo, pintura, grabado, cerámica, escultura, para cuya realización no desdeña el lenguaje informático; escenografía para teatro, ópera y ballet, vestuario teatral, diseño gráfico (carteles, estampillas de correo, programas de concierto del Sodre, del Teatro Solís, del Teatro de la Ciudad de Montevideo); monedas, arquitectura y, entre las artes temporales, video, cine y otros medios audiovisuales integrando la música, sin dejar de lado sus aportes a la pedagogía, la docencia de la historia y la teoría del arte.

Para Batteggazzore, digámoslo ya, la docencia es tan creativa como la producción de una obra, y ella se desplegó en un amplio abanico de instituciones tales como la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Instituto de Profesores Artigas, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, la Alianza



Sello conmemorativo de Miguel Ángel, diseñado por Batteggazzore.



Miguel Ángel, pavimento del Campidoglio.





Busto de Leonor de Aragón de Francesco Laurana.



Eduardo Díaz Yepes, *Monumento a los caídos en acto de servicio de la Armada*.



Jorge Oteiza, 1961.

Francesa, el Círculo de Bellas Artes, Cinemateca Uruguaya, Museo Nacional de Artes Visuales, entre muchas otras. Y también formuló su pensamiento sobre arte como escritura, a través de los ensayos publicados en Portugal y en varios medios nacionales, a los que sumó un fundamental libro sobre Torres García. Ahora tiene en preparación un nuevo libro sobre Barradas (del cual adelantamos el capítulo *Barradas y la escenografía*).

**** La libertad e independencia hacen que la obra de Batteggazzore transite registros multidimensionales. En ella han desaparecido las fronteras entre praxis y teoría, géneros y estilos, evidenciando los enormes cambios no solo en la tradición del hacer, sino también en las expectativas para su recepción. El acudir a procesos interdisciplinarios le abre las vías para desencadenar una casi ilimitada interacción entre las distintas vertientes de las artes plásticas, acontecimiento orientado por su itinerario formativo.

Esa libertad lo ayuda a no caer en la dicotomía del hedonismo de Pareja ni en el apego de Seade a la estética de los muralistas mexicanos, y Batteggazzore se valió de esa regresión para corporizar sus *Entropías*. Sin embargo, debe señalarse que a Seade (1912-1969) también le interesaba el clasicismo del Renacimiento y no deja de ser significativo que el primer modelo que Batteggazzore dibuja en su clase es el Busto de Leonor de Aragón de Francesco Laurana.

De Seade heredó su atracción por la escala monumental, atracción ejemplificada en el mural *Gran entropía* desarrollado en 400 m², ubicado en una esquina céntrica de Montevideo (Magallanes y Colonia), actualmente destruido.

De Pareja (1908-1984) recibió su atracción por la sintaxis del color, dominio en el que Batteggazzore ha descollado. Adoptó el protagonismo del color de Pareja y usó el claroscuro que practicaba Seade para corporizar sus signos, y remitirlos a la materia. De Oteiza obtuvo el aprendizaje de la manipulación del espacio vacío y de la «inmaterialidad» escultórica, y del escultor Eduardo Díaz Yepes, el de la materialidad escultórica.

A las Europas

Al desembarcar en Europa, Batteggazzore se encuentra con el gran ímpetu del arte informalista ya afirmado en la década de los 70.

Más que seguir la concepción estética del informalismo, que se apoya en el claroscuro, en el negro y el blanco, le interesaba la problemática del signo. Hans Hartung (1904-1989), el precursor del informalismo sígnico, tiende a una suerte de escritura directa de gestos instintivos, se diría de grafitis murales, que inscribe en el soporte de sus cuadros mediante una vigorosa caligrafía de haces agrupados de líneas, en las que el gesto no cesa.



José Gamarra.

No obstante, lo que más le interesa a Batteggazzore —tal vez vía María Freire— son las pinturas de Giuseppe Capogrossi y Carla Accardi, una de las más coherentes manipuladoras de alfabetos personales.

Capogrossi (1900-1972) llega a configurar una escritura, pues desarrolló un vocabulario de signos irregulares en forma de peine o tenedor. Estos signos estructurales podían ser repetitivos y ensamblarse y conectarse en innumerables variaciones. (No se trata del signo aislado, como puede ser el de José Gamarra). El italiano diseñaba los signos macro. Poblaba la tela de signos, algunos de los cuales rebasaban la tela, y se conectaban con el exterior transmitiendo la sensación de una explosión que continúa fuera del cuadro. Es la concepción moderna del mundo en expansión.

Los signos de María Freire (1917-2015) no son provocados por un gesto casual —como en la pintura automática o en la de Jackson Pollock—, sino que toman forma de manera controlada. No busca efectos pictóricos ni de claroscuro, sino el aplanamiento de las formas, así como la nitidez de los contornos. El cruce de lo sensible con lo racional modera el temperamento artístico de María Freire, y se inscribe en la tradición torresgarciana de razón y naturaleza.

Las formitas tipo carretel de Batteggazzore se emparentan con las de Capogrossi (y, en cierta medida, con las de Alfredo Volpi (1896-1988), que utilizaba los banderines en forma seriada, y también con los carreteles de Iberê Camargo (1914-1994), que Batteggazzore vio en Brasil), pero su búsqueda iba en procura de configurar una cadena de signos articulados en una sintaxis de negativo/positivo.



Jackson Pollock.



María Freire.



Giuseppe Capogrossi.



Iberê Camargo.

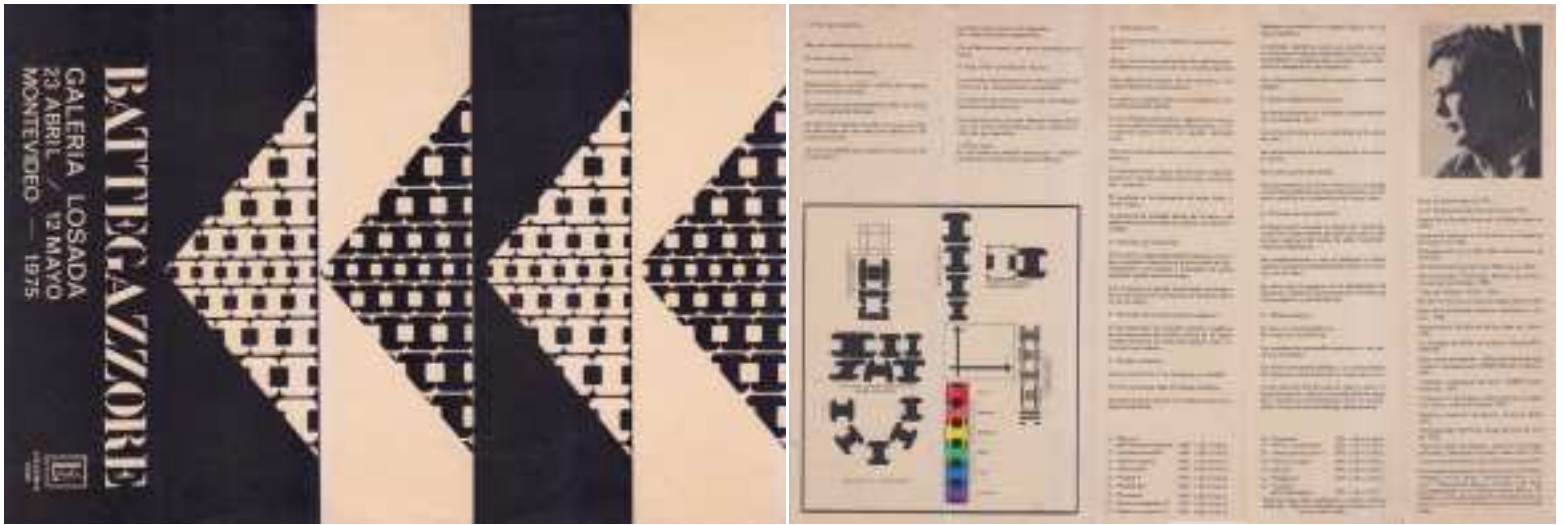
A Batteggazzore siempre le interesó la escritura, habiendo sido Américo Spósito el promotor de esa tendencia en nuestro medio. Por lo tanto, manifestó afinidad con Georges Mathieu (1921-2012), que estuvo en contacto con la caligrafía japonesa y arribó a plasmar una suerte de escritura.

Por su parte, el afiche *Campari* de Bruno Munari (1907-1998), que Batteggazzore atendió muy especialmente, es ejemplar. Es el triunfo de la fragmentación de la escritura. La disrupción de la visión en movimiento y fragmentada de textos que, según el artista, no pierde «su fuerza incluso si se vislumbra parcialmente, aunque grupos de personas lo cubran parcialmente, o si lo miras desde los vagones del metro en movimiento». Sobre el fondo rojo los logotipos escritos de Campari, descomponiéndose y recomponiéndose, se proyectan en un nuevo contexto urbano. El cartel de Campari se convierte entonces en una mirada caleidoscópica y curiosa sobre la ciudad contemporánea. Esa mirada tiene que ver con la experiencia del futurismo y el cubismo, movimientos que revientan el punto de fuga.

Batteggazzore valoró una parte positiva del informalismo: dar cabida a lo imprevisible, lo aleatorio. Esa es su conquista. Empero, no hay ni dimensión metafísica ni negación de la imagen. Por ende, constituía una tendencia en el extremo opuesto de la elaboración personal del constructivismo, lo que incidió en un precoz intento de desconstrucción de ese constructivismo binario que el artista tenía en pleno proceso de exploración antes de emprender viaje a Europa. El resultado inevitable fue de carácter rupturista. Las pinturas y en especial los relieves fueron literalmente rotos, desgarrados, mutilados en fragmentos, inconexos y recompuestos por el artista a la



Bruno Munari.



manera en que se representan en los grabados de Piranesi los fragmentos de la Antigüedad clásica.

La singular serie *Lisboeta*

Durante su permanencia en Lisboa (merced a la beca que le concedió la Fundación Calouste Gulbenkian) elabora las pinturas de la serie *Lisboeta*, que permanecía inédita hasta ahora y no ha tenido continuidad en su trayectoria.

Son obras muy singulares, en su mayoría relieves. Esta serie experimental se vale tanto de la milenaria tradición del azulejo (motivo central de su investigación en la Fundación dedicada a la Arquitectura y ornamentación de los azulejos en Portugal y España de los siglos xv al xviii), el relieve y la tradición de la talla dorada, que Batteggazzore contrapone a su personal constructivismo binario. A la vez esta serie testimonia su particular atracción por la historia del arte, la historia de las técnicas artesanales y la problemática conceptual encerrada en esas milenarias disciplinas.

Lo inusitado es la aparente incongruencia de estas disciplinas cuando se entrecruzan. Es en estas obras que el artista incorpora muchas de las experiencias de sus investigaciones iconográficas sobre el azulejo. Cabe recordar que Batteggazzore realizó ejercicios de copia de azulejos. En particular, elige los temas que vienen de Oriente. Por ejemplo, la granada, la flor de loto. Alois Riegl estudió la ornamentación vegetal y, especialmente, el desarrollo de la ornamentación de la flor de loto en el Antiguo Egipto: el carácter simbólico de la flor de loto: el culto al sol.

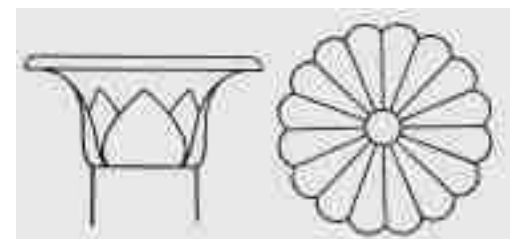
Empero, Riegl no encontró en los azulejos algo más que lo formal, la decoración y no más, pese a que detrás de los azulejos están el barroco, el rococó. En tanto la decoración de los azulejos remite al arte bizantino, al islámico, al gótico.



Georges Mathieu.



Alfredo Volpi.



Flor de loto por Alois Riegl.



San Vitale.

Por lo demás, cuando visita Ravena Battagazzore se encuentra con la cultura bizantina. Con el dorado en los mosaicos de la basílica de San Vitale y con el azul ultramar de los mosaicos de la bóveda del mausoleo de Gala Placidia, los más abstractos y rutilantes de color de todas las manifestaciones artísticas conocidas. (En la pintura moderna el dorado fue sustituido por el amarillo en la serie de los *Girasoles* de Van Gogh, y en el *Cristo amarillo* (1889) de Gauguin).

En las pinturas holandesas, en cambio, refulgía el blanco —sustractivo— de los azulejos, cuya óptica es de síntesis, como lo será más adelante la de los impresionistas.

La talla dorada en España está muy influida por la Edad Media. Al igual que Alemania, España pasa de la Edad Media directamente al Barroco sin atravesar el Renacimiento. En ese sentido la talla española es barroca, rococó. Carece del equilibrio que tiene la portuguesa, debido al contraste entre el dorado y el azul frío del azulejo, que es vidriado, es decir, al contraste entre madera dorada y cerámica bajo cubierta. Esa dialéctica no solo se percibe en los exteriores, sino también en los interiores portugueses. Artesonados dorados, y azulejos en las paredes. La virtud del azulejo es que puede no terminar racionalmente, sino que admite un recorte que acuerda con el plano donde se despliega. Ese recorte funciona en las escaleras y los muros en los que los azulejos repiten virtualmente los aspectos de la arquitectura, por ejemplo, frontones que son virtuales, que están en el azulejo, produciendo un juego entre virtualidad y realidad.



Gala Placidia.

Los azulejos

Los azulejos tienen resonancia de la gran arquitectura. En la *Quinta da Bacalhôa*, en Portugal, por ejemplo, los azulejos no terminan en una guarda lisa, racional, en los bordes, sino que tienen bordes recortados que ondulan coincidiendo con las volutas barrocas o rococó. Acompañan el contexto arquitectónico. Los azulejos debían dar la sensación de continuidad, aunque el marco los limitara; en algún sentido anticipan la idea de Mondrian, porque la pared sigue las ortogonales.

Óscar Niemeyer (1907-2012), con acierto, consideró el revestimiento cerámico como la piel de la arquitectura, y advirtió que el azulejo se adapta muy bien a sus formas curvilíneas. Los azulejos del Ministerio de Educación de Río de Janeiro, que diseñó Cándido Portinari (1903-1962), siguen esa tradición.

El barroco portugués combina los azulejos con la talla dorada (una tradición que hermana a esa nación peninsular con los Países Bajos, y que luego transfiere a Brasil en América). Así, el descubrimiento de la coexistencia



Vincent van Gogh.

de la talla dorada con el dibujo de los azulejos supone un equilibrio entre cálido y frío.

Entonces, el contrapunto se da entre la pintura del azulejo que es calma, que es fría y las tallas doradas. Se diría que es una relación que se encuentra en la pintura de Vermeer entre el clásico azul ultramar y el amarillo plomo-estaño. Y Mondrian continúa la vertiente abierta por Vermeer. Y el tema del color, siempre. En sus pinturas, Pedro Figari (1861-1938) resuelve los vestidos de las chinas aplicando el color disociado: como en los azulejos del manuelino portugués, como en el puntillismo (aun cuando los personajes de Seurat siempre están vestidos de domingo), pues sabe que las combinaciones de color tienen lugar en el ojo.

En el Río de la Plata no se entendió dicha tradición, pero sí en Brasil y fue en las bienales de San Pablo que Batteggazzore tuvo oportunidad de asimilarla y confirmar su atracción por el azulejo. Pero, pese a que podría haber realizado sus cuadros con azulejos reales, no lo hizo, a diferencia de los pintores cubistas que osaban incorporar toda clase de materiales: empapelados, etiquetas, etcétera.

Hoy en día, en las obras de la artista brasileña Adriana Varejão (n. 1964) —que a menudo emplea azulejos con motivos barrocos históricos, fragmentados y reordenados, cuya procedencia conecta a Brasil con las tradiciones islámicas, Holanda, España y, de manera más obvia, Portugal— se percibe la precocidad de esta experiencia del uruguayo. Tuvo un antecedente en la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva (1908-1992) —a quien Torres García le dedicó una valorativa semblanza, y a quien Batteggazzore conoció en Portugal.



Paul Gauguin.



Quinta da Bacalhôa.



Cândido Portinari.



Adriana Varejão.

Los azulejos de Portugal constituyen un punto de inflexión en este período de la obra de Batteggazzore. Fue un flechazo que llegó prematuramente. Lo insólito es que el artista encontró en Portugal otro inesperado soporte físico para materializar y encauzar esa disgregación informalista. Se trata del corcho aglomerado, materia prima de exportación en tierras lusitanas, que le permitió rasgar los planos en relieve con total espontaneidad, para volverlos a recomponer, sometiéndolos a los severos diseños lineales del constructivismo binario y a expresivas fragmentaciones de perfiles desgarrados en contrapunto.

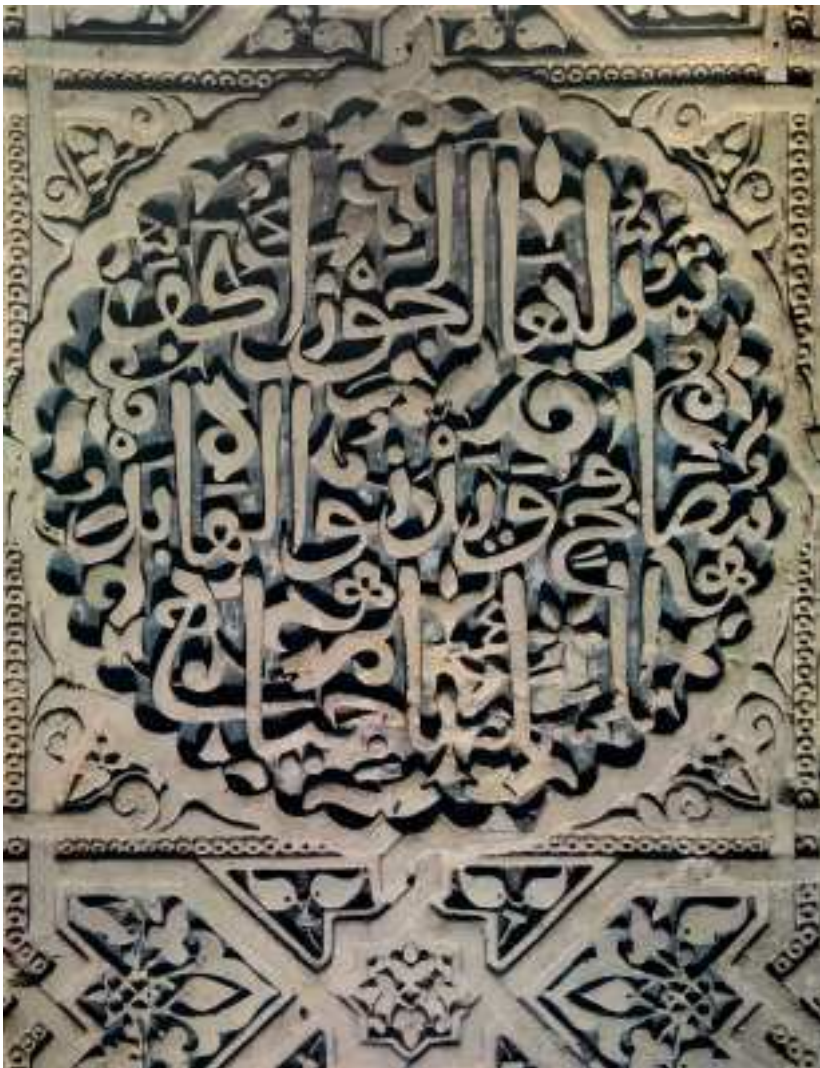
Miguel Ángel Batteggazzore había tenido su primer contacto con el corcho aglomerado cuando abandonó sus estudios y tomó la decisión de trabajar en el taller mecánico paterno. Allí conoció los recortes de corcho aglomerado a los que se acudía porque durante la guerra no se importaban juntas para los cilindros de los autos y su padre las reproducía recortando láminas de corcho. El corcho le permitió a Batteggazzore fraccionar los bordes de una manera muy sensible consiguiendo dotar de formas irregulares a

una pintura constructivista. Su resultado no es una visión naturalista del rasgado; es un rasgado-rasgado, y no su imitación.

Hasta Marruecos

Batteggazzore explora el tema del azulejo en busca de las versiones taseladas. Un criterio completamente distinto que está más cerca de la lapidaria, de formas alicatadas, recortadas con un alicate, que se asemejan a piedritas que adquieren formas estrelladas cuando son cortadas con tenaza. Es cerámica vidriada. Y también, en otro período, apelan a la técnica de la cuerda seca: hacen el dibujo con aceite de lino, ponen el color entre los trazos del aceite, después lo introducen en el horno, el aceite se evapora, y cumple la función de cuerda seca para que los colores no se vayan uno encima del otro, al igual que el plomo en los vitrales.

Asimismo, le interesa la decoración islámica. En particular, le impresionó la escritura en la Alhambra por la combinación del signo y el informalismo. Y la cerámica, sobre todo los platos con caligrafía islámica, cuya ornamentación tiene una estructura intrincada. Se trata de una dialéctica entre formas desconstruidas. Y no menos impor-



Alhambra.

tante para Batteggazzore es advertir el respeto del muro, la decisión de no perforar el muro.

En definitiva, en los cuadros de la serie *Lisboeta* se da el encuentro de imágenes de dos mundos plásticos distintos: uno tradicional que funciona como una Gestalt neutra para que el otro no colisione, porque esos cuadros tienen un espíritu clásico. Eso lo llevó a descubrir los grabados de Piranesi, y a trabajar con formas que son como fragmentos de piedras con guardas geométricas. (El italiano Mario Sironi también trabajó el tema de piedras fragmentadas).

Sería oportuno pensar en la incidencia del informalismo en la obra de Batteggazzore como punto de partida de las desconstrucciones que culminan en las *Entropías*. Otro tanto puede decirse del encuentro de estéticas no congruentes entre sí, distanciadas temporal y estéticamente que convergen en sus relieves de ese entonces, como el azulejo y sus milenarias vinculaciones con las civilizaciones islámicas y su hibridación con el mudéjar occidental, las cristalizadas leyes de su decoración, la talla ornamental dorada de los retablos barrocos en complicidad con la espacialidad modernista heredada del neoplasticismo.

Para Batteggazzore el punto dramático era encontrar una fuente para consumir la ruptura: entonces, rompe con Torres García, pero no con los azulejos. ¿Por qué? Puede sostenerse que fue debido al cubismo. Porque cuando Picasso pinta un empapelado pareciera señalar a la naturaleza muerta como figura, y al empapelado como fondo. Lo hace para focalizar. En las obras de la serie *Lisboeta*, el azulejo es el fondo, piensa Batteggazzore. El cubismo con el recurso del empapelado consigue que la tercera dimensión no sea imitativa. Y para el espectador el azulejo, que es portador de un dibujo muy característico, en definitiva, hace un contrapunto. Al azulejo lo presiona la red ortogonal. Como que lo orgánico está aprisionado por lo inorgánico, del mismo modo que las *Tectonas* de Germán Cabrera —así las denominé en 1976, porque, al fin de cuentas, son tetonas de tierra.

La ruptura siempre tiene una cosa dramática, pero mediante el color Batteggazzore trata de desdramatizarla, porque si recurriera al claroscuro la haría más dramática aún. De ese modo mantiene el espíritu clásico.



Tectona de Germán Cabrera.



Quela Rovira y Miguel Battegazzore.

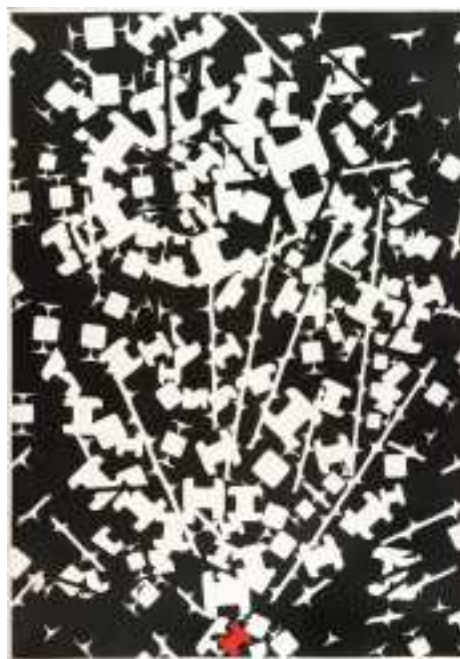
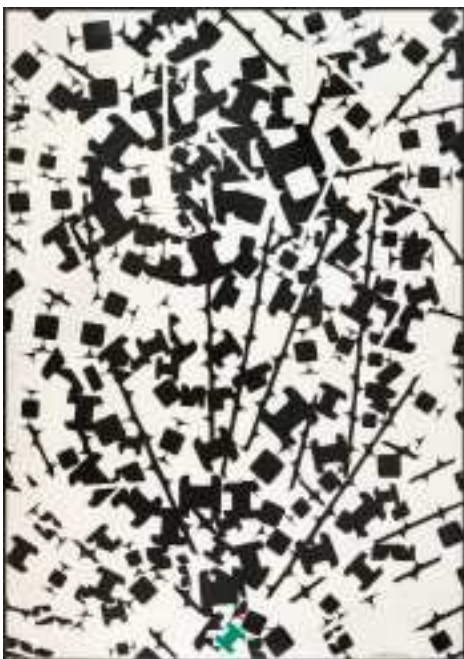
La centralidad de Torres García

Señalamos antes que el relacionamiento de Battegazzore con Torres García fue peculiar: nada en lo real personal, todo en lo conceptual, plano en el que existió un diálogo con encuentros y desencuentros y dio lugar al desarrollo de un pensamiento y una obra propios de Battegazzore. Visto en retrospectiva, el que su proximidad espacial no derivara en un contacto personal lo experimentó como la materialización de que se trataba de un centro invisible. Esas simetrías que tanto le gustan al Destino, diría Borges.

Pero hay más. Quela Rovira (su profesora de Dibujo en el liceo que, después de ver el dibujo de un ombú, le sugirió inscribirse en la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, en su calidad de fundadora de la Galería Losada le encomendó realizar un audiovisual sobre Torres y sus discípulos. Recién en ese momento Battegazzore tuvo conocimiento de la pertenencia de su docente liceal al Taller Torres García, así como de su participación en uno de los murales del Saint Bois. Por ese mismo capricho del azar, dos integrantes del jurado que a su vez eran integrantes del Taller Torres García, Amalia Nieto y Jonio Montiel, fueron decisivos para otorgarle a Battegazzore la beca municipal Carlos M.^a Herrera para egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes, consistente en un viaje de estudios a Europa.

Era natural entonces que fuera en Galería Losada donde presentara su primera exposición con la cual pretendía —a pura ambición juvenil— sustituir la multiplicidad de los signos universalistas por uno solo de carácter binario que, a través de los procedimientos plásticos negativo/positivo, figura/fondo, formas seriadas y graduadas en tamaño y orientación, pasó a conformar estructuralmente un sistema equivalente al constructivista, Eso sí, sin renegar de él.

Así, *Blow Up* en sus versiones negativo y positivo fueron el resultado de la entrada a un mundo plástico en apariencia muy alejado del Universalismo Constructivo, pero no por ello indiferente a él. En otras palabras, del estructuralismo torresgarciano, el inquietante carácter estallado de estas pinturas no renegaba pero tampoco se afiliaba y más bien señalaba que algo dramático estaba aconteciendo. Por lo mismo, aquí cobran sentido las palabras del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer que invocan de hecho el espíritu clásico del arte en momentos en que todo vacila y es inestable.



Blow Up positivo y Blow up negativo.

Capítulo III

EL PROCESO CREATIVO HACIA LOS *MOMENTOS*

La obra creativa mayor de Miguel Ángel Battagazzore, realizada a su retorno de Europa y África, comienza con el *Homenaje a Durero* que puede entenderse como una suerte de anticipo de lo que luego se habrá de desplegar en una amplia serie de *momentos*.

1. La anticipación: *Homenaje a Durero*

Este antecedente constituyó el anuncio de la apuesta a *la unidad del hecho plástico y su conceptualización*.

En la exposición del MNAV (2021-22) se muestran juntos dos cuadros significativos de cierto período de la obra de Battagazzore: *El geómetra en su estudio* (*In memoriam Ernesto Romero*, 1987), y *El pintor y la modelo*, del mismo año, los que en su momento formaron parte de una serie, *Homenaje a Durero*. Estas obras están basadas en los grabados que Durero confeccionó para ilustrar su tratado *Perspectiva descriptiva* y se inscriben, sin lugar a dudas, en la estética manierista, pues ambas sintetizan la problemática que desencadena el manierismo, cuestionador de los postulados clásicos del Renacimiento, de su dificultad para incorporar sentimientos, sueños y fantasías, y con la aspiración de desmontar su empleo de la visión como un instrumento de racionalización.

Por ende, se puede sostener que la reacción antirrenacentista (que no se priva de rescatar los hallazgos góticos) del Modernismo encuentra su plataforma de despegue en el manierismo. Lo que explica, de alguna manera, la relación odio/amor de Torres García con el Renacimiento.

Aquí, en estas obras basadas en Durero, se anotan los tres términos del proceso perceptivo que configuran la visión renacentista que desciende de la geometría a la praxis: el modelo, el cuadro en donde se lo representa y el artista. Lo que llama la atención en estas dos pinturas es que superan las representaciones virtuales: son presencias eminentemente empíricas. Así, los rayos de luz se traducen en cordeles; la realidad a visualizar es acotada y encuadrada dentro de los límites de un bastidor cuadrado cuya retícula se duplica en la hoja desti-



Alberto Durero.

nada a dibujarla; el modelo debe permanecer sometido, inmóvil, así como el ojo (único) del dibujante, a través de una mirilla graduable también debe responder a esa misma fijeza.

Bastaría observar una pintura de la serie de cuadros de Batteggazzore *Omaggio a Uccello*, basada en el dibujo *Perspectiva de un cáliz* (ca. 1450, *Galleria degli Uffizi*), para darse cuenta de lo que aconteció en la historia de la pintura al pasar del *Quattrocento* al *Cinquecento*, y para hacernos reflexionar sobre lo que hay en estos métodos no solo de anticipación del modernismo, sino también de relación con el mundo de la actual cibernética: ese conflicto agudiza la distancia entre idea y praxis. La praxis —diría Giulio Carlo Argan— pone en crisis a la teoría, y se va alejando de la dimensión platónica idealista.

El derrumbe de la semejanza comienza a advertirse cuando los artistas conceden creciente atención al cuadro —límite reticulado de la visión— racionalizando progresivamente la realidad a partir del cubismo y el futurismo hasta culminar en el arte abstracto (se comenzó con la autonomía de las leyes perspectivas, luego llegó la distorsión, la anamorfosis —también llamada perspectiva secreta— y, más adelante, se la hace estallar al introducir el movimiento tanto en el modelo como en el pintor, hasta tornarse imposible separar los tres términos: objeto-cuadro-sujeto). Proceso que también puede extenderse a la misma moderna ciencia einsteniana, la que admite no solo la imposibilidad de visualizar la experiencia íntima de la materia, sino también la imposibilidad de discriminar al sujeto experimentador de lo experimentado (*Einstein y Picasso*, Arthur I. Miller).

En cierta medida, ambos cuadros de Batteggazzore, *El geómetra en su estudio* (*In memoriam Ernesto Romero*), y *El pintor y la modelo*, desnudan la idealidad del sistema perspectivo, mostrándolo como una convención más en el terreno del lenguaje plástico.

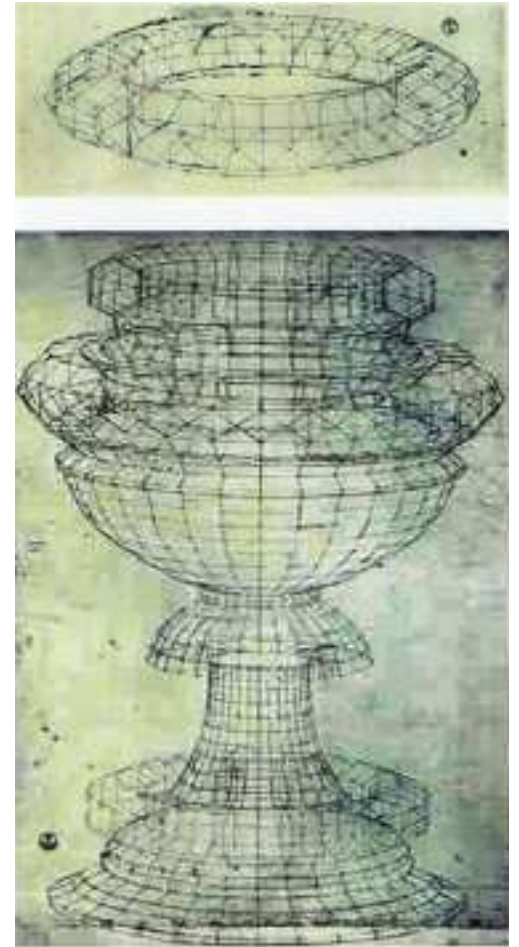
A partir del Homenaje a Durero se inicia lo que puede ser caracterizado como una sucesión de *momentos*. Cada uno de estos *momentos* supone un tiempo, un período de trabajo conceptual en torno a problemas plásticos que inspiran su tarea y frente a los cuales el artista trabaja su posición.

De modo que esta trayectoria no es apenas la suma aleatoria de momentos casuales y aislados, ni es tampoco el resultado de la versatilidad caprichosa del artista, sino que es la realización de las opciones que integran un proceso en buena medida articulado en torno al Universalismo Constructivo.

Pese a su aparente heterogeneidad, en los *momentos* transitan dos denominadores comunes fundamentales. Uno es la preocupación de Batteggazzore por la *representación simbólica*, en tanto el otro muestra su participación activa en cuanto a las dialécticas entre *orden* y *desorden*, y *razón* y *naturaleza*. Además, y al mismo tiempo, subyacen múltiples y variadas relaciones con el clasicismo y el manierismo.



Miguel Batteggazzore,
Homenaje a Durero (detalle).



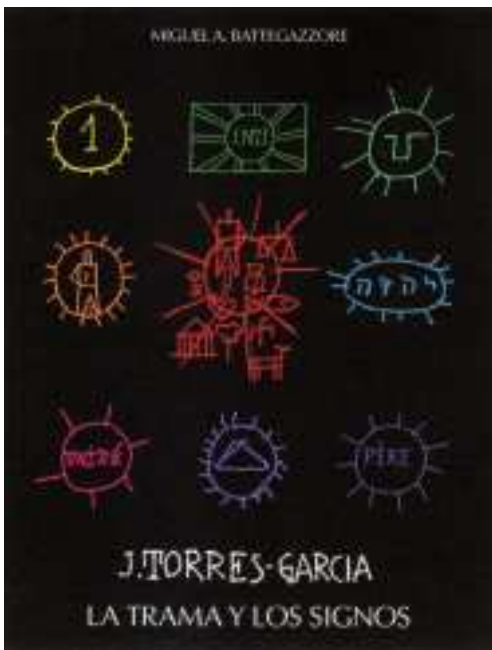
Paolo Uccello, *Perspectiva de un cáliz*.

Estos caminos tienen como inevitable precedente en la cultura plástica rioplatense a Joaquín Torres García, habida cuenta del denodado empeño del maestro por ordenar los símbolos universales incorporándolos al sistema constructivista, así como su infatigable aspiración de recuperar para el arte contemporáneo y americano un moderno *orden clasicista*.

En una entrevista realizada por el crítico Roberto de Espada en 1988, titulada *Buscar la invariante es el camino para el arte nacional*, Battagazzore ya proponía esa concepción a partir de la enseñanza que Torres promoviera para el arte en América.



Paolo Uccello. *Taracea del Palacio Urbino*.



2. La tradición simbólica

El viejo antagonismo del arte y de la vida se disipa, porque se han desdibujado los límites bien nítidos que separaban el arte de los otros medios y lenguajes visuales. El arte ahora es comprendido como un sistema entre otros de comprensión y reproducción simbólica del mundo.

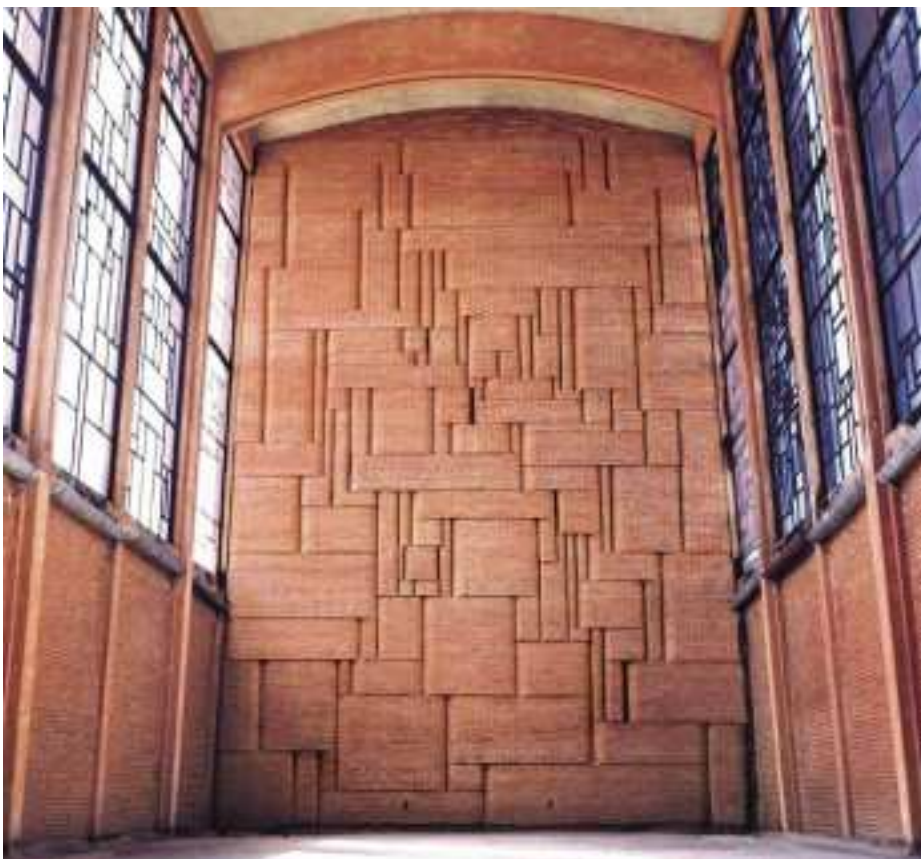
Hans Belting

Las obras de Batteggazzore tienen un sentido obvio que es a la vez enigmático, y exigen una interpretación. Ante la interrogante sobre el lugar que tiene la dimensión iconográfica en la trayectoria artística de Miguel Á. Batteggazzore resulta pertinente referirse a un texto que parece dar respuesta a ello. Este forma parte de un capítulo de su libro *J. Torres-García: la trama y los signos*, titulado «El clasicismo “centro invisible” del Universalismo Constructivo», y lleva por acápite una reflexión de Gadamer que puede ilustrar el sentido de la identificación del artista con la apuesta de Torres por el

clasicismo: «Que en el momento vacilante haya algo que permanezca eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre».

En las últimas exposiciones de Batteggazzore, las estructuras ortogonales de las *Entropías*, que antes oficiaban tan solo como telón de fondo para acumulación de signos caídos, comienzan a proliferar hasta llegar a abandonar su racionalidad originaria neoplasticista para convertirse en laberinto, y adoptan una morfología intrincada, descentrada y enmarañada. El laberinto convida a la exploración «sin mapas y con la vista desarmada».

Esta deriva parte de una reflexión sobre la materia y la capacidad de la geometría para captarla. En buena medida, puede decirse que la serie de bocetos que según el autor tienen por motivo un homenaje a Leonardo, al mismo tiempo, suponen una invocación a la geometría platónica tan admirada por Torres García.



Horacio Torres, Iglesia Parroquia de Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes.

Un tema, el de la geometría platónica, que Batteggazzore siempre comentaba en sus conversaciones con Eduardo Díaz Yepes y Eladio Dieste. A Dieste le interesaba más un tipo de geometría organicista. Yepes lo contrariaba argumentando que las ventanas geométricas de la Iglesia Parroquia de Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes, situada en Atlántida (recientemente declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco) no correspondían a las paredes onduladas.

Esa intuición profunda de la geometría, que toca algo esencial del ser humano, como si fuera una lógica material del espacio, en lugar de ser una lógica del pensamiento abstracto, es la que preside la obra de Batteggazzore.

La serie de bocetos en los que tienen protagonismo las figuras geométricas que realizara Leonardo para el tratado matemático *De divina proportione* (1509), de Luca Pacioli, y que, significativamente y atendiendo a su origen ideal, no son representadas volumétricamente sino caladas, permite su inserción confrontada con la proliferación espacial de las estructuras en la última serie de las *Entropías*, que pueden verse en esta muestra.



Paul Klee.

3. Cuando las estructuras dejan de ser rígidas

Los cuadros de Torres García en los que la estructura implosiona, como la serie de pinturas dedicadas a J. S. Bach, impresionaron vivamente a Batteggazzore.

El mismo interés —añade el artista— lo sintió frente al trabajo de las estructuras horizontales y verticales distorsionadas de Paul Klee, obras en las que el suizo experimenta con la distorsión del bastidor e incorpora jero-glíficos e inscripciones.

El primer intento por superar el constructivismo partió de la intención de lograr una obra orgánica. A esos efectos Torres intentó aflojar la estructura. La estructura laxa sigue siendo una, pero juega con los signos de un código binario.

Los cuadros de Batteggazzore de aquel entonces los realiza con esa trama floja. A título de ejemplo: una serie con círculos sobre corcho. Esa organicidad era lo auténtico de Torres, y lo auténticamente latinoamericano. Y ello porque Torres García se resistía a no dejar la huella de la mano. Por eso sus estructuras eran lábiles.

Las «bibliotecas» de la portuguesa María Helena Vieira da Silva tienen la misma estructura orgánica de trama floja Y si bien mantiene el rigor geométrico, incorpora lo orgánico. Al cabo termina realizando algo equivalente a los taseles de un mosaico: lo que se repite es una forma y no la representación. Sus reticulados remiten a los cuadrados de los azulejos portugueses combinados con tableros de ajedrez y juegos de cartas. Los dameros, bibliotecas (un tema recurrente para ambos artistas), en lugar de componer una superficie rigurosamente plana, son aspirados por el punto de fuga alterado, que es no racional y podría decirse que es teatral.

(El triunfo del simulacro reconoce antecedentes en el mundo barroco, con su predilección por lo onírico y lo teatral. La sociedad barroca se funda en una ilusión nocturna: cada uno representaba en ella un papel sin guion prefijado).

Battegazzore nunca manejó en su pintura la popular iconografía de los signos universalistas torresgarcianos Y no los utilizó de manera ortodoxa antes de proceder a tridimensionalizarlos.

¿En qué medida los signos de Torres García se convierten en lápidas? Ocorre que algunos tienen relación con el trasiego simbólico de Oriente, con la circulación de los signos. Ello lo llevaría a relativizar los símbolos que parecen lápidas.

Battegazzore comenzó a frecuentarlos en profundidad con motivo del audiovisual *Signo y color*, protagonizado por los signos del *Monumento cósmico*, a la luz de los textos teóricos del maestro. Ahí se encuentra el origen de la mayor parte de la renovación icónica de la pintura de Battegazzore.

Otro audiovisual, *Viaje a la semilla. Una ciudad con nombre: Montevideo*, basado en un texto del arquitecto Julio Vilamajó, le dio pie para introducir simbólicamente la arquitectura urbana y algunas de sus connotaciones histórico-culturales tales como el Cabildo, el Palacio Legislativo o la columna erigida en la Plaza Libertad de Montevideo.

Las reflexiones de John Summerson en *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L. B. Alberti a Le Corbusier* le resultaron decisivas para comprender gramaticalmente el clasicismo arquitectónico y valorar el lugar importante del manierismo en la extensión de los dominios clásicos. A partir de ahí fue redescubriendo las facha-



María Helena Vieira da Silva.





das de Montevideo, pautadas por el clasicismo y que parecían trasplantadas de los cuadros de ciudades utópicas renacentistas.

Audiovisual *Viaje a la semilla*.
Una ciudad con nombre: Montevideo.

4. La recuperación del objeto en el camino a las entropías

Recién formado, el primer combate de Battegazzore se dio en las últimas estribaciones del Modernismo, en el campo de batalla del grabado *La perspectiva* (Dürero, 1525) que reticula la visión, en donde se gesta la imposición del hecho pictórico independizándose de la mimesis.

En *Blow up* (1965) y en su instalación para la exposición *Tiro al blanco* (Galería de arte de la Alianza Francesa, 1976) culmina esta etapa de serialidad centrada en el protagonismo del cuadro, y pasa a explorar los otros dos términos, sujeto y objeto. No olvida que, en pleno auge de la abstracción, Torres García predicaba la necesidad de una «recuperación del objeto», para lo cual contaba con el procedimiento analógico que lo absolvía de la mimesis. Sus signos no imitan peces, casas o corazones, y la memoria fue cómplice de esa recuperación al valerse del recurso platónico de los arquetipos.



Para llegar a sus *Entropías*, Batteggazzore invierte el sentido de esa recuperación virtual: concibe los signos escultóricamente, los materializa y, como tienen peso, inexorablemente caen: las estructuras ortogonales se convierten en estantes que les dan alojamiento poniendo al descubierto toda una taxonomía que ordena. En este proceso aún se puede percibir el claroscuro materialista actuante de su maestro Seade y mismo la incidencia del lenguaje anticlásico de Luis A. Solari.

Además, puede que no sea ajena a este mecanismo de retrovisión —que invierte el camino de «recuperación del objeto» torresgarciano— la fotografía que tomó Alfredo Testoni de la biblioteca de Torres García, y fue publicada en la portada del suplemento color sepia del diario *El Día*, en 1973, fecha casi coincidente con la gestación de las *Entropías*. El impacto emotivo de ver iconizada esa biblioteca, que para Batteggazzore, que era un habitual testigo mudo de la época de sus frecuentes visitas a Manolita Piña de Torres García, en su casa, podría haber sido el detonador del proceso destructivo al que sometió al Universalismo Constructivo de Torres García. Debido a ello, el libro de Batteggazzore *J. Torres-García: la trama y los signos* se centra en el tema de la memoria, la memoria del mundo, que de eso trata su sistema de signos alojados en sus espacios ortogonales, esa biblioteca de Babel. Habrá después un momento en que las ortogonales-estanterías se convertirán en laberintos (*Pirámides escalonadas*, 1970-80).

Tampoco le hubiera sido posible arribar a este proceso de desconstrucción sin el ejemplo del silenciamiento del lenguaje plástico que encarnizadamente persiguió Oteiza, quien, en un proceso inverso, buscó vaciar sus obras de todo babélico lenguaje. De hecho, Batteggazzore realizó obras, que aún permanecen inéditas, en las que procedió a vaciar las estructuras constructivistas de todo contenido sígnico y que, de alguna manera, preludian el período de desconstrucción que culmina con las *Entropías*.

Así es como Batteggazzore va descubriendo la vía utópica implícita en el Universalismo Constructivo. Paralelamente a la materialización de las estructuras, sucede que los signos bajan también del olimpo platónico al mundo de lo concreto y pasan a coexistir eclécticamente con las terrenales (y ganaderas) marcas de ganado, tal como aparecieron en la exposición que tituló *Marcas, contramarcas y señales*, presentada en la Galería de Arte de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1990), en la que se destacan el retablo *El ángel de la Historia: la ciudad de Fray Bentos* (1990, colección Ricardo Esteves, Buenos Aires), las series *Fiestas de yerra* e *Insignias totémicas* (Fundación Atchugarry, Manantiales, Punta del Este), y que fueron expuestas en el Pabellón de Italia en la Rural del Prado (1994). En 1997 formaron parte de la exposición *Arte a bordo*, con la curaduría de Mario Sagradini, una exposición itinerante en el Velero Escuela *Capitán Miranda*, que se presentó en más de veinte puertos del mundo.



Esta «terrenalización» del signo culminará en *El ángel de la Historia: la ciudad de Montevideo* (Fundación Ralli, Punta del Este, 1990), donde las señales de tránsito, semáforos y letreros, se alternan alrededor de la dramática imagen fotográfica que documenta la destrucción y espectacular caída del portal neoclásico del Mercado antiguo de Montevideo, último bastión de las construcciones coloniales de la Ciudad Vieja, por cuya conservación luchó junto con su socio en la adjudicación del Premio Figari, Manuel Espínola Gómez. Ninguna obra más oportuna que esta para calibrar la activa interacción de los medios audiovisuales y su incidencia en la pintura de Batteggazzore, ya que la mayor parte de este macrocollage es configurada por imágenes extraídas de su audiovisual *Viaje a la semilla* que, no por azar, lleva por subtítulo *Una ciudad con nombre: Montevideo*. Fue presentado al concurso convocado por la Alianza Francesa por los festejos del 250 Aniversario de la fundación de nuestra capital. Un jurado integrado, entre otros, por el historiador Carlos Castellanos le otorgó el segundo lugar. Este subtítulo ya da la pauta de que se trata de una contraposición al texto de Torres García *La ciudad sin nombre*, al oponer la ciudad concreta, histórica, a la utópica visión universalista.

Al incorporar al universo de los signos universales —ya de por sí proclive al desorden babélico— el empirismo proliferante de marcas y señales, el artista provoca un acrecentamiento del grado de entropía en el sistema constructivista que, en su versión clásica, los encuentra acantonados y resguardados en la rítmica del ordenamiento de los casilleros ortogonales.

No sin ironía, el *Geómetra* es figurado acometiendo la perspectiva de una *Entropía* coherente con la caída de la teoría en la praxis y la consecuente amenaza de desorden características del escéptico período manierista. Resulta significativo que las dos asignaturas que Batteggazzore dictaba en el Instituto de Profesores Artigas, simultáneamente con la realización de esta



Pirámides escalonadas, 1970-80.

pintura, fueron Teoría del Arte y Técnicas del Dibujo y el Color. En otras palabras, teoría y praxis reunidas.

Al igual que en la primera y provocativa exhibición de su pintura *El pintor y la modelo* (Galería Génesis, Punta del Este, 2002), en la exposición del Centro Cultural de España (2008) se la presenta sobre una mesa, a la manera en que aparecía el marco reticulado en el grabado de Durero, reiterando materialmente su virtualidad. En ello hay mucho más que una simple reflexión ingeniosa o un juego de índole esteticista, como puede inferirse explorando las hojas de ruta de su experiencia pedagógica, sus «temas de clase», para internarse en el complejo entramado que la estructura y que, en buena medida, preanuncia la problemática del posmodernismo. Aquí el artista pasa de la temática del cuadro, límite del campo representacional reticulado, al otro extremo, el del modelo que se resiste a ser racionalizado.

Ante esta actitud se comprende muy bien por qué Battezzore acude a la filosofía de Wittgenstein en el catálogo de su primera exposición en la Galería Losada¹ (abril-mayo 1975): para llamar la atención sobre todo lo que restaba aún de racionalidad renacentista en el lenguaje plástico del modernismo europeo (como lo patentizara la deriva internacionalista de la Bauhaus).

Durero utiliza signos, como la escalera, el compás, y los coloca sobre estantes, como Torres. Lo de Torres es una traducción moderna de los signos que pueden ser compatibles. Ese es un punto de partida muy concreto y Battezzore termina haciéndolo abstracto. Battezzore está en la misma relación con Torres que este con Durero.

En los grabados de Durero que ilustran su *Tratado de perspectiva descriptiva* cuatro protagonistas dibujantes figurados utilizan sendos artilugios para su práctica. El primero tiene por modelo un jarrón, el segundo un laúd, el tercero una figura masculina sentada y el cuarto una figura femenina. Tratándose de la ilustración de una demostración que pretende ser científico-geométrica, tanto el jarrón como el instrumento musical confirman las intenciones de objetividad. No obstante, la figura sentada en una especie de trono con hábitos nobles complementa al caracterizado como cortesano dibujante, nos sugiere que la visión perspectiva no deja de ser una visión al servicio del poder.

Sin embargo, la figura más desconcertante e inquietante es la del cuarto grabado, en el cual una modelo desnuda es presentada como un objeto más encima de la mesa. Es en esta imagen con apariencia banal donde se pone de manifiesto el carácter de la perspectiva como lenguaje convencional (modelo estático, marco limitando el campo visual a considerar, fijeza del ojo único del espectador) y no como un descubrimiento científico objetivo. La reflexión de Wittgenstein sobre el significado del lenguaje desbarata la tradicional dicotomía positivista entre lo cognitivo y lo emotivo, y resulta



Homenaje a Durero, 1987.

comprensible que la *Fenomenología de la percepción*, de Maurice Merleau-Ponty, se constituya en una fuente inspiradora del artista.

Battezzato exacerba esta contradicción sustituyendo la aún estereotipada figura femenina que grabara Durero por una modelo real, próxima afectivamente —que no le era en manera alguna indiferente como «objeto»—, otorgándole un tratamiento pictórico inscripto en la genealogía de la tradición de la pintura-pintura, con una sensorialidad y sensualidad manifiesta que la incorpora a un *continuum* en el transcurso de la historia del arte que va desde la inicial *Venus* de Giorgione a la *Olimpia* de Manet, pasando por las *Venus* de Tiziano y por la notable *Venus del espejo* de Velázquez.

Paradójicamente, mientras los grabados de Durero en que se basan estas pinturas pretenden ilustrar gráficamente los procedimientos renacentistas de la perspectiva centralizada, tanto aquellos grabados como estos cuadros evidencian una manifiesta concepción espacial de carácter manierista. En este aspecto incidieron en Battezzato los polémicos libros de Marshall McLuhan, en particular uno escrito en colaboración con Harley Parker: *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga* (El espacio en la poesía y la pintura a través del punto de fuga).

Los manieristas empleaban en sus pinturas un mero agregado de perspectivas clásicas tradicionales, diferentemente de las medievales, cuyas imágenes multiniveladas consistían en experiencias sensoriales totalmente inclusivas. Por consiguiente, los manieristas usaban la parataxis (coordinación) medieval, pero en una nueva forma de perspectiva visual. El manierismo es como si fuera una retrovisión del mundo medieval en el nuevo estilo de perspectiva. Repite al arte medieval no como forma sino como contenido de un nuevo orden artístico.



Alberto Durero.



Dicho en términos pictóricos, después de la experiencia renacentista del espacio perspectivo no se podía volver a la concepción espacial del pasado (medieval), pero sí se lo podía reinterpretar críticamente con los instrumentos conquistados.

Este es un campo que ha acometido entre nosotros Jorge Damiani (1931-2017), pintor de la misma generación de Battegazzore, formado en la academia de Brera y atraído por el *quattrocentismo*: allí el proceso multifocal, de estancos espaciales medievales, coexiste con los innovadores procedimientos perspectivos de visión unitaria, lo cual le permite zafar del sistema perspectivo renacentista, aunque sin menospreciarlo. Otro tanto propuso Manuel Espinola Gómez (1921-2003), poniendo a punto su propio polifocalismo. No por azar esta experiencia multifocal tiene su epicentro en la renacentista ciudad de Urbino y, más particularmente, en la figuración, en la suma de espacios ocupados por toda clase de objetos estereométricos, realizados mediante el procedimiento de la taracea, en el *Studiolo* de Federico da Montefeltro.

36 Jorge Damiani.

Capítulo IV

EL ANÁLISIS: LOS MOMENTOS

Por otro lado, los sucesivos *momentos* también responden a diversas investigaciones en relación con la teoría del arte que el artista realiza al mismo tiempo que trabaja las series de obras que definen esos momentos.

Consideremos entonces la sucesión de los *momentos*.

Momento primero El peso de la concepción atómica de la materia

Una vez concluida su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), Battegazzore estableció un riguroso sistema plástico de matriz racional, edificado desde gradadas cadenas seriales, construidas a partir de una *forma matriz*, una manera de metaforizar la concepción atómica de la materia. Aquí ya está implícita la idea atómica: todos los signos pueden gestarse en forma autosuficiente.

Conceptualmente, incide el pensamiento del filósofo



Manuel Espinola Gómez.

austríaco Ludwig Wittgenstein, que pone en el centro del pensamiento actual el problema del «significado» al sugerir que el significado de un término está dado por su uso idiomático. Tal incidencia se torna evidente en la propuesta del catálogo de su primera exposición.¹ La publicación ya incluía dos obras negativo-positivo tituladas *Blow Up* en las que Batteggazzore, mediante la intromisión del des-orden, adelanta el resultado destructivo y hace estallar el sistema plástico pictórico que antes lo había cohesionado rigurosamente. Este momento es el precedente del constructivismo binario.

Momento segundo Constructivismo binario

Nace de los escombros de esta desconstrucción y a partir de los residuos analíticos se propone instaurar lo que el artista denominó *Constructivismo binario*. Una vez más, subyace en su obra una metáfora científica vinculada con las ideas dominantes en ese tiempo de «materia» y «antimateria». (La mítica *Enterprise*, la nave espacial de *Star Trek*, se propulsaba gracias a la energía procedente de la reacción materia-antimateria). De hecho, «la física en los tiempos de Wittgenstein iba de vuelta a Heráclito (Niels Bohr halló en Lucrecio una pista para quebrantar el átomo); tal como el arte, tal como la arquitectura» (Guy Davenport).

Cuando Batteggazzore se encuentra en la península ibérica en contacto con Oteiza y en Lisboa trabajando en la Fundación Calouste Gulbenkian ya había gestado su particular constructivismo binario, y arribado a un grado extremo de abstracción que tenía su origen en el Río de la Plata, en particular en la prédica del crítico Romero Brest.

¿Cómo llega Batteggazzore al constructivismo binario? Porque le interesa investigar el origen de los signos de Torres García: hay signos muertos y signos vivos, signos arqueológicos y signos modernos: o abecedarios. Y sustituir toda esa heterogeneidad por un sistema que esté lejos de lo extrapictórico y más cerca de lo moderno, sin captar símbolos de otras culturas, de otras religiones; en cierta medida Batteggazzore hace tabla rasa con la heterogeneidad de los signos. Opta por tomar un signo absoluto que puede sufrir distintas transformaciones a la manera de la geometría no euclidiana.

Además, este momento de su producción es deudor de la fuerza propulsora de las ideas de Torres García, que Batteggazzore complementa, continúa o resignifica, creando un sistema plástico conceptual propio: el Constructivismo Binario. Como principio metodológico que ha signado su modo de trabajar, se remite a Feuerbach para quien el elemento genuinamente filosófico de cualquier obra —ya sea literaria, económica o religiosa— es su



Enterprise la nave espacial de *Star Trek*.

capacidad de ser continuada, su capacidad de desarrollo ulterior.

Si el sistema constructivo pergeñado con anterioridad solo tuvo éxito con su estallido destructivo final, bajo el fantasma de la época de una mundial hecatombe atómica, Batteggazzore pretende ahora sustituir la multiplicidad de signos del constructivismo torresgarciano por una única forma derivada de la manipulación negativo-positivo de la misma y obsesiva forma matriz con la que había intentado generar todo un sistema serial. Esta actitud asume un sentido de implosión hacia el interior de la forma.

Tiempos ovals estuvo en el origen del constructivismo binario, y fue realizada en Irún, cuando Jorge Oteiza (1908-2003), su mentor en la beca Carlos M.^a Herrera, le habló de la serie *Fachadas*, de Mondrian, resueltas con signos de «más» y «menos», alojados en formas ovaladas. (Torres estaba lejos del puritanismo de Mondrian, pese a lo cual supo entender dónde estaba el meollo del asunto: en el «más» y el «menos» que para Oteiza constituían la esencia de la pintura moderna).

Oteiza ya había demostrado interés por el constructivismo binario de Batteggazzore, y lo había alentado con entusiasmo a proseguir en ese camino ya que, en buena medida, lo emparentaba con sus propias desocupaciones e investigaciones destructivas. (Digamos al pasar que Oteiza tuvo oportunidad de conocer la obra de Torres durante su estadía montevideana motivada por su participación en el

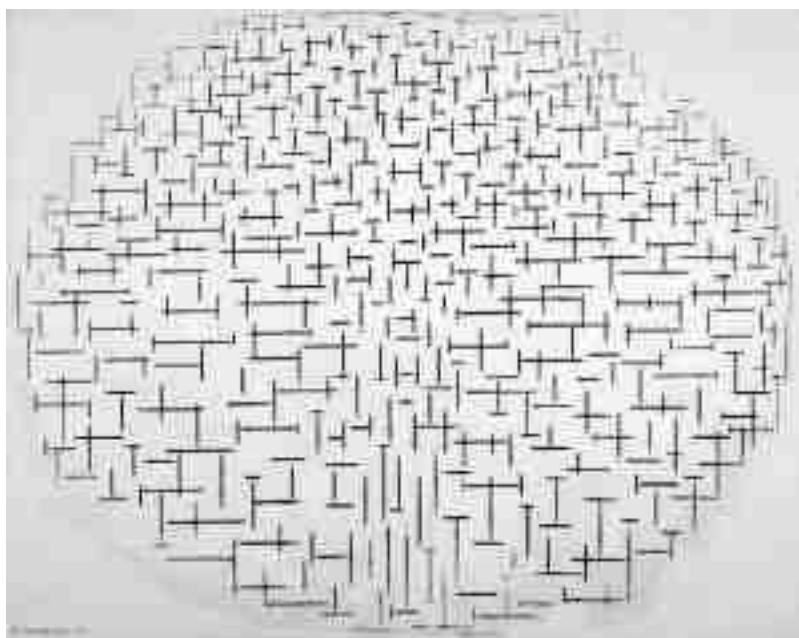
concurso del *Monumento a José Batlle y Ordóñez*).

La exposición del año 2006 en la Galería de las Misiones es significativa de este segundo momento. En ella, junto con *Blow Up*, *Series contrapuestas*, *Akrata* (título de una obra del compositor musical griego Iannis Xenakis, ayudante de Le Corbusier), se expuso por primera vez una serie de pinturas del constructivismo binario. No obstante, la referencia no era exclusivamente a Torres García, pues la muestra también incluía la serie que Batteggazzore denominó *Naturalezas analógicas*, que remite al neoplasticismo y a la obra del inglés Ben Nicholson.

Algunas de las pinturas de esta serie se mostraron en España, en una exposición coordinada por la galería de Enrique Gómez, y fueron incluidas como formando parte de la tradición torresgarciana.



Tiempos ovals.



Piet Mondrian.

Una mirada retrospectiva permite advertir que el del constructivismo binario constituyó un primer intento para Batteggazzore de resignificación del estatuto del signo dentro del sistema del Universalismo Constructivo.

Dado el extremado ascetismo formal de estas pinturas, es explicable que ellas no tuvieran la resonancia en el público que el autor esperaba. Empero Oteiza le sugirió desplazarse de Irún a París, a visitar el Museo del Louvre, y ver, en la Sección de Antigüedades griegas, etruscas y romanas, las esculturas cicládicas, para darse cuenta de que su formita, en aquella cultura, era un ídolo femenino.

En la exposición *Tiro al blanco*,² organizada por Nelson Di Maggio, Batteggazzore encuentra la oportunidad para proceder no solo a superar el constructivismo binario, sino también a exorcizar definitivamente la forma matriz que lo había generado, haciéndola desaparecer definitivamente. Esta exposición, homenaje tácito a Malévich, fue muy oportuna, ya que las desocupaciones de su maestro Oteiza también estaban motivadas por el precedente de Malévich.

Paradójicamente, el resultado de esta implosión del signo matriz incide en su tratamiento topológico, que para Batteggazzore fue el motivo central de la gestación de toda su experiencia escultórica.³

Batteggazzore instauró, pues, un riguroso sistema plástico de matriz racional, erigido con base en graduadas cadenas seriales construidas a partir de una *forma matriz*, lo cual le dio pie a incorporar ese criterio al sistema del Universalismo Constructivo. A partir de entonces procedió a sustituir la multiplicidad y diversidad de signos por uno abstracto de carácter binario.

De esta dimensión participan experiencias vinculadas a *las permutaciones formales generadas por la descomposición de una forma matriz*, como era el *tangram* que, como lo muestran las fichas de *temas de clase* de Batteggazzore, no solo frecuente en sus obras, sino también en la docencia.

Es significativo que otro pintor de su misma generación como Nelson Ramos (1932-2006) haya explorado ese mismo territorio formal contraponiéndolo a su habitual tendencia informalistaconstructivista.

En síntesis, Batteggazzore plantea que toda la multiplicidad de los signos constructivistas se condensan en uno: una única forma actuando como matriz de toda una serie, generada a partir de recursos plásticos: alternancia fondo/figura, negativo/positivo, fragmentación y su división. El agregado del término binario para caracterizar a su constructivismo se debe a que no puede desprenderse de esta formita, pero siempre jugando abstractamente.

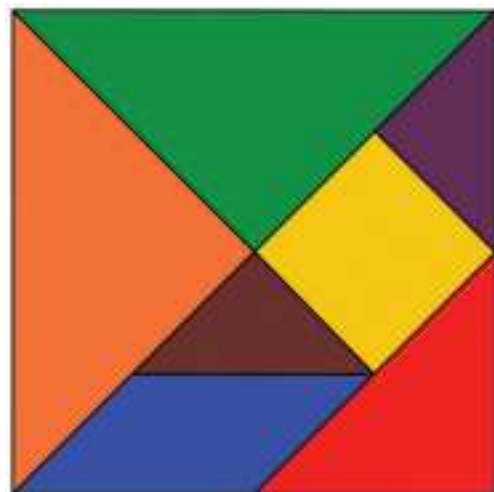
Hacer de un signo desnudo, elemental, un medio articuladísimo, profundo, ha sido la revolución de Batteggazzore posterior al Universalismo Constructivo. Se trata de una forma constante pero casi nunca igual; de hecho,



Miguel Ángel Batteggazzore, *Naturaleza analógica*.



Esculturas cicládicas.



Tangram.



muy mutable para variar en relación con el color, el tamaño, la composición, el ritmo dinámico, este signo-objeto da sobre todo un nuevo valor fenomenológico al espacio. Los lienzos de ese período de Bategazzore constituyen un espacio abierto donde el signo nace y vive.

Si bien desde los inicios el lenguaje plástico de Miguel Bategazzore se identifica habitualmente como inscripto dentro de la abstracción, una vez que alcanzó límites extremos (al crear su constructivismo binario), ese lenguaje se ha ido enriqueciendo por el aporte de una serie de dimensiones transversales. Entre ellas destaca su preocupación central por el color, dimensión que en su pintura se ha convertido progresivamente en autorreferente, impulsando al artista hacia experiencias seriales y atonalistas, experiencias que prolongan las de Torres García, Miguel Á. Pareja y María Freire.

Momento tercero Dinámica topológica y color

Una concepción seriada y atonalista del color

Este momento se relaciona con esa investigación topológica de las superficies, que incorpora, además, el color seriado. Cuando Bategazzore estuvo en París entrevió la oportunidad de vincularse al grupo *Centre de Recherche d'Art Visuel*, que, si bien continuaba los lineamientos de Victor Vasarely, conformaba una nueva vertiente articulada en la forma de un geometrismo mecanicista que Bategazzore estaba lejos de compartir. Basta con leer su texto *Vasarely y el color* (1983) para darse cuenta de cuál era su posición al respecto, pues lo que más le interesaba de aquel movimiento era la concepción seriada y atonalista del color.

Como consecuencia de esa experiencia Bategazzore acude al empleo del color atonal en obras que alcanzan grandes dimensiones que, pese a ser habituales entonces en Estados Unidos, resultaban inusitadas en nuestro medio.⁴ (No sobrevivió ninguna de ellas, dadas las dificultades de disponer de un espacio, público o privado, que se comprometiera en su conservación).

En estos cuadros de gran formato Bategazzore explora el impacto cuantitativo físico del color, de su extensión y materialidad, al tiempo que especula con la imposibilidad del espectador de abarcar los límites del cuadro, tal como lo haría frente a un cuadro renacentista. El abordaje de tales formatos se hizo posible en virtud de su experiencia escenográfica ligada a la perspectiva no solo como proyectista, sino como realizador. En estas ex-



Antonio Llorens.

perencias⁵ Batteggazzore muestra el entronque de la música y de la plástica en una nueva concepción que asigna protagonismo al color. Dicho protagonismo va acompañado de un reacondicionamiento del concepto de dibujo y el de claroscuro, asociado a la ambigüedad topológica de figura/fondo, como alternancia de claro y oscuro, en lugar de la tradicional gradación del claro al oscuro. El ejemplo que resume esta extrema actitud es su pintura *Omaggio a Palladio* expuesta en Florencia;⁶ una obra límite en la trayectoria de Batteggazzore, fue su última obra abstracta quizá porque llegó a los límites de las posibilidades de dicho lenguaje.

De estas experiencias de exploración topológica, liminares entre la superficie pictórica y el espacio escultórico, sobrevivió la bautizada *Articulable* (colección Fundación Atchugarry). Pero más importante aún es el resultado bidimensional que gestó esta construcción articulada —especialmente consistente con sus *Relieves recortados*, presentados en la sustantiva muestra *Forma y espacio*, realizada en Santiago de Chile—. En ella la experiencia del marco recortado es resultado de una lógica transformacional opuesta al carácter arbitrario y caprichoso que se advierte en algunas obras de los creadores madí. En ese sentido, la incidencia de Antonio Llorens (1920-1995), participante en aquel movimiento, resulta significativa, ya que fue de los pocos en cuya obra los perímetros de sus marcos obedecieron a motivaciones constructivistas.

Una vez más podemos advertir el peso de las investigaciones matemático-científicas desencadenando nuevas búsquedas en la extensión del lenguaje plástico de Batteggazzore. En efecto, la obra significativa del escultor suizo Max Bill —premiada en la I Bienal de San Pablo y promovida entonces por el crítico argentino Jorge Romero Brest— se titulaba *Unidad tripartita* (1953) y se basaba en la cinta de Moebius.⁷ Y el *Articulable* de Batteggazzore parte de un teorema basado en la triangulación de la misma cinta de Moebius, una investigación matemática que procuraba demostrar la mínima longitud que posibilita construir tal paradójica forma geométrica que consta de una sola cara. El pasaje de la idea matemática a la concreción plástica lo obligó a vencer muchas dificultades. Para su realización hubo de recurrir a largas bisagras —de las utilizadas para las cubiertas de piano— que le permitían articular los pseudoplegues.



Max Bill, *Unidad tripartita*.

Brevísima historia del color atonal y serial

Mondrian dio el primer paso en la concepción de la pintura atonalista, lo cual fue advertido de inmediato por Torres García, y el Universalismo Constructivo manifiesta una intención de atonalismo. La puerta al atonalismo

queda abierta cuando Torres, en la lección dedicada a Mondrian en su libro *Universalismo Constructivo*, en una nota a pie de página, señala que este pintor es el precursor del atonalismo, a la manera del atonalismo musical, ya que es el primero en usar la serie: rojo, amarillo, azul, a pesar de ser muy restringida. En su *Universalismo Constructivo* Torres adopta la misma serie. Pero se trata, en palabras de Batteggazzore, de una relación equidistante y estática de los colores.

Vasarely da otro paso al investigar la relación forma-color. Así, el claroscuro, la representación del volumen y el espacio, la forma-color, la relación fondo-figura, todo es redimensionado y comprendido en un aspecto dinámico jamás sospechado anteriormente.

La obra del húngaro se encuentra en el extremo de la evolución iniciada por Mondrian. En la obra de Vasarely los colores mantienen su individualidad. Su ordenamiento en series es el eje del cambio. Series de formas-colores. El orden serial sustituye a la unidad tonal tradicional.

Batteggazzore siente la influencia del aspecto estructural del color de Vasarely. El húngaro crea volúmenes virtuales conformados por un color serial; por ende, ni siquiera se propone conferirles un carácter estereométrico.

Cobra relievó aquí la tradición en la que se inscribe Batteggazzore en el tema color: Vermeer usando los contrastes de color: azul/amarillo. (Van Gogh escribió: «Es cierto que en el par de cuadros que pintó, se puede encontrar toda la paleta de colores; pero unir el amarillo limón, el azul pálido y el gris claro es tan característico de él, como la armonización del negro, el blanco, el gris y el rosa en Velázquez»). Mondrian sintetiza a Vermeer al proponer una serie limitada de colores, abriendo el camino en la concepción de la pintura atonalista.

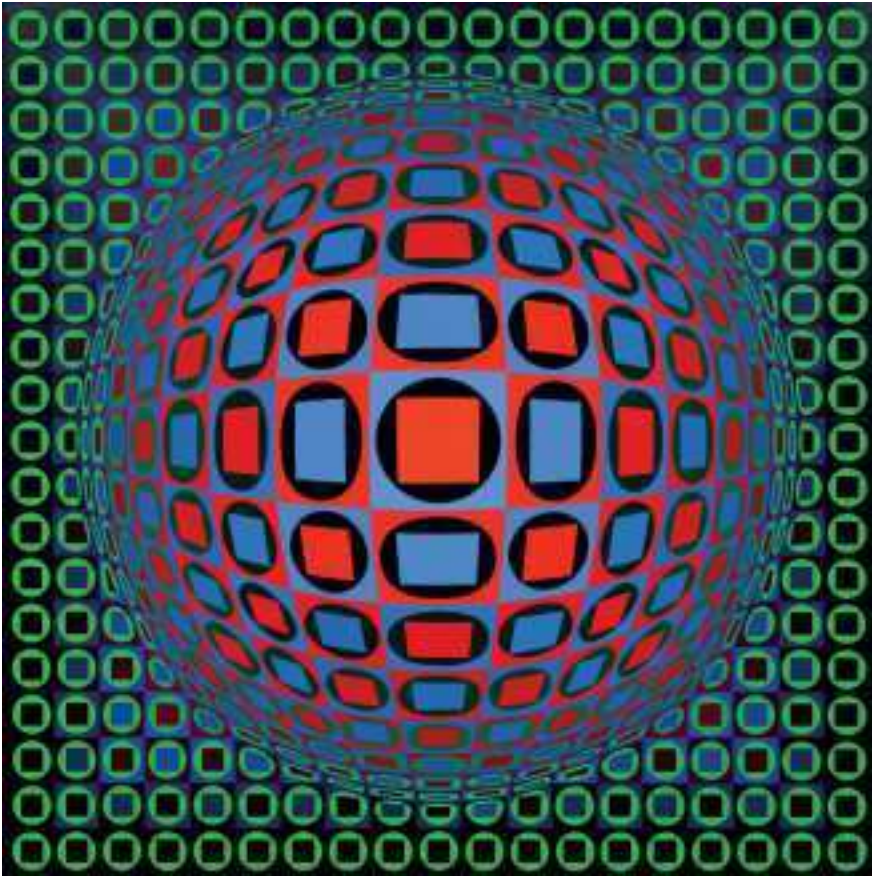
Entre nosotros, Pareja fue el primero en recurrir a un color atonal; incluso apelando a una paleta atonal alcanza a realizar una entropía desconstruyendo el constructivismo, pese a que no la llevó hasta sus últimas consecuencias. Batteggazzore pudo hacerlo de forma más notoria.

Luego, el primero que comienza a trabajar el color en serie fue Hugo Longa (1934-1990) con sus *Ágatas*, aunque más adelante despliega una obra de un anticlasicismo expresionista. El color de José Pedro Costigliolo (1902-1985), en apariencia atonal, continúa subordinado al claroscuro. Y si bien María Freire rompe con el sistema tonal no construye un sistema atonal, ya que se vale siempre de los colores próximos, mientras que la estética atonal vincula los colores por contraste: por lo tanto, su obra está más cerca de la pintura abstracta.

El otro sistema atonal consumado por un artista uruguayo es el del período clownista de Rafael Barradas (1890-1929), quien, para la época, era



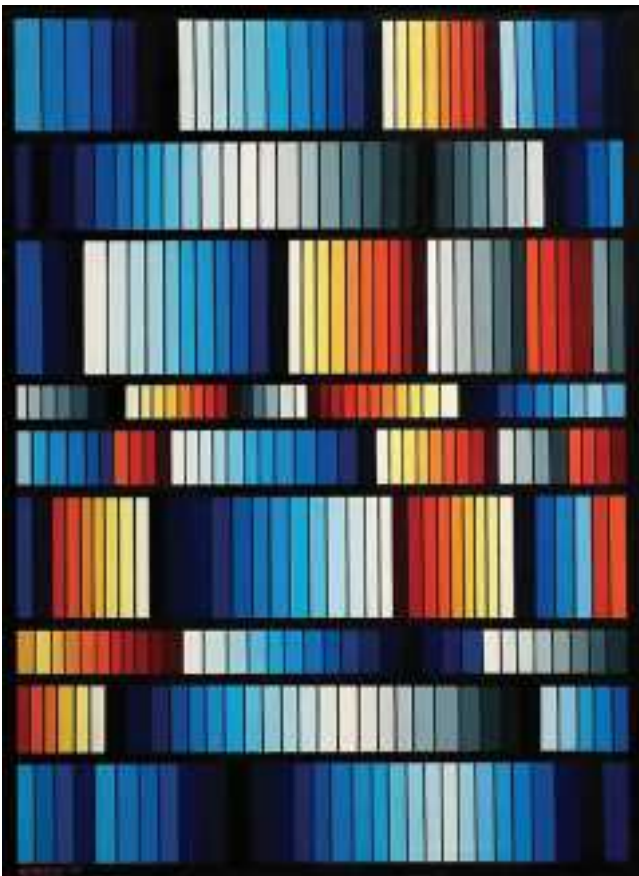
Rafael Barradas, *García Maroto y García Lorca*, ca. 1920.



Vasarely.



Hugo Longa.



María Freire.



José Pedro Costigliolo.



Cristales soñadores.

un avanzado vanguardista. El crítico de arte español Eugenio d'Ors realiza un análisis certero al subrayar que su pintura tiene el colorido de los juguetes de la infancia. En efecto, Barradas se valió de los juguetes para imitar el color contrapuntístico, apoyándose en un lenguaje disruptivo, que pudiera verse como un puntillismo agrandado. Barradas entiende que la pintura —que aborda con una actitud antipincelada— debe ser armada por el dibujo; tal como para Gino Severini, para Barradas el dibujo es el centro neurálgico de la obra. Por lo tanto, cuando utiliza la paleta baja el sistema atonal aún sigue funcionando. Además, Barradas maneja muy bien la temperatura de los colores.

Los dos mundos del color de Batteggazzore: atonal & tonal

Con *Las montañas desencantadas* y *Cristales soñadores*, Batteggazzore retomó el tema del color autorreferente, que había manejado en su precedente período abstracto. Cabe subrayar que en estas pinturas apela al manejo serial de grises coloreados (en paralelo con los cursos que venía realizando en el Instituto de Profesores Artigas y en la ENBA sobre la problemática del ordenamiento del color en relación con los sistemas tonales tradicionales). Ambas pinturas constituyen el preámbulo a la serie de cuadros cuya característica será el contrapunto

entre el sistema tonal y el serial. Ello le permitirá intervenir las «citaciones» de la pintura-pintura sin violentarlas, aceptando así la contradicción y reconociendo la posibilidad de una coexistencia entre ambas.

En tanto Torres García se limitó a practicar los dos sistemas por separado, justificando el atonalismo para la pintura mural y el sistema tonal para el cuadro de caballete, a Batteggazzore una continuada investigación y práctica en el campo del color, tanto en la docencia como en su propia obra pictórica, complementadas con su experiencia escenográfica, le permitieron resolver lo que a las generaciones anteriores les parecía una insalvable contradicción.

La ahincada y austera experimentación atonal y serial coincidió con su período de extrema abstracción. Pero es esa misma rigurosa experiencia la que pasa a estas nuevas pinturas que tendrán como tema dominante el color puro seriado en franjas, tanto en lenguaje pictórico como escultórico: ella se instala en los plegados pictóricos de la serie *Agartha* (incluidas en la

exposición *Panorama Benson & Hedges de la pintura latinoamericana*, 1980), pinturas de gran formato orquestadas tomando como bajo continuo, sucesivamente, los colores amarillo, naranja y rojo. El ejemplo más destacado del uso de estas bandas seriadas de color puro es el plegado escultórico *Articulable I* (Fundación Atchugarry). Pero donde el artista asume una clara posición que lo aleja de la estética del modernismo es en el uso de las bandas seriadas en contrapunto con la tonalidad sustentada en los grises coloreados.

La pintura *Cristales soñadores* (1982) anticipa ese cambio de rumbo, pues en ella coexisten ya los dos mundos, atonal y tonal: el primero en base a la paleta alta, de color tímbrico, y el segundo en paleta baja, en la huella del Barradas de *Emigrantes* (1911, Museo Nacional de Artes Visuales). Asimismo, esa coexistencia contrapuntística será punto de partida de las series de los *Homenajes (Rafael, Durero)* y *Las criaturas de Prometeo (Cabildo, Plaza Libertad, Palacio Legislativo)*. El soporte de las bandas de color puro seriado en estas pinturas son los volúmenes virtuales de los bolos, con una dinámica autorreferente que circula entre ellos y contrasta con la rigidez estereométrica de sus formas.

El contexto arquitectónico que enfrentan los bolos, coherentemente con su significación histórica, se somete al sistema tonal, como también lo hace con la pintura de Rafael en la que son insertados, coexistiendo los dos sistemas, el tonal y el atonal, así como el mundo del hombre contemporáneo no se encuentra segregado del histórico.

Por esa misma razón, era necesario un «objeto» que, como motivo plástico, pudiera aludir a esos dos mundos extremos. Battegazzore eligió al juego de bolos, y supo descubrir en ellos aspectos morfológicos que le habilitaron incorporarlos a la sintaxis del clasicismo, asignándoles cualidades proyectivas analógicas, similares a la función que cumple la columna en la arquitectura como organismo de relación empática con el observador.

Conviene recordar que el templo clásico era una idea que debía concretarse físicamente y que, gracias a su carácter de prototipo, en sucesivas series se podía ir refinando al concretizarse y ajustarse materialmente. Por lo mismo, no es de extrañar que la temática del bolo tenga precedentes en aquellos artistas modernos que tuvieron vinculación profunda con el clasicismo y procedieron a su desconstrucción moderna, como Giorgio de Chirico o aquellos otros que, como René Magritte, se valieron de la capacidad proyectiva de la estética surrealista para dotarlos de una dimensión humanizante.



En nuestro medio hay una incidental alusión a los bo-

Rafael Barradas, *Emigrantes*.



Rafael Barradas. Viñeta de ilustración para *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens, 1929.



Amalia Nieto. *Naturaleza muerta mental*, 1989.



René Magritte. *El jockey perdido*, 1957.

los en una viñeta de Rafael Barradas, para ilustrar *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens, en la que los bolos, contrastados con casilleros ajedrezados participan de significaciones muy próximas a las que expone Batteggazzore. Los «tiempos difíciles» del niño desamparado protagonista de la novela de Dickens equivalen a los de la restauración de la democracia en Uruguay coetáneos con la realización de *Las criaturas de Prometeo*, ambos —la viñeta de Barradas y los bolos de Batteggazzore— simbolizados en la vertical, y en la frágil estabilidad de los bolos. El espíritu libertario del circo de *Tiempos difíciles*, frente a la regimentación totalitaria colectivizante, en la que un falso orden uniformiza los bolos y el color libre de la forma que, pese a todo, y superando su autismo circula entre ellos. Aunque el orden racional jamás pueda ser recuperado,⁸ Batteggazzore toma partido por el carácter abstracto y, al mismo tiempo, de la proyección humana de la novela de Dickens.

En su libro *La trama y los signos*, Batteggazzore saca a luz la inédita veta manierista de Torres García, pues estima que el dualismo instaurado por Miguel Ángel corresponde al dualismo que emblematiza Torres en la regla áurea: el orden menor, es decir, la parte menor de la regla, corresponde a la escala humana, y el orden mayor, o sea, el lado mayor de la regla torresgarciana, corresponde a la escala cósmica. Así configura una conciliación entre lo individual y lo colectivo, entre la vida circunstancial y su inscripción en los grandes ciclos cósmicos, tal como lo concebían algunas culturas americanas antes de la conquista, que Torres García tomó como referencia.

En sus cuadros protagonizados por la arquitectura (villas de Palladio, Cabildo de Montevideo, Palacio Legislativo, Palacio Salvo) coexisten una parte superior, que aparece en alzado (tal como sucede en las proyecciones ortogonales del dibujo técnico), y una parte inferior, debajo de la línea de tierra, que aparece en perspectiva real y no en proyección horizontal. En lugar de esta última se encuentra una entropía, así se establece un contrapunto entre el punto de fuga en el infinito y el punto de vista focalizado.

Esta propuesta pictórica de Batteggazzore presenta analogías con las que, en el lenguaje cinematográfico (no debe olvidarse que dictó cursos de Historia del Arte en Cinemateca Uruguaya), se despliega en la filmografía del polémico y experimental realizador «neomanierista» Hans-Jürgen Syberberg: el alemán incorpora los recursos de todas las artes sin preocu-

parse por la tradicional unidad sintáctica. Syberberg se vale en sus filmes (uno de ellos llega a tener siete horas de duración) del procedimiento (hasta entonces reservado al cine publicitario) de proyecciones frontales sobre el escenario donde accionan los actores a la manera brechtiana. Allí se proyectan diapositivas y documentales (sin discriminar si son profesionales o de aficionados), lo que produce continuidades y discordancias (interacción y conflicto de escalas, espacios y tiempos, entre escenario y pantalla).

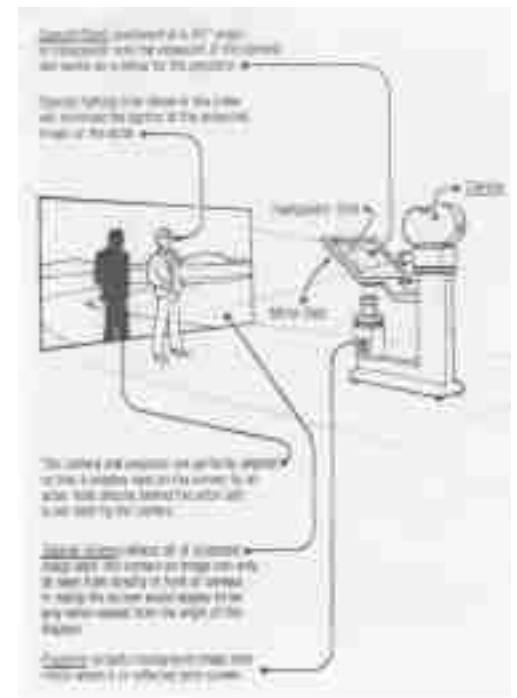
Otro tanto sucede con el lugar adjudicado a la historia del arte, dada la importancia que concede en sus filmes a la proyección de pinturas (Otto Runge, Caspar David Friedrich, Durero, etc.). Como el mismo Syberberg ha manifestado, un personaje debe dar al espectador la impresión participativa de estar moviéndose hacia el centro de la imagen, tal como acontece en *Alicia en el País de las Maravillas*. Batteggazzore utilizó proyecciones de diapositivas en lugar de escenografía para la versión de esta obra de Lewis Carroll, realizada por Víctor Manuel Leites, y dirigida por Carlos Aguilera, con el Grupo 68 (octubre, 1973).

De la misma manera, hay una afinidad entre la sintaxis pictórica de Batteggazzore y la del cine de Peter Greenaway: una común preocupación por el simbolismo vehiculizado por la arquitectura histórica (*El vientre del arquitecto*). Asimismo, ambos muestran similar interés por las relaciones entre las artes visuales y la escritura (*Los libros de Próspero* y *Escrito en el cuerpo*), y los *Homenajes escriturales* de Batteggazzore.

Lo mismo puede decirse del cine de Tom Tykwer (*Corre, Lola, corre*). En su desinhibición, así como Hans-Jürgen Syberberg recurrió a las marionetas en sustitución de sus actores, Tykwer usó el dibujo animado en un contexto dramático; todos rasgos neomanieristas que hacen estallar los estancos entre géneros formales y estéticas heterogéneas.

El ritmo de este filme avasallante, asumido por el cine contemporáneo, es el que presidió, en su momento, el audiovisual de Batteggazzore *Signo y color*.

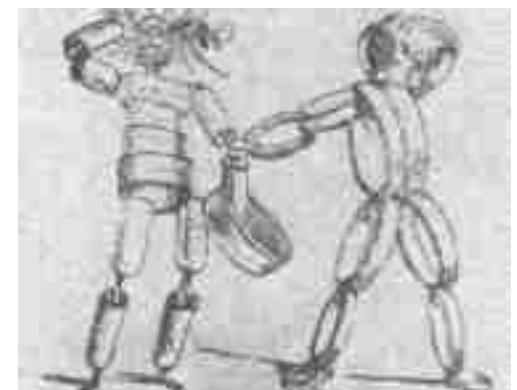
A semejanza de los pintores y dibujantes manieristas (Luca Cambiaso, Giovanni Battista Braccelli, Durero), el cine de Syberberg acude a autómatas y marionetas en sustitución de los actores, mientras



Hans-Jürgen Syberberg.



Peter Greenaway, *Escrito en el cuerpo*.



Luca Cambiaso, Giovanni Battista Braccelli.



Omaggio a Raffaello.

que el cineasta Andréi Tarkovsky (*Rublev, pintor de iconos*) inscribe el color y la pintura en franca disrupción con el relato fílmico. Tykwer haría lo propio con el género del dibujo animado, valiéndose de él para parafrasear con humor un contexto dramático (*Corre, Lola, corre*).

No otra cosa propone Battaglia cuando en *Omaggio a Raffaello* antepone a una *madonna* de Rafael un taburete como pedestal de una composición piramidal de esferas culminada por una manzana. Una doble alusión, por un lado, a la sacralización del sistema compositivo del pintor de Urbino por los académicos y, por otro, referencia al dualismo razón/naturaleza esgrimido en los textos de Torres García y paraíso perdido para el mundo contemporáneo. Cabe señalar que en su serie de *Homenajes escriturales* Battaglia pintó un cuadro dedicado a Tarkovsky (*Solaris, Rublev, Stalker, El sacrificio*), el que se articula estructuralmente alrededor del signo campana, tan caro al Durero de *Melancolía* como al constructivismo universalista de Torres García, clara alusión al inolvidable capítulo de la fundición de la campana de *Rublev, pintor de iconos*, una apuesta a la juventud (incluidos sus desatinos), una monumental celebración de fe en el futuro.

El alto impacto emotivo de *Rublev* en su contexto histórico quizá no sea ajeno a la elección del signo *campana* para la confección de la moneda *Fin de Milenio*, proyectada por Battaglia en 1999: una misma fe y alegría en el futuro contraponiéndola a la imagen de la *flor de cardo* (otro símbolo caro a Durero), en alusión a las asperezas y las espinas que esperaban al comienzo del siglo XXI y que, premonitoriamente, confirmaron los sucesos de 2002.

Arquitecturas ideales, arquitecturas históricas

Teniendo en cuenta la evolución posterior de la pintura de Battaglia, resulta lógico que un arte basado en el signo, de carácter abstracto y geométrico, en su pasaje hacia una concepción más centrada en lo representativo, se conformara tomando como motivo prioritario a la arquitectura. El esencial carácter geométrico de esta favorecía —como ningún otro— este viraje hacia la «recuperación del objeto». También es sintomático que haya tomado como punto de partida la arquitectura del Renacimiento y, más precisamente, a las anticipaciones virtuales realizadas por pintores como Rafael:

tal es el caso de las «citaciones» del templete bramantesco de *Los desposorios de la Virgen* (1504, Pinacoteca de Brera, Milán).

El *Retrato psicológico* de Batteggazzore, obra de Alfredo Testoni, muestra por sobreimpresión a Miguel Batteggazzore entre la geometría idealista del mencionado templete y la geometría arrojada dentro de la papelera, en un ejercicio de decoración geométrica de sus alumnos del IPA.

El resultado fue la serie *Omaggio a Raffaello*. En conocimiento del notorio antecedente de los grabados de Antonio Frasconi de 1967, en los cuales comparecen como protagonistas los monumentos arquitectónicos de Florencia y, particularmente, San Miniato y Santa Maria Novella, Batteggazzore encaminó sus pasos hacia la histórica arquitectura real del románico italiano, y así es como surge la serie *Omaggio a Uccello*, que toma al Palacio Ducal de Venecia como pantalla escenográfica para volúmenes geométricos tales como el cáliz y el *mazzocchio* o rodete, extraídos de los dibujos de Uccello. Hoy pueden considerarse anticipaciones geniales del dibujo computado.

Interesa recordar que, mientras se formaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Batteggazzore realizó durante un prolongado lapso diseños de taraceas para muebles, haciendo evidente que tanto las arquitecturas «utópicas» como los diseños cristalizados de Uccello están indisolublemente asociados a la práctica de la taracea, una técnica en la que, al decir de André Chastel, «la geometría hacía todo el gasto». Cuando Giorgio Vasari alude al arte de los *intarsiatori* sostiene que «el trabajo tuvo su punto de partida en la perspectiva, porque sus piezas terminaban en aristas netas que, ajustadas, formaban los contornos, y la superficie parecía continua, aunque había allí más de mil elementos». Esta vinculación con la taracea, unida a su práctica de la escenografía, ayuda a comprender el particular atractivo que tiene para Batteggazzore este lenguaje plástico que continúa su período abstracto, aunque renovando su temática. Y llega hasta nuestros días porque Batteggazzore realiza la serie de dibujos transformacionales recortándolos en rayo láser, y ello le permite alcanzar un grado de perfección que en los dibujos originales todavía era visto como no humano.

Algo de la misma índole sucede con la serie *Omaggio a Palladio II*, la que trasunta su admiración por las obras del máximo arquitecto véneto, que Batteggazzore tuvo oportunidad de conocer. La posesión de una edición original de su tratado *I quattro libri dell'architettura*



Rafael, *Los desposorios de la Virgen*.



Alfredo Testoni, *Retrato psicológico de Batteggazzore*.

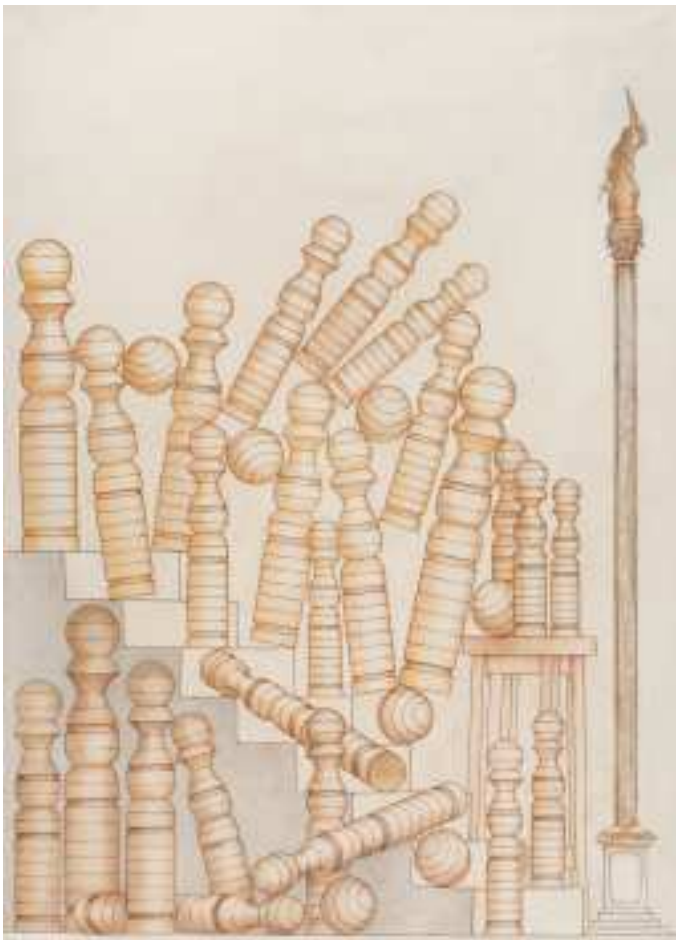


ra tal vez haya determinado que la imagen arquitectónica de Batteggazzore aparezca siempre en alzado, mientras que los volúmenes se subordinan a la perspectiva cónica o axonométrica tradicionales. Esta contradicción contribuye a una cierta extrañeza que produce en el espectador el contraste entre lo absoluto congelado de la proyección vertical y lo contingente de los volúmenes perspectivados, así como lo inquietante del esfuerzo por conciliar ambos.

Por estas vías Batteggazzore pasa de las arquitecturas ideales a las arquitecturas históricas europeas, para luego desembocar en la arquitectura autóctona. Una vez más su preocupación por el signo se encubre detrás de esta pesquisa. Como enuncia Wittgenstein: «... la arquitectura eterniza y sublima algo. Por esto no puede haber arquitectura cuando no hay nada que sublimar» (*Observaciones*, 1947-48). La arquitectura toma su lugar como signo y cifra de la ciudad, de una historia, de una cultura.

El traslado del urbanismo y las arquitecturas ideales del Renacimiento y su materialización en estas tierras de América es un tema caro a los historiadores de la arquitectura que para nada resulta ajeno a esta experiencia de Batteggazzore, ya que la transición le fue revelada por dos obras de arquitectura imaginarias, atribuidas a Francesco di Giorgio y Francesco Laurana. La del primero es un presunto proyecto para una escenografía de *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo (Museo Nazionale delle Marche, Urbino, 1518); la de Laurana consiste en una *Perspectiva de la plaza de una ciudad ideal* (Walters Art Gallery, Baltimore). Significativamente, en esta última se incluyen en la representación urbanística cuatro columnas conmemorativas sustentando sendas esculturas votivas y un arco de triunfo central.

Al «citarlos» en su obra, y teniendo en cuenta la circunstancia histórica del retorno a la democracia en nuestro país, que privilegiaba el tema del retorno a la libertad, Batteggazzore en su continua frecuentación orden/desorden descubrirá que el primer monumento público de la ciudad de Montevideo fue originalmente consagrado a la paz (fin de la anarquía civil, el orden clásico conjurando el orden social). En efecto, la popularmente llamada Estatua de la Libertad, ya que de ella se trata, realizada por el escultor italiano José Livi en el más ortodoxo espíritu clásico, se encontraría prefigurada en las columnas votivas de aquel cuadro renacentista. A ello debe agregarse que también en algunos sectores de la ciudad las fachadas de las casas están pautadas por los órdenes clásicos con vanos que se alternan con frontones rectos y curvos. Lo que venía a confirmar que las ciudades de América hicieron realidad —en buena medida— lo que fue el sueño utópico de sus dibujantes, pintores y arquitectos.



Es con este espíritu que Batteggazzore sale a redescubrir la ciudad: la Estatua de la Libertad, la Puerta de la Ciudadela, el Cabildo, el Palacio Legislativo y hasta ese menospreciado (menospreciado por el concepto racionalista modernista) que es el Palacio Salvo, ineludible silueta del perfil urbanístico montevideano, habrán de incorporarse como tema de sus pinturas.

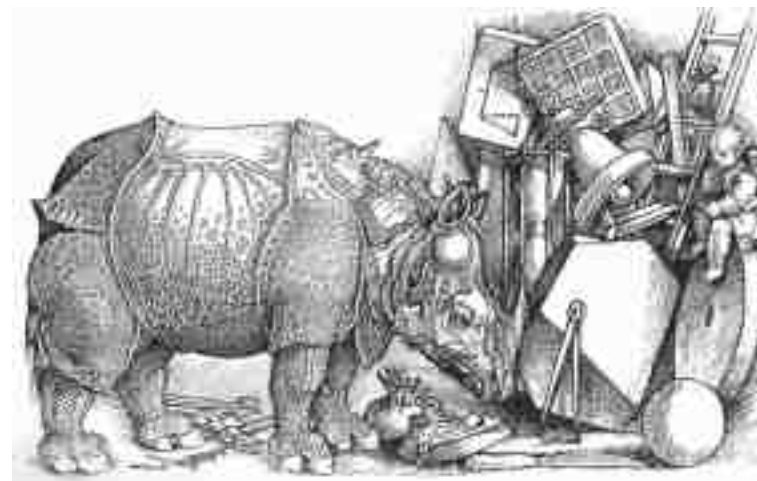
Momento cuarto Ecumenismo simbólico

La vitalidad y las energías de la imaginación no operan a voluntad; ellas son las fuentes, no la maquinaria.

D. G. James

Este momento es el que le permite develar una fecunda apertura a esa constante en todas las etapas de su obra que es su obsesión por el *simbolismo* que desde los comienzos de su formación le debe a la prédica de Herbert Read y Susanne Langer. Su idea del símbolo es la de Langer.

Más allá de que el constructivismo torresgarciano siempre se proclamó *universal* (patente en su denominación misma: *Universalismo Constructivo*), algo que Batteggazzore daba por sobrentendido, le resultó una revelación el identificar en las obras de Durero y, en particular, en su tan famoso como enigmático grabado *Melancolía*, los mismos símbolos que maneja Torres en su repertorio constructivista (balanza, escalera, campana, clepsidra, compás, herramientas, regla, escuadra, entre otros), integrando un contexto simbólico que Erwin Panofsky analiza brillantemente en sus investigaciones iconográficas. En la obra de Torres esos signos se pliegan a otros sentidos, y están ordenados en los alvéolos de las estructuras constructivas. Y en las *Entropías* de Batteggazzore pasan a reflejar circunstancias contemporáneas, y al mismo tiempo ineludiblemente autobiográficas. Este hallazgo lo motivó a realizar una exposición titulada *Homenaje a Durero*,⁹ en la que se tornan explícitas estas exploraciones.



El dibujo *Homenaje a Durero* representa al famoso «rinoceronte» de Durero frente a una *Entropía* conformada por una desconstrucción de los signos de *Melancolía* que, a su vez, coinciden en su mayor parte con los del *Universalismo Constructivo*. Aquí el espectador proyecta un sentido de cau-



José Gurvich.

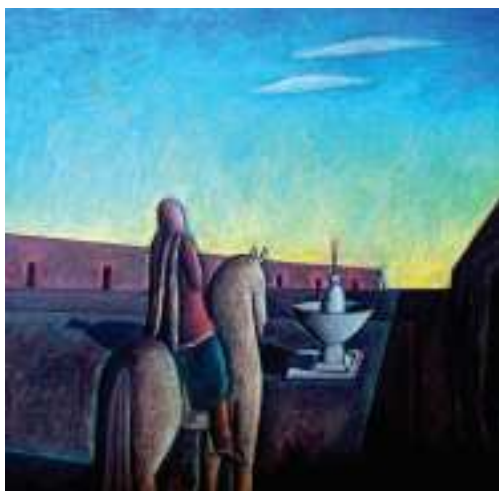
sa-efecto, como si la fuerza bruta del peculiar animal fuera el causante de ese desorden y, por extensión, también se refiriera a las fuerzas represivas.

(En esa época se estrenó en Montevideo la obra de Eugène Ionesco, *Rinoceronte*, la cual tuvo problemas con la censura).

De hecho, las *Entropías* de Battezzare, con posterioridad a sus investigaciones, le pusieron de manifiesto el esfuerzo titánico de Torres García por encontrar un orden para alojar todos los signos del mundo y, al mismo tiempo, y esa es su virtud clasicista, hacernos creer que no hay esfuerzo en ello.

No obstante, a partir de la dialéctica clasicista de Torres García de «orden/desorden», surgió la necesidad en algunos de sus discípulos de llevar el signo geométrico al signo vital. José Gurvich (1927-1974) sustituye las ortogonales por el vértigo espiral: esa fue la veta que inauguró en el Taller Torres García.¹⁰ Y Juan Storm (1927-1995) aplica la deformación anamórfica al paisaje conteniendo así el anticlásico descontrol expresionista. Este mecanismo correctivo es también frecuentado en el Taller Torres García por Guillermo Fernández (1928-2007) al tratar el género retrato en la línea de los anamórficos de Torres.

Y para continuar la peripecia del dualismo razón/naturaleza encontramos buen ejemplo de ello en Julio U. Alpuy (1919-2009), quien promueve en buena parte de sus obras una realidad intemporal preadánica, anterior a la dicotomía razón/naturaleza, en la que toma como punto de partida la temática de Torres referida a *Adán y Eva*.



Juan Storm.

En esa misma senda, en oportunidad del 500.º aniversario del Descubrimiento de América (en el entorno de los polémicos festejos y contrafestejos que provocó esa fecha), Batteggazzore se propone confrontar los signos del constructivismo con los soterrados símbolos de las civilizaciones precolombinas, con todas las consecuencias del colonialismo europeo. Es el caso de su *Entropía escalonada*, realizada con la técnica del azulejo —una técnica viajera a través de los siglos—, que está ubicada en la plaza Villa Biarritz, en Montevideo.¹¹

Momento quinto

Los cantos de Maldoror entre libertarios

La lectura de Maldoror es un vértigo.

Maurice Blanchot

Si bien desde los inicios el lenguaje plástico de Miguel Batteggazzore es habitualmente identificado como inscripto dentro de la abstracción, una vez que alcanzó límites extremos (por ejemplo, al crear un constructivismo binario), ese lenguaje se ha ido enriqueciendo por el aporte de una serie de dimensiones transversales. Entre ellas destaca su preocupación central por el color, dimensión que en su pintura se ha convertido progresivamente en autorreferente, impulsando al artista hacia experiencias seriales y atonalistas.¹²

Antes, en la década de los 70 (en los prolegómenos y durante la dictadura), Batteggazzore produjo una serie de pinturas que rozaban tangencialmente el surrealismo, e interactuaban con *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse. Y no fortuitamente. Ocurre que *Los cantos* tuvieron la fatalidad de originarse y florecer en el paisaje de fondo de épocas conflictivas como la Guerra Grande en el Río de la Plata y la ocupación prusiana de París. *Los cantos* también fueron adoptados por los surrealistas entre las dos guerras. No es de extrañar, entonces, que haya reaparecido el interés por ellos en una época tan espinosa de Uruguay como la vivida en la década de los 70 del siglo pasado.

Sin embargo, estos cuadros fueron pintados en paleta atonalista, rutilante, próxima a la utilizada por Matisse, para transmitir la alegría de vivir que trasunta *Jazz*, en contrapunto con la rabia de vivir que subyace en los negros sombríos del alemán Willi Baumeister (1889-1955), y esa misma bipolaridad alienta en *Los cantos de Maldoror*. En los cuadros de Batteggazzore de esa época ya puede advertirse una voluntad por eludir el naturalismo en la representación, por abstraer las formas, voluntad que más adelante desembocará en la serie de *Las criaturas de Prometeo*, protagonizada por bolos.



Julio Alpuy.



Guillermo Fernández.

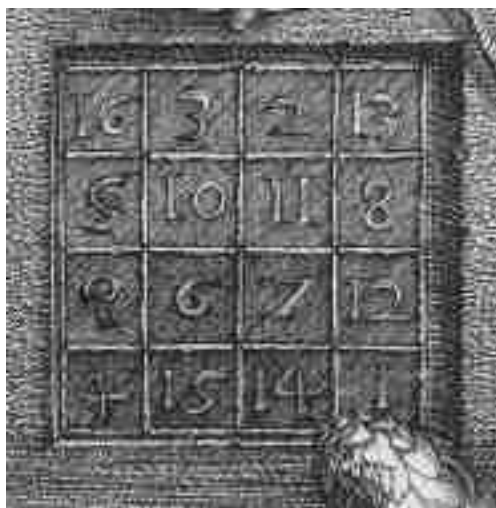
Eran los tiempos de las ventas populares de la Escuela Nacional de Bellas Artes (de la que fue alumno y docente), y, cuando otros compañeros realizaban grabados sobre poemas de Paul Éluard, Batteggazzore optó por Lautréamont. ¿Por qué? Lautréamont —a quien Artaud consideró un «poeta, enfurecido por la verdad»— forma parte de la raza de los malditos. Todos ellos compartían una misma opción anárquica. Para ellos la actividad artística debía ser «un instrumento de conocimiento, de liberación y conscientemente o no, un creador debía ser un anarquista».

Por su lado, Batteggazzore eligió dialogar con el escritor franco-uruguayo por una razón más, una razón de carácter general: «porque si bien en tanto poeta tuvo acceso al registro —elaborado— de la palabra, su escritura conserva y privilegia materiales muy primitivos: las imágenes visuales; en última instancia, Lautréamont utiliza las palabras para presentar imágenes, dando pie a los diversos modos de afinidad de los pintores con su poesía», (escribí en el catálogo de la exposición *Des-figuraciones entre literatura y pintura: Lautréamont/Batteggazzore*, Facultad de Arquitectura, Udelar, 2010).

En la desenfrenada imaginación del poeta predomina un bestiario muy peculiar que evoca la fantasmagoría del mundo prehispánico, la del Bosco, Ensor, Brauner, Grassmann, Toledo, Solari, Espínola Gómez, entre otros. Las referencias zoológicas de Lautréamont (Bachelard contabilizó 185 especies) apuntan a animales especialmente agresivos e incluyen aquellos que muerden y destrozan (tiburón, león); los que atacan mediante garras, dientes, picos, como águilas, grullas, estorninos, cangrejos; los que tienen ventosas y los succionadores (pulpo, sanguijuela, piojo, araña); los venenosos (víboras), etc.

De ese bestiario, en varias obras Batteggazzore focalizó el tema de los piojos. ¿Por qué? ¿Será por la angustia que se experimentaba frente al temor de la guerra bacteriológica? En este episodio, revelador de su misantropía, Maldoror concibe una enorme fosa en la que se cría una multitud de piojos listos para cumplir con la destrucción de los humanos. «Yo, si se me permite añadir algunas palabras a este himno de glorificación, diré que hice construir una fosa, de cuarenta leguas cuadradas y de adecuada profundidad. Allí yace, en su inmunda virginidad, una mina viviente de piojos», escribió Lautréamont.

Batteggazzore también escogió pintar el pulpo. ¿Por qué? «Al final del Canto segundo, [...] el pulpo real —escribirá Roger Caillois— desaparece ante el pulpo imaginario. Legiones de pulpos alados “parecidos desde lejos a cuervos”, planean por encima de las nubes para avisarles a los seres humanos que deben cambiar de conducta. [...] Maldoror, entonces, se revela como el defensor del hombre perseguido por su conciencia». Agrega Lautréamont: «¡Yo utilizo mi ingenio para pintar las delicias de la crueldad!». No se debe olvidar que en la década de los 70 del siglo pasado la crueldad era lo que imperaba en nuestro país.



El cuadrado mágico de Dürero que aparece en su grabado *Melancholia*.



Miguel Batteggazzore, *Los cantos de Maldoror*.

Y Batteggazzore también acudió a las arañas con sus telas, que en el mundo prehispánico se relacionaban con la noche y si se trataba de piezas cerámicas estaban destinadas a formar parte de ofrendas funerarias. Las de Lautréamont tienen la misma desmesura de la araña cósmica que aparece en los célebres geoglifos de Nazca, en el Perú.

Batteggazzore además pintó un cuadro evocativo de *El enigma de Isidoro Ducasse*, de Man Ray, hoy por hoy convertido en un clásico ejemplo de la reconciliación de dos o más elementos incompatibles entre sí en el marco de un esquema, el que provoca la más fuerte de las igniciones poéticas. Durante el diseño de su pintura, Batteggazzore descubrió que la estructura de la tela de araña se correspondía con la estructura del paraguas, los de la célebre estrofa: «bello... como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». Aquí Batteggazzore, siguiendo a Lautréamont, encontró el sentido oculto de la belleza.



Man Ray, *El enigma de Isidoro Ducasse*.

Momento sexto

Criaturas de Prometeo, metáforas de lo humano en un mundo deshumanizado

El antecedente de *Las criaturas de Prometeo* puede encontrarse en las primeras obras en las que Batteggazzore hace abandono de la abstracción geométrica para emprender una «recuperación del objeto», como en *Cristales soñadores* y *Montañas desencantadas* en las que, mediante su configuración cristalográfica, habilita al espectador a identificarlas con el perfil de una ciudad de torres o rascacielos (aquí sobreviven huellas del grabado de la expedición Humboldt y Bompland que los muestra examinando las formaciones basálticas de una mina en el nordeste de México, cuya imagen integra el audiovisual *Sumario de la «natural» historia de las Indias*, realizado por Batteggazzore, en 1980, para el Museo Nacional de Artes Visuales con motivo de la exposición *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas del siglo XIX ilustran un continente*).

El país estaba cursando los últimos tramos de la dictadura. Al igual que para Dickens, el tema de la libertad y la inestabilidad están siempre presentes en la obra de Batteggazzore.

Un despliegue de bolos virtuales, similares a los de madera torneada del



Miguel Batteggazzore, *Los cantos de Maldoror*.

juego de bolos; triviales y cotidianos, pero significativamente antropoides. Agrupados en hilera, encabalgados en altura, erguidos o a punto de caer, yacentes. El tema de los bolos en las pinturas de Batteggazzore puede ser leído como metáfora del poder: aparecen en una estrategia complementaria que los enfrenta a las esferas. Más allá de aludir al carácter lúdico del juego, esas esferas tienen una capacidad metafórica referida al poder (político, militar, religioso) e, indirectamente, tienen la capacidad de enfrentarse tanto al orden regimentado de los bolos como a desafiar o derribar los intentos de estos a organizarse en un orden piramidal. Todo ello hace que la obra proyecte en el juego entre bolos y bochas la dinámica de la creatividad social referida a las inestables relaciones con el poder imperantes desde la antigüedad hasta nuestros días.

Todos, bolos y esferas que atentan contra la estabilidad de los primeros, se presentan con franjas pintadas en su superficie, con colores puros, los que, a su vez, se configuran en forma seriada en interacción con un color dominante de fondo.

Estas series de color prolongan las investigaciones topológicas anteriores, las de sus plegados, y pautan lúdicamente las peripecias de los inestables bolos, así como de las esferas, agentes causales de esa dinámica, y responsables de su caída.

Mediante el recurso al color seriado, Batteggazzore los inscribe en una



Las criaturas de Prometeo, s/f.

genealogía, la de sistemas cromáticos y musicales atonales, que, en las artes plásticas, inauguran Piet Mondrian, Richard Lohse y Yaacov Agam, y continúan Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Frank Stella y Julio Le Parc, y en la música, Arnold Schönberg (investigó la *Farbklangbild*), Anton Webern (experimentó la *Klangfarbenmelodie*) y Alban Berg.

La virtualidad de los bolos no les impide estar localizados frente a arquitecturas históricas, como los edificios del Cabildo o el Palacio Legislativo, o lugares como la Plaza Libertad, todos ellos icónicos de la creatividad institucional ciudadana.

Esta serie de cuadros de Miguel Ángel Bategazzore lleva por título *Las criaturas de Prometeo*; al anclar la temática de este mito en la contemporaneidad, el artista orienta el abordaje de las metáforas plásticas que allí subyacen, ligadas al contexto de creatividad social que presenta: palacio de las leyes, monumento a la paz, etcétera. Echémosle un vistazo.

Los bolos. Recuperación de la humanidad

La idea de humanidad en el arte está configurada, desde la Antigüedad clásica, por las esculturas que representaban al ser humano ideal, y en el Renacimiento por la figuración de los desnudos de Miguel Ángel, con el deseo explícito de reflejar ya una realidad más terrenal que la de la Antigüedad.

En cambio, las vanguardias históricas elaboraron un proyecto de secularización del arte centrado en su autonomía respecto a la mimesis del natural, en el cuestionamiento de la representación como duplicado de la realidad visible, así como al lugar de la figura antropomorfa en el espacio plástico.

En su *Estética*, ya Georg Lukács había advertido:

Esta lucha contra la antropomorfización aparece con toda claridad y radicalidad de principios en las conocidas sentencias de Jenófanes: «Mas los mortales se imaginan que los dioses nacieron y tienen ropajes, y voz y figura como ellos. Pero si los bueyes, caballos y leones tuvieran manos y pudieran pintar con ellas y hacer esculturas como los hombres, los caballos harían figuras de dioses equinos, los bueyes dioses bovinos y formarían cuerpos tales cuales el aspecto de cada especie».

Esta revolución en el arte respondía al revolucionario avance científico del siglo pasado —en biología, física cuántica, cibernética, y en su aplicación tecnológica al arte. Desde la ciencia y la tecnología se dio paso a nuevos lenguajes específicos del arte, caratulados: bioarte, arte transgénico, arte biorrobótico, *sound art*, *nano art*, *hacker art*, etc.—¹³ Hoy por hoy esta revolución es insoslayable. Parafraseando a Jean Dubuffet podríamos decir: «Las revoluciones vuelcan la clepsidra; las disputas la dividen».



Los trabajos de Hércules.
Obra atribuida a Francesco Guardi.



Giorgio de Chirico.

La ciencia y las consecuentes tecnologías serían la principal causa de este empuje de desantropomorfización. Para Picasso, por ejemplo, el conocimiento de «la concepción lógico-matemática era crucial». Ello enfrentó a los artistas a la necesidad de proceder a un alejamiento de la excesiva subjetivación, al progresivo alejamiento del ingenuo sistema de la representación de la realidad, aceptando incluso una relación entre los sentidos, la emoción, el número y la geometría. Así, a partir del cubismo, ha de consumarse la desconstrucción de la figura humana (cuerpo, desnudo, retrato, autorretrato), y para el caso el retrato del marchante Ambroise Vollard por Picasso, así como pinturas de Juan Gris, resultan harto elocuentes.

En otras palabras, se produjo el comienzo de la deshumanización, cuando el ser humano pasó a ser considerado como sujeto estadístico vigilado, siendo objeto de manipulación tanto para encuestas electorales como para investigaciones de mercado o control... Y de la irrupción de la sociedad de masas, puesta de manifiesto, por ejemplo, en la presentación visual de los Juegos Olímpicos de Londres (2012), en los que se pudo palpar su indiscutible protagonismo, comprometiendo multiplicidad de sentidos: visuales, sonoros y lúdicos.

Tal vez ello se encuentra sintetizado en el cuadro *Cuerpo humano*, de Magritte, que adquiere una dimensión emblemática al pintar un espejo de mano sobre cuya superficie reflectiva escribe: «cuerpo humano»; aquí la figura humana se ha esfumado convirtiéndose en concepto.

Empero, en la segunda mitad del siglo xx hubo intentos por recuperar la dimensión antropomorfa, pero ya no sería lo mismo: Alberto Giacometti convierte a los seres humanos en figuras filiformes, y Francis Bacon (esa suerte de Picasso orgánico) ha de emplear formas biomórficas torturadas, distanciadas de toda referencia clásica. Entre nosotros, en las pinturas de Pedro Figari las figuras humanas se desdibujan, apareciendo como sombras vistas desde la memoria. Ellas configuran una especie de friso rítmico —como si se tratara de unas panateneas criollas—, cuyo color es un elemento conductor.

Para la generación de Battagazzore, que aún tuvo en nuestro medio una formación de naturaleza humanística, era menester, pues, lanzarse al abordaje de otros soportes que sugirieran nuevos contenidos, nuevas formas, nuevos elementos que rescataran la dimensión humana.

Con esta serie de pinturas aparece en su obra el protagonismo del bolo, esa imagen entre humana y arquitectónica, entre orgánica e inorgánica, entre particular y general, que bordea el *pop art*. Una forma que muestra analogías con las balaustradas (las mismas que abundan en los balcones montevideanos, que Germán Cabrera plasmó en sus *Tectonas*), las columnas y las torres (la de Babel incluida), es decir, con el lenguaje clasicista, tal como se pone en evidencia en los tratados de arquitectura, y como puede apreciarse en las obras de Carlo Carrà y Giorgio de Chirico.



Carlo Carrà.



Pablo Picasso.



René Magritte.



Alberto Giacometti.



Pedro Figari.



Francis Bacon.



El isomorfismo entre bolo y columna es el que le permite a Battegazzore hacer interactuar sin aparente conflicto la imagen de ambos. Pues se puede perseguir una genealogía morfológica que va desde el tronco del árbol a la columna, pasando por la arquitectura hasta la escultura de figuración humana. Esto explicaría que, pese a su carácter casi ideal, los bolos de Battegazzore se integren con naturalidad, a la clasicista *Columna* de la plaza central de nuestra ciudad, que emblematiza la paz, rematada por la escultura de José Livi.

Digamos al pasar que también hay una genealogía, que la historia del arte documenta, y que el genial Saul Steinberg parafrasea irónicamente en los dibujos de su libro *El laberinto*. Podría afirmarse que toda la obra de Battegazzore se edifica alrededor de *El laberinto* de Steinberg, por cuanto le interesa que la línea no tenga expresividad en sí misma, sino que vaya en busca de la realidad de otra manera, ya que la geometría y la matemática son creaciones de la misma índole que el lenguaje.

La motivación de la serie de pinturas *Las criaturas de Prometeo* se hizo patente en el artista cuando tomó, para sus citas, el cuadro *Perspectiva de la plaza de una ciudad ideal* (homenaje a Urbino), atribuido a Laurana, en el que se incluyen cuatro columnas conmemorativas sustentando sendas esculturas votivas integradas en el urbanismo ciudadano (ideal), que se concretaron entre nosotros (como en toda América Latina) en la columna



Saul Steinberg.



votiva clasicista de Livi. Aquí aparece la interacción de arte, arquitectura histórica, la ciudad y sus habitantes.

Ya en el Renacimiento se sugirió una asociación entre columna y figura humana, entre la verticalidad del cuerpo y la de las columnas. En la escultura griega arcaica, la figura dedicada a Hera de Samos se encuentra en el punto de inicio de esa génesis tronco-mujer-pilar, pues ella emerge apenas de una columna, corroborando de ese modo la dimensión antropomórfica.

Vitruvio, el más significativo de los tratadistas, fue el primero en destacar la hipótesis según la cual las columnas podrían estar asociadas a los diferentes géneros y edades del ser humano y, en consecuencia, recomendaba para los distintos tipos de arquitectura, según su carácter, usar los órdenes que atendían a los significados que más se correspondían con ellos.

Por tal razón las columnas al hacerse votivas pasaron a tener connotaciones de poder, y también fálicas. En *La interpretación de los sueños*, Freud escribió: «Conozco pacientes que han conservado el simbolismo arquitectónico del cuerpo y de los genitales (el interés sexual sobrepasa con exceso el terreno de los genitales exteriores), y para los cuales las columnas y los pilares representan las piernas (como en el *Cantar de los cantares*)...»

Surrealistamente, hasta un rascacielos admite ser antropomorfizado, tal como lo dibujó Rem Koolhaas (n. 1944), en una clara «citación» del cuadro de Dalí, *El «Ángelus» arquitectónico de Millet* el que, a su vez, constituía una «citación» de *El Ángelus*, de Jean-François Millet, incurriendo en lo que podría denominarse una «metacitación». Pero el arquitecto holandés fue más allá, aún, aventurando: «Cada anochecer, los rascacielos de Nueva York adoptan las figuras antropomorfas de múltiples y gigantescos ángelus de Millet [...] inmóviles, y listos para realizar el acto sexual».

Como se ve, el camino iniciado por *Cuerpo humano*, de Magritte, prosigue su trayectoria en escalada.

Los bolos. Sobre las bandas de color

El empleo del claroscuro en los bolos, fácilmente apreciable en los macrodibujos de esta exposición en el MNAV, los desidealiza



Templo de Hera en Samos.



Rem Koolhaas.



Daniel Buren.

y corporiza, encubriendo así el hecho de que están más cerca del dibujo técnico (proyecciones axonométricas mediante) que del dibujo del natural. Esto suma a las significaciones del bolo una dimensión expresiva tecnológica, acorde con el lenguaje creciente que han asumido en el mundo la ciencia y los nuevos medios.

Otro tanto acontece con la paleta baja que, a la manera en que la utiliza Rafael Barradas, entra en contrapunto con el atonalismo. El manejo del color por parte de Batteggazzore, excepcional en el arte uruguayo, se materializa en el uso de bandas de color puro seriado, de paleta alta, de colores básicos —repertorio del abanico total del círculo cromático—, las que se superponen al claroscuro. En todas las pinturas de esta serie la luz dimana de la efigie de la *Columna de la Paz* confiriéndole a las superficies de cada uno de los bolos una característica rítmica propia, de índole musical, como si el efecto emotivo o expresivo del color preparara y ligara entre sí la dinámica de encuentro y desencuentro de los bolos. Batteggazzore los presenta con una dinámica que circula entre dichas bandas, en contraste con la rigurosidad estereométrica de sus formas.

Contemporáneamente, el francés Daniel Buren (n. 1938) ha encontrado un lenguaje que delata el mismo principio clasicista y el mismo manejo del color, utilizando bandas y poniendo en práctica la conexión entre sus volúmenes a bandas con los órdenes clásicos de las columnas del *Palais Royal*, de París. Otro tanto puede decirse del manejo del color seriado que desplegó Marta Minujín (n. 1943) en sus *Colchones*.

El contexto arquitectónico que enfrentan los bolos, coherente con su significación histórica, se somete al sistema tonal, que lo dota de verosimilitud, similar a lo que es en el campo del dibujo una proyección geométrica. Por lo mismo, es más compatible con la arquitectura, y la misma columna votiva que se presentaba siempre en alzado o proyección vertical, antes de la aparición del programa Autocad. Frente a ellas son insertados los bolos con sus bandas seriadas, conviviendo ambos sistemas, y el bajo continuo que los conecta es el color liso (o en degradé) y puro del fondo, operando como un no color cuya espacialidad sustituye a la espacialidad perspectiva. Ello le permitirá aceptar la contradicción y reconocer la posibilidad de una coexistencia entre ambas. Una y la misma cohabitación en virtud de la cual el mundo del hombre contemporáneo no vive segregado del mundo del hombre histórico, que es lo que el artista procura explicitar plásticamente.



Marta Minujín.

Si bien Torres García se limitó a practicar los dos sistemas por separado, justificando el atonalismo para la pintura mural y el sistema tonal para el cuadro de caballete, en su prédica mostró la genealogía de los grises coloreados, sin la cual —dirá Batteggazzore— «jamás habría logrado tan bizarra conciliación para mis bolos». Esa coexistencia contrapuntística será punto de partida de las series de los *Homenajes (Rafael, Durer)* y *Las criaturas de Prometeo (Cabildo, Plaza Libertad, Palacio Legislativo)*.

La austeridad tonal y lo monumental de la arquitectura del edificio del Cabildo o el escenográfico neoclasicismo del Palacio Legislativo no son ajenos a esos despliegues de color, ya que cotidianamente conviven con los automóviles pintados en restallantes colores puros que circulan frente a ellos. Resulta habitual ver un mismo diseño de automóvil con una serie de colores puros distintos, que podemos fácilmente suponer seriados. Otro tanto ocurre hoy en día con la moda convertida en una industria, para la cual los patrones de color son decisivos. Dato que en el campo del arte contemporáneo está pautado por las *Compresiones* del francés César (1921-1998), esas esculturas cúbicas hechas a partir de restos de carrocerías de automóviles comprimidas por medios mecánicos, así como también por las acumulaciones repetitivas de objetos encontrados (*ready mades*) seriados del francés de origen español Arman (1928-2005).

Una reflexión relativa al mismo tema fue motivo de una severa discusión que enfrentó a Batteggazzore con su maestro Miguel Á. Pareja, al no aceptar como dogma la famosa frase de Cézanne según la cual cuando la forma está en su plenitud solo tiene un color que le corresponde. Esa indisolubilidad entre color y forma es la que estalla cuando el color se hace serial y autorreferente, y circula de forma en forma, así como las pinceladas impresionistas lo hacían en la figuración de los paisajes. Recordemos al pasar, y sin ironía, que la arquitectura griega clásica era policromada y no tonal, precisamente.

Por esa misma razón, era necesario un «objeto» que, como motivo plástico, pudiera aludir a esos dos universos extremos. Batteggazzore eligió el juego de bolos, pues supo descubrir (formación clasicista mediante y extensa trayectoria como docente de historia del arte) en ellos aspectos morfológicos similares a los de la columna en la arquitectura, los que los habilitaban como organismos de relación empática con el observador.

La recuperación del objeto propiciada por Torres García

Asimismo, mediante el recurso a la figuración del bolo Batteggazzore asume el



César.



Arman.



tema de la recuperación del objeto propiciada por Torres García, posibilitando que a un objeto tan descarnadamente racionalizable, geométrico, como lo es un bolo, le resulte plausible recuperar —mediante la actividad proyectiva del espectador— la carga de escala humana que perdiera durante la hegemonía del arte moderno y el declive de los órdenes en la arquitectura moderna.

Battegazzore lo logra sin tener que claudicar ante el inexorable derrumbe de la verosimilitud y eludiendo un alegorismo inocente. Ello se puede comprobar: primero, por la artificialidad abstracta del color, y segundo, en el claroscuro por la eliminación de los accidentes lumínicos, como ser brillos, reflejos o sombras arrojadas, que dejan como resultado una corporeidad virtual.

El claroscuro depurado de sus accidentes y sobrepuesto al color emblemático determina que estas obras sean capaces de conciliar el equilibrio clásico de color y claroscuro, al que no son ajenas las manifestaciones plásticas del ámbito de la publicidad y del *pop art*. Ese mismo espíritu preside la obra del alemán Konrad Klapheck (n. 1935), quien humaniza las máquinas con una técnica próxima al *pop art* europeo. Walter Benjamin diría que se trata de una platonización de la mercadería (y, por ende, también de los bolos).

En otras palabras, estos bolos-columna pueden remitirse, oblicuamente, a la figura humana sin necesidad de abandonar el lenguaje abstracto geométrico; asimismo aceptan sin violencia que les sea incorporado el juego serial y autorreferente del color que los conecta melódicamente.

Cabe recordar que el templo clásico era una idea que debía realizarse físicamente y que, gracias a su índole de prototipo, se podía ir refinando al concretizarse y ajustarse materialmente, en sucesivas instancias. Por lo mismo, no es de extrañar que la temática del bolo registre precedentes en aquellos artistas modernos profundamente vinculados al clasicismo, quienes procedieron a su desconstrucción, como Carlo Carrà, Giorgio de Chirico o aquellos otros que, como René Magritte, se valieron de la capacidad proyectiva de la estética surrealista para dotarlos de una dimensión corporal humana.

A Magritte le preguntaron: ¿Por qué en ciertos cuadros suyos aparecen objetos insólitos, como los bolos? Y su respuesta estuvo lejos de ser ambigua: «No creo que un bolo sea un objeto insólito. Por el contrario, es algo muy banal, tanto como lo son un cortaplumas, una llave o la pata de una mesa. Nunca muestro objetos raros o extravagantes en mis cuadros... son siempre cosas familiares, nada extravagantes. Pero esas cosas familiares están agrupadas y transformadas de manera tal que al verlas pensamos que hay otra cosa que no pertenece al ámbito familiar y que aparece al mismo tiempo que las cosas familiares.»

Los dichos de Magritte merecieron una lúcida reflexión de Paul Virilio: «Mirar lo que no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial a

lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan solo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.»

En sus comienzos, los bolos de Magritte (quien antes había incursionado en la publicidad) aparecen tímidamente como siluetas en los bocetos de escaparates asociados a la vestimenta femenina (temática cara también a De Chirico, Carrà y Amalia Nieto), en tanto luego serán asociados con árboles o instrumentos musicales. También aparecerán contrastados con casilleros ajedrezados y, de manera abrumadora, tomarán decididamente un sesgo antropoide genérico.

En definitiva, lo que asoma en *Las criaturas de Prometeo* y se prolonga en las *Entropías* evoca el proceso de desconstrucción y la necesidad de una nueva construcción de la sociedad en un momento crítico. El constructivismo de Torres García mostró un orden que se correspondía con una época de fe en el progreso y en las instituciones, en que cada signo tenía acotado su significado, su campo y su terreno. En cambio, la obra de Battezzore interpela el fin de un orden social perdido, motivado por la caída de la democracia en nuestro país, y la entropía social que impregnaba a nuestra sociedad en el momento de su restauración, mientras el mundo había dejado de ser el mismo aceleradamente.



Konrad Klapheck.



René Magritte, *El arte de la conversación*.

La globalización, la sociedad de consumo y la masificación se instalaron en la posdictadura. Tales acontecimientos indujeron a poner en marcha las potencialidades de creatividad social que habían permanecido paralizadas.

Ese punto de inflexión creativa asumido por Batteggazzore ha demostrado su efectividad comunicativa, pues una de sus *criaturas de Prometeo*, la del Palacio Legislativo, sería publicada para ilustrar un texto de enseñanza oficial del español en Francia, por la prestigiosa editorial parisina Fayard, bajo el título *La democracia*.

Las arquitecturas

En *Illuminaciones*, Walter Benjamin sentenció: «Solamente como una imagen —que se muestra brevemente en el momento de su cognoscibilidad, para no volver a aparecer— puede el pasado ser aprehendido».

El detonante de la dimensión estética del tríptico *Las criaturas de Prometeo* (1983, *Cabildo*, *Columna de la Paz*, Fundación Ralli, Israel) es el del manierismo y, en particular, el de la singular experiencia de Miguel Ángel en la arquitectura del Senado frente al Campidoglio, en Roma, proponiendo la coexistencia de dos órdenes arquitectónicos, un orden mayor y un orden menor. Y es bien sabido que cuando se controvierne un orden unitario instaurando uno binario en un mismo edificio, se da lugar al des-orden, a la inestabilidad, a la distorsión generada por un elemento anticlásico incrustado en la sintaxis clásica.

Al proponer estas dos escalas de bolos, los menores delante del edificio del Cabildo y los mayores detrás de él, Batteggazzore está proponiendo al espectador un contrapunto del orden socio-histórico: el hombre masa confrontando a los personajes que gestaron la independencia del país. Esa monumentalidad pétreo de los bolos es a su vez una «citación» de las construcciones pétreas del cuadro *El arte de la conversación* (1958) de René Magritte.

En el tríptico *Criaturas de Prometeo I*, el artista incorpora a la imagen del Cabildo los bolos y los plantea en dos escalas, haciendo fluctuar en el espectador la visión de esa arquitectura entre ambas. La menor, la dimensión del hombre actual (la de la sociedad masificada dedicada al consumo, cuyos ciudadanos simbolizados por los bolos se diferencian entre sí tan solo por las diferentes permutaciones de las franjas de color), contraponiéndose a la

mayor, la visión presentada a escala monumental por la historia de los hombres que forjaron la Independencia y la Constitución en ese mismo Cabildo (se trata de arcaicos bolos esculturales petrificados a la manera de Magritte).

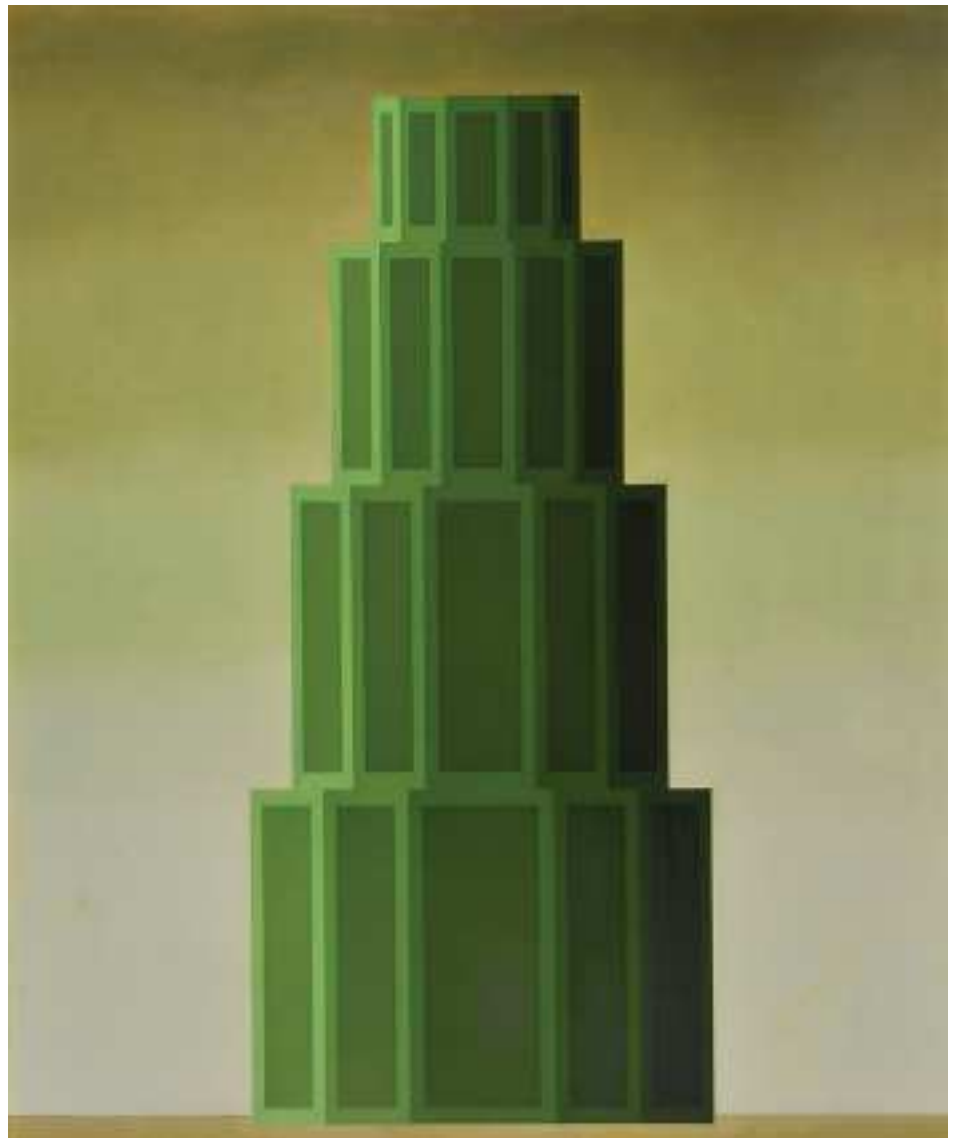
Aquí volvemos a encontrarnos con una referencia de Batteggazzore a Wittgenstein, relativa a la insuperable capacidad simbólica de la arquitectura: El Palacio Legislativo, el Cabildo, la Catedral, la columna de la paz y otros monumentos Batteggazzore los presenta enfrentados a una multiplicidad serial de bolos, en los que el espectador puede proyectar al hombre masificado de la sociedad actual. Esto revela que al artista no le preocupa la incoherencia de hacer coexistir plásticamente una arquitectura histórica mimética junto a la abstracción, en la que forma y color valen por sí mismos con independencia del contenido, equivalente al enfrentamiento de la solemnidad arquitectónica y el lúdico juego de bolos en estas pinturas.

De la misma manera, las copias de jarrones helenístico romanos que flanquean a la columna de la libertad presentan a la sombra (¿de la historia?) la entropía de los bolos caídos en la escalinata de la Plaza Libertad.

Entropías sociales

En la pintura del argentino Roberto Aizenberg (1928-1996), como en la de De Chirico, estas alusiones al hombre-torre-bolo-falo indican, de modo consistente, el aislamiento social al que se encuentra sometido el individuo bajo los sistemas totalitarios, así como la fragilidad misma de su estabilidad vertical, de la misma manera que los bolos de Barradas ilustraban el desamparo del niño protagonista del libro de Dickens.

Batteggazzore lo transmite de forma manifiesta en el cuadro de la serie *Las criaturas de Prometeo* (Palacio Legislativo) en que los bolos con colores puros seriados comparten el protagonismo con la efigie tonal neoclásica del Palacio Legislativo. Cabe recordar que esta pintura fue elegida para ilustrar la recuperación democrática en Uruguay; tal vez allí no se postula nada explícito ni descriptivo sobre el tema. (¿*Qué pasa?*, editorial Hazan, París, 1986).



Roberto Aizenberg.



El acorazado Potemkin.

Así, cuando una caída tiene como telón de fondo el Palacio Legislativo es inevitable que provoque en el espectador reflexiones sobre la inestabilidad o ruptura institucional.

Sólo el color seriado, que los bolos ostentan en franjas, apenas los diferencia entre sí. Estas series de color prolongan las investigaciones topológicas anteriores, la de sus plegados, y pautan lúdicamente las peripecias de los inestables bolos, así como de las esferas.

Resulta evidente que la serie de *Las criaturas de Prometeo* ve acrecentada su dimensión entrópica cuando retoma el tema de la *Columna de la Paz*, en la Plaza de Cagancha, del Centro de Montevideo. Desde la estética, esa *Entropía* se maneja paradójicamente con términos contrapuestos. Por un lado, un clásico tratamiento claroscuro, tanto del monumento como

de los vasos votivos —copias clasicistas que se hallan en la plaza—. Por otro, el lenguaje abstracto de carácter modernista, colorista, atonal de los bolos en pleno desorden en su caída. Es el primer atisbo de un camino que, si bien puede resultar familiar para los frequentadores de la historia del arte, se ha calificado —muchas veces negativamente— como grotesco, caracterizado por aunar tendencias incongruentes, aspecto que el período manierista llevara hasta las últimas consecuencias.

El notable director de cine Lech Majewski abordó en entrevista el tema de las relaciones entre las artes plásticas y el cine de manera coincidente con los planteos plásticos de Battagazzore:¹⁴

Si pensamos en el siglo xx y su relación con el arte, nos daremos cuenta de que la figura humana ha desaparecido. Mi conclusión es que la figura humana se fugó de las artes plásticas al cine. Si miramos las obras de Giorgione o de Brueghel, la figura humana tenía una importancia fundamental. [...] Las vanguardias destruyeron el acceso directo a la figura humana...

Por lo demás, el cine nos ha dejado imborrables imágenes de inestabilidad, por ejemplo, en un contexto azaroso para perseguidos que huyen, como acontece en la escalera de Odessa de *El acorazado Potemkin*, de Serguéi Eisenstein, la que acrecienta la inestabilidad, conduce a la caída de las figuras allí implantadas y, finalmente, a la entropía. La represión acontecida en la escalera de Odessa no es estrictamente histórica: surgió en la mente de Eisenstein luego de ver los efectos de la caída de un carozo de aceituna que había arrojado por azar. Battagazzore, en la senda de Duchamp en *Desnudo descendiendo una escalera* (1912), habrá de inspirarse en la cronofotografía de los estudiosos del movimiento Eadweard Muybridge y Étienne-Jules



Keith Haring.

Marey (que tanto motivaron al futurismo, a Duchamp, a Bacon y a Vladimir Veličković) para los bolos cayendo de la escalera de la Plaza Libertad.

Desde el neolítico la creatividad social no se ha detenido. Acaso nos encontramos ante lo que muy bien podrían denominarse «entropías sociales». Si como plantea Cornelius Castoriadis —por cuyo pensamiento Batteggazzore experimenta admiración—, toda sociedad se enfrenta al abismo del caos, debe ser consciente de que se aleja o se acerca a él para autoconstruirse. Pero no se trata solo de nuestra circunstancia, sino que —apostrofa Castoriadis— la democracia auténtica siempre está orillando el caos. Los bolos, añadimos, jamás serán un juego estático.

En el filme documental *La cueva de los sueños olvidados*, Werner Herzog nos muestra imágenes de Fred Astaire bailando con su sombra, las que remiten a los comienzos de la humanidad, a la alegoría platónica de la caverna (luz del fuego y sombra, cámara oscura), tal como aparece en la obra titulada *La caverna*, de Batteggazzore. Esa metáfora de la visión, con el fuego como generador de fantasmagorías, va desde las pinturas prehistóricas al cine. Es el fuego de Prometeo robado a los dioses y entregado a los hombres.

Esta serie de pinturas diseminan el prometeísmo. Prometeo, un mito que dio lugar a obras musicales (desde Alexander Nikolayevich Scriabin a Luigi Nono, pasando por Beethoven, Liszt y Carl Orff), literarias (desde Esquilo hasta Mary Shelley, pasando por Goethe y Lord Byron), y plásticas (desde Rubens hasta Orozco, pasando por František Kupka). El propio Marx sugiere una identificación de su papel con el de Prometeo: «cuando joven estaba trabajando en un poema épico sobre Prometeo», anotó.

En la tragedia de Esquilo, Prometeo, ese superhombre, quiso enfrentarse a Zeus, ese otro superhombre, para quitarle el fuego, es decir, para quitarle su poder y entregárselo a los hombres. Está en lo cierto el filósofo francés Vladimir Jankélévitch cuando asevera: «Ninguna potencia determinada remeda o precede a la voluntad, dado que la voluntad es, en sí misma, esa potencia», porque merced a su pensamiento los seres humanos son capaces de imponerse a lo que es, y a su circunstancia. El artista, al igual que Prometeo, como portador del fuego destructor y purificador de la verdad, se postula como camino que puede contribuir a guiar a la humanidad a encontrar los caminos de la libertad, caminos que nunca concluyen. Ese es el desafío que plantean al espectador *Las criaturas de Prometeo* de Miguel Ángel Batteggazzore.



Marcel Duchamp,
Desnudo descendiendo una escalera, 1912.



Fred Astaire bailando con su sombra.

Momento séptimo Una «heráldica criolla»

*Yo afirmo —sin remilgado temor ni novele-
ro amor de la paradoja— que solamente los
países nuevos tienen pasado; es decir, re-
cuerdo autobiográfico de él, es decir tienen
historia viva.*

Jorge Luis Borges

*Examinemos en primer lugar al hombre que
pone su signo sobre las cosas, como el due-
ño del rebaño marca al fuego su cifra sobre
los animales.*

René Huyghe



Luis A. Solari.

A estas experiencias que abrevan en el contenido simbólico, Batteggazzore les suma las que se originan en la morfología gráfica de los signos que, a su vez, acarrearán nuevos contextos de carácter antropológico-cultural vinculados a los orígenes mismos de la civilización agraria. Se trata de la incorporación de las marcas y señales del ganado,¹⁵ que no son sino signos al igual que las banderas, los diseños de marcas registradas, etc.

Asimismo, estas marcas se relacionan con el arte rupestre, cuando se grababan representaciones de marcas de ganado al arrear ganado. El arte rupestre, se sabe, forma parte del nacimiento del neolítico, del nacimiento de la escritura primitiva.

Esta es una serie en la que Batteggazzore desarrolló la dimensión escritural del Universalismo Constructivo, relacionado con los toponímicos y nombres de personajes que se asociaron a un lugar o un paisaje en la campaña y que el artista utilizó en las pinturas de marcas de ganado, y luego en pinturas en las que predominan las letras y los signos.

Batteggazzore observó cierta familiaridad formal entre la traza primaria, aun de escritura automática —pese a que Torres renegaba de ella, la procuraba para los signos de su constructivismo—, y las marcas de ganado, ordenadas y codificadas, cuya finalidad era combatir el abigeato en el campo rioplatense.

La marca de Solari

Battegazzore admite que su serie *Marcas, contramarcas y señales* tiene su punto de partida en la poco conocida serie *Cicatrices camperas*, de Luis A. Solari (1918-1993), que nunca había sido expuesta.

En un momento de crisis, Solari, que tenía comprometida una gran retrospectiva de su obra en la Alianza Uruguay-Estados Unidos, le propuso a Battegazzore que se ocupara de la curaduría, con total libertad y desentendiéndose de todo. Battegazzore tomó la decisión de no centrar la muestra en los grabados, como se venía haciendo, sino que procedió a exhumar ininidad de obras nunca antes exhibidas, objetos, muebles, series desconocidas hasta entonces en nuestro medio, con notorio éxito: el crítico Roberto de Espada tituló su nota «Definitiva imagen de un artista».

Lo que descubrió Battegazzore, mientras elaboraba el proyecto para la exposición, fue el riquísimo sustrato icónico decididamente anticlásico de Solari, a tal punto que bien podía ser calificado de anticonstructivista, reacio a la tradición torresgarciana, elaborando, en cambio, una dimensión mágico-vitalista.

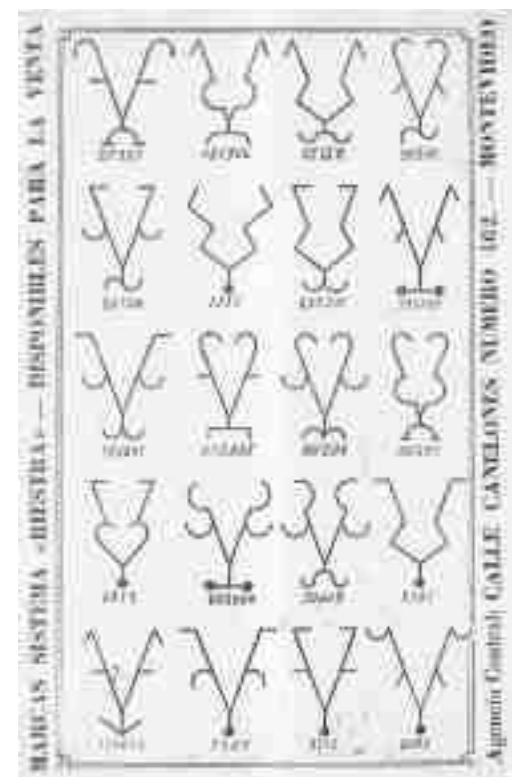
Con la exposición realizada en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1987) Battegazzore hizo conocer, entre otras, una serie de pinturas de Solari, realizadas a partir de la inusitada temática de las marcas de ganado denominadas *Cicatrices camperas*, que fueron el punto de partida de la serie de *Marcas, contramarcas y señales*, del propio Battegazzore.

Para Solari esas marcas y señales eran, ante todo, heridas llevadas a cabo con matrices de hierro candente sobre la piel de animales vivos,¹⁶ heridas que, tal como le manifestara Solari a Battegazzore, le rememoraban el cruel marcado de los esclavos, según relatos de su abuelo en su infancia.

Al retomar dicha temática existencial, Battegazzore la desplazó, transfiriéndola al campo de gravedad presidido por el invisible centro torresgarciano: presentando las marcas como signos de propiedad familiar, de orden instituido por la racionalidad matemático-geométrica —convertidos en modelos numéricos—, de los ingenieros agrónomos, paralelos a los del orden territorial: alambrado de campos, etc.

En síntesis, Battegazzore pudo constatar el ahincado y persistente empeño de Solari por construir una mitología propia, contrapuesta a la heredada del clasicismo. En el texto del catálogo de aquella exposición, el mismo Battegazzore comienza afirmando: «Ahora que se tiene la suficiente perspectiva de la trayectoria pictórica y gráfica de Luis Solari, podemos comprobar cómo esta se fue estructurando a través de una constante indagación mitológica».

Según Battegazzore toda la obra de Solari presenta un desafío a ese





centro invisible del clasicismo europeo, el mismo que Torres García también quería hacer suyo y americano.

Clarificarlo para su propio lenguaje pictórico constituyó un desafío personal. Todo ello el artista lo resumió en un texto titulado «Luis Solari. El final de la memoria feliz del clasicismo» (en *Desde la Galería*, Galería Tejería Loppacher).

La dialéctica de opuestos (el mundo mágico, grato a Luis A. Solari y la abstracción extrema que provenía del aprendizaje de Batteggazzore con Oteiza) aflora en su serie de *Marcas, contramarcas y señales* que utiliza plásticamente el repertorio de las marcas de ganado como signos. En la etapa inicial los signos un tanto ingenuos coincidían con muchos de los del Universalismo Constructivo. Algunas obras de esta serie como *Emblemas totémicos* asumieron características un tanto críticas, socialmente equivalentes a lo que eran las figuras heráldicas altamente esquematizadas para la aristocracia europea.

El ejemplo más claro es el que motivó su exposición en la sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, titulada *Marcas, contramarcas y señales*.

De esas marcas de ganado a Batteggazzore le atrajo su esquemática configuración que en los inicios de su gestación podían emparentarse con las del dibujo primario, el grafismo de carácter casi automático coincidente muchas veces con el del Universalismo Constructivo de Torres García.

Si analizamos los comentarios de Nelson Di Maggio de esa exposición advertiremos que Batteggazzore encontró una vía para sus contenidos que se apoya sólidamente en la capacidad propia de los símbolos y no en una referencia anecdótica: «Al recoger las formas del inconsciente colectivo, Batteggazzore revaloriza el signo en su dimensión conceptual y minimalista». Y agrega:

Así, de los signos arbitrarios propios de una sociedad que no tiene un proyecto de nación, se suceden los signos racionales y sistematizados de un Estado ya constituido. Es muy interesante esa búsqueda interpretativa de los signos y la infinita variedad de formas que asumen.

El espectador atento tiene una ocasión excepcional para detenerse en una propia investigación. Pero no radica en eso el elemento artístico. Es apenas un pretexto, el mero reconocimiento de un elemento como en la pintura figurativa puede ser el paisaje, la naturaleza muerta o el retrato. Hay que ver qué existe detrás de la anécdota. En ese sentido, Batteggazzore ordena un mundo, interpreta una realidad como referencias emblemáticas, la convierte en una heráldica rural!

Hay dos descubrimientos que Batteggazzore hizo al trabajar con las marcas de ganado. El primero, luego de analizar innumerables páginas en-



teras del Registro de marcas del ganado advirtió que la mayoría parte de las letras del alfabeto.

Una sucinta exploración sobre la temática de las marcas de ganado indica que la naturaleza, la vegetación, no era la principal preocupación de los ganaderos. Por el contrario, hay pistas de la incidencia de las culturas aborígenes: flechas, boleadoras, incluso pueden encontrarse máscaras africanas o jeroglíficos rituales, pero son excepcionales. Las marcas religiosas son las más evidentes: cruces, iglesias, tocados de obispos, etc.

Gozan de una mayor atención los monogramas familiares a partir de las iniciales, en una abrumadora cantidad, que ocupan páginas sucesivas de las guías. En numerosas ocasiones, también alcanza a sus descendientes.

Consideró también otra serie de marcas que tienen que ver con los objetos cotidianos, como, por ejemplo, botellas. O que se refieren a la alfarería o a las barricas.

Asimismo, es fácilmente perceptible una relación de las marcas con los signos sentimentales como los corazones, que presentan analogías con los grafitis contemporáneos que el fotógrafo húngaro Brassai (1899-1984) difundió por el mundo.

No faltan referencias ideológicas, tales como el gorro frigio o algunas vinculadas a la masonería. Existen otras que bordean la estética surrealista como, por ejemplo, la efigie de una vitrola que delata la existencia de melómanos. Curiosamente, no hay referencia a instrumentos musicales ni existe alusión alguna a notación musical.

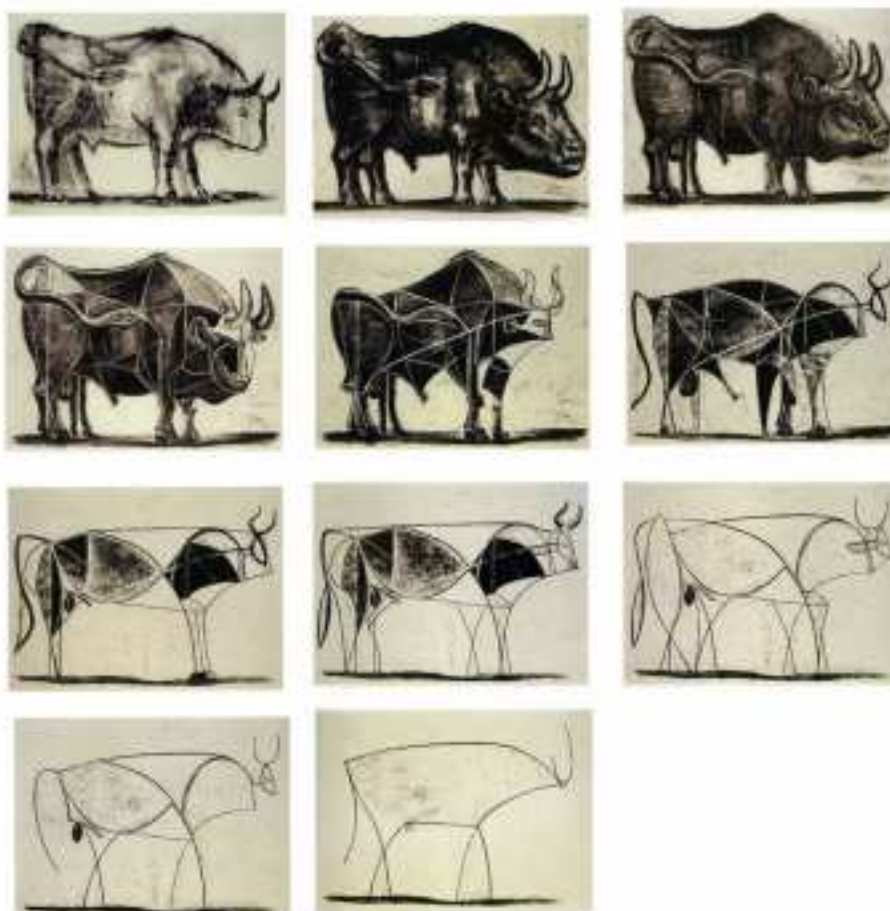
Tampoco se siente la influencia racionalista de los diferentes sistemas presuntamente dirigidos por ingenieros agrónomos.

La presente descripción es producto del infatigable y metódico análisis realizado por Battezzatore en infinitos y «raro(s) in-folio(s) de olvidados cricones».

El segundo hallazgo fue que muchas de las imágenes filiformes de Picasso se originan en los signos del ganado de la tauromaquia: como el toro que pasa de la imagen naturalista hasta convertirlo en un signo lineal minimalista que no pierde de vista su punto de origen. En el retablo de la



Brassai.



Pablo Picasso.



Paul Cézanne.

colección de Ricardo Esteves, Buenos Aires, Batteggazzore utilizó el espíritu de Picasso para diseñar las marcas de figuración animal.

Torres era plenamente consciente de que tanto los textos como los signos de su sistema constructivista no solo no poseían sentido unívoco, sino que también esta ambigüedad le permitía proyectar sentidos transversales: el sentido lo proyecta el espectador.¹⁷

La ruptura de una forma unitaria, de un sentido unitario, es la que le permite a Batteggazzore mantener afinidad con la tradición epigráfica por la que también Torres García tenía gran atracción, a tal punto que, como lo descubriera Batteggazzore, el maestro llega a inventar un alfabeto críptico personal, producto de la investigación que hizo de todos los alfabetos. Como lo demuestra Batteggazzore en su libro *La trama y los signos* Torres no pretendía comunicar aspectos ocultos, sino más bien dificultar una automática traducción literal para que los signos pudieran apropiarse de otros contenidos según las circunstancias.

Esto lo pone en claro el filósofo griego Cornelius Castoriadis¹⁸ respecto a la dudosa legibilidad de la epigrafía griega: «... el descubrimiento de Grecia —y de todo el mundo antiguo además— efectuado por la Europa de la Edad Media. No es un acontecimiento puntual o instantáneo, la Antigüedad está allí todo el tiempo y al mismo tiempo, no está. ¿A partir de qué momento el mundo europeo empezó a otorgar sentido a estos restos de la Antigüedad que siempre habían estado ahí? Piedras, rutas romanas, acueductos, manuscritos, a veces griegos —de ahí la famosa frase: *graecum est, non legitur* (es griego, no se puede leer)—, y en todo caso es latino. Durante todo un período, estas cosas se percibieron socialmente como elementos de un pasado mítico-legendario, y al mismo tiempo, para algunos cristianos, como restos de una época diabólica o de brujería. Hay páginas muy bellas de Heine sobre este tema.»¹⁹



Grandville.

Asimismo, las marcas de ganado, tal como fueron retomadas por Batteggazzore, participan de una conexión más soterrada con el género que en la historia del arte se conoce como grutesco. Solari fue quien le hizo conocer esta particular expresión (de resistida aceptación estética por aquel entonces), reflejada en la gran admiración que tenía por el francés Grandville (1803-1847), un creador que elevó lo grutesco a extremos insuperables de imaginación.

Acerca de esta serie de Batteggazzore, el crítico Nelson Di Maggio anota en una de sus críticas que tales signos proyectan experiencias muy ancestrales, que vienen desde los orígenes rurales hasta la estructuración de la nacionalidad. El mismo crítico afirmó que, a su manera, Batteggazzore había configurado en algunos de esos cuadros una heráldica autóctona, una emblemática criolla, y ello se ve confirmado porque detrás de cada uno de esos signos o marcas encontramos una genealogía familiar, que Batteggazzore compone superponiéndolos, confiriéndoles así un carácter grutescamente totémico.

No por azar, la obra más importante que emblematiza esta peculiar experiencia signica, *El ángel de la Historia: la ciudad de Fray Bentos*, de Batteggazzore (1990, colección Ricardo Esteves), está bajo la égida de Solari, en la medida que se trata de su ciudad natal, ciudad que en su tiempo de protagonismo histórico fue caracterizada como *la cocina del mundo*.²⁰

Finalmente, para la problemática del simbolismo abordada por Batteggazzore resultó crucial la inclusión de la escritura. Después de la experiencia de intercambio simbólico entre las culturas precolombinas, las nativas y las provenientes de Europa, el lugar que corresponde a la escritura en las obras de Batteggazzore también remite al uso que de ella hace Torres.

Las palabras, la inscripción de los signos escriturales en algunas de las obras, es otro de los temas que Batteggazzore desarrolló desde el lugar que la escritura tiene entre los signos del Universalismo Constructivo, como lo demuestran los análisis que realiza en su libro *La trama y los signos*.

A partir de las palabras, Batteggazzore procede a no discriminar la identidad entre escritura y dibujo, procediendo así a invertir la densidad que tie-



El ángel de la Historia: la ciudad de Fray Bentos.



Ruinas jesuíticas.



ne usualmente la escritura en los cuadros del maestro, configurando pinturas en las que se muestra el predominio total de la escritura y los signos se presentan tan solo como minúsculos puntos de apoyo y se subordinan a ella.

No es casualidad que la obra más significativa de esta modalidad, predominantemente escritural, sea *Homenaje a Arguedas*, el peruano José María Arguedas, escritor cuya vida estuvo dramáticamente tensionada entre la herencia del lenguaje castellano y el autóctono quechua. Una «entropía» que ahonda profundamente en el encuentro simbólico entre los lenguajes propios y el impuesto por la circunstancia colonialista.

Estas pinturas de Batteggazzore tienen como preoz antecedente las pinturas que realizara a partir de *Los cantos de Maldoror*, en las que junto a las imágenes coexistían textos en francés y castellano.

Varias series de textos de Batteggazzore recogen el protagonismo de la escritura. Varias de ellas están referidas a la glíptica, a las inscripciones pétreas. En todas se perciben referencias a intencionalidades ambiguas, a aspiraciones de eternidad y olvido. Intentos de grabar en el granito, tal como lo hiciera el maestro en el *Monumento cósmico*. Batteggazzore postula un acercamiento con el insigne precedente manierista de Giambattista Piranesi (1720-1778).

Escritura y pintura

Si tuviera que definirlo en pocas palabras, diría que Batteggazzore es **su** producción poliédrica en el área de las artes plásticas, pero también es **su** escritura, y no solo en sus pinturas.

La relación entre palabra e imagen, entre poesía y pintura es muy remota, y viene desde la antigüedad precristiana. Simónides de Ceos, Aristóteles



y Horacio hicieron las primeras contribuciones al estudio de las relaciones entre imagen y texto. Para Simónides, siglo VI a. C., «La pintura es poesía muda, la poesía pintura que habla». Con la formulación *Ut pictura poesis*, Horacio, poeta latino del siglo I a. C., cimentó el paralelo entre poesía y pintura. En la tradición occidental la presencia de la escritura junto a formas visuales ha sido una constante: título, filacterias, monumentos funerarios, firma del autor, etc. Añadamos que en la tradición japonesa escribir y pintar se nombran con una sola palabra. Ya en pleno siglo XX Joan Miró sentenció: «No hago ninguna distinción entre pintura y poesía». Mientras que para el poeta José Ángel Valente «pintura y caligrafía son en realidad la misma cosa». Battagazzore participa de esta estirpe.

La escritura es un espacio de inscripción. Desde Platón y Aristóteles no se ha dejado de *ilustrar* mediante imágenes gráficas las relaciones de la razón y la naturaleza, de la percepción y la memoria. (Recordemos que la palabra *illustratio* que, en el viejo francés, habrá tenido primero el sentido de 'aparición', indica también la finalidad a la cual obedece la imagen). Pero los textos, como se sabe, están sometidos a una norma de legibilidad, la escritura conserva su diseño ortogonal. Es típicamente medieval que la pintura sea parecida al lenguaje en su orden de sucesión narrativa, literalidad, y sumisión al simbolismo.

Algo de la sacralidad de la palabra en el arte medieval reaparece en un cuadro de Marc Chagall, *El judío en rojo*. Tiene inscripto en el fondo (arriba a la derecha) un grupo flotante de palabras: los nombres de los pintores que él venera: inclinados según ángulos diversos, están escritos en tres alfabetos: Giotto y el mujik Brueghel, en caracteres cirílicos; el nombre de Rembrandt, caro a la sensibilidad judía, es deletreado en caracteres hebreos, de derecha a izquierda; en letras latinas se encuentran Cézanne, Tintoretto, Courbet, Fouquet y algunos otros.

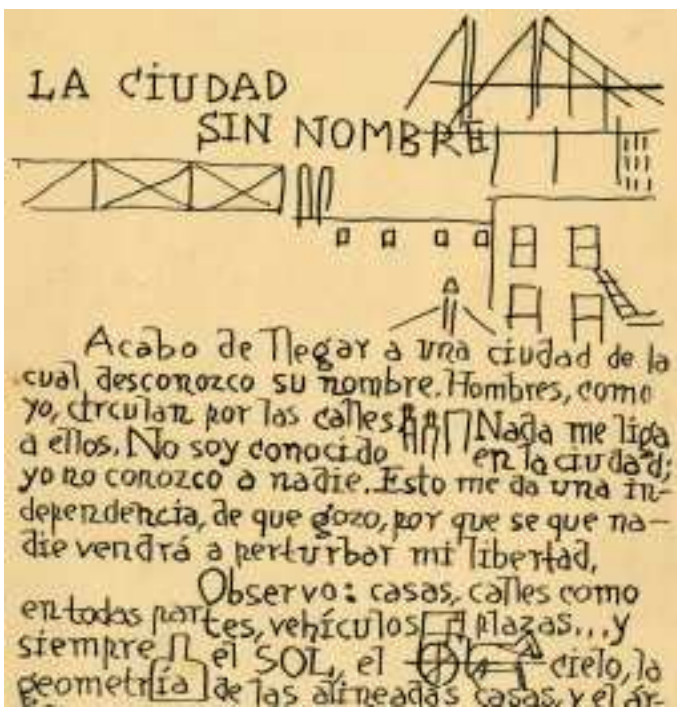
Meyer Schapiro sostiene que la inserción de palabras escritas en una pintura puede ser considerada una anomalía: el espectador espera ver imágenes y se encuentra con textos. Integrar la palabra escrita a una imagen del espacio tridimensional virtual y darle una presencia tangible y un asiento material del mismo orden de las demás figuras no es tarea simple.

Por ende, podemos preguntarnos si la exigencia de un lenguaje visual homogéneo, estrictamente unificado, es inherente o necesario al arte. Según los lingüistas convencionales o arbitrarios, no.

La asociación entre pintura y grafismo tuvo una nueva boga en el siglo pasado impulsada por los cubistas. Estuvo vinculada



Marc Chagall, *El judío en rojo*.



a la estética del empapelado. Sus obras se liberaron radicalmente de la tutela de los temas libresco y de la perspectiva, dieron en sus telas un lugar preponderante a fragmentos de escritura, a etiquetas, a recortes de prensa y también a partituras musicales. Estos signos a menudo son segmentos de impresos directamente encolados sobre la superficie pintada, o sea, la escritura o la tipografía sobrepuesta a esta superficie. A menudo no se muestran sino partes de palabras para incitar al espectador a completarlas. Los futuristas tenían predilección por las formas explosivas. Dadá contribuyó aún más a la inclusión de tipografías en pinturas, tomando una fuerza especial en los años sesenta y setenta.

Los estrechos vínculos de la pintura con la escritura acompañan a Batteggazzore a lo largo de casi toda su producción artística, y de las formas más variadas, en las que se mezclan la escritura y la ilustración. Batteggazzore incorpora el letrismo a buena parte de sus cuadros. Dicha opción, según el propio Batteggazzore, tiene como antecedente sus investigaciones sobre la escritura en las pinturas y en los libros manuscritos de Torres, para quien tanto valía la imagen como la palabra: la palabra era un signo más entre los signos.

Además, Batteggazzore estudió cómo manejaban los signos de Torres sus hijos Horacio y Augusto. Cada uno de ellos se apropia de una manera distinta de los signos del padre. En el caso de Augusto (1913-1992), el primogénito de Torres, buena parte de su obra pictórica está marcada por una



Augusto Torres.

visión afectiva (para la cual el maestro acuñara el signo ojo inscripto en el macrosigno corazón), más particularmente en sus pinturas de atmósfera metafísica. Augusto utiliza signos egipcios, en los cuales encontró su veta y se mantuvo en esa dirección.

A diferencia de Augusto, la trayectoria del hijo menor, Horacio (1924-1976), se escinde en ese dualismo razón/naturaleza si consideramos la que es, sin dudas, su obra maestra, la contrafachada en ladrillos tallados del Seminario Arquidiocesano de Montevideo, un relieve constructivo (el triángulo equilátero, ubicado en el altar mayor refiere a la Trinidad y es, sin lugar a dudas, una obra formidable, y pareciera emanada de J. S. Bach) en el que alcanza el más alto grado de abstracción en toda la trayectoria del Taller Torres García.

Battegazzore, en cambio, quería lograr un signo que no imitara al de Torres, dado que el pensamiento de Torres no se compadece con el pensamiento actual.

Desde el punto de vista formal, de igual modo que Torres García, Battegazzore elude la estética Bauhaus haciendo estallar la normalización que caracterizaba a dicha escuela. (Para Barradas, por su parte, las palabras son un pretexto para utilizarlas como signos plásticos). Además, Battegazzore elude la caligrafía: su escritura no usa cursivas ni minúsculas.

Tampoco usó la letra como los cubistas, porque los textos le interesan conceptualmente. En breve, ni números ni letras en sí mismos, sino constelaciones de letras nutren los textos enteros que incluye en sus cuadros. Battegazzore, pues, plasma una escritura con una manera distinta de la tradicional.

Américo Spósito (1929-2005), por su parte, incorpora signos dentro de los signos, pese al rechazo de Torres. Para ellos Battegazzore acuñará el concepto de megasignos o macrosignos. En otras palabras, Spósito reinventó el megasigno de Torres. Son signos con valor cósmico. Por eso Battegazzore sugiere asociaciones con los dibujos del desierto de Nazca. (Los demás son de un valor en clave lingüística: tienen dos dimensiones).

Es como si la imagen y la escritura formaran parte de una misma experiencia plástica. La imagen, analógica y motivada, convive con la palabra, arbitraria y fruto de la norma y de la convención lingüística y social, y expresan y componen un proyecto estético unificado en el que es imposible separar uno y otro código.

El protagonismo de la escritura de Battegazzore parte indudablemente de Torres García y también de su admiración por la poesía de Paul Celan y en particular de sus poemas titulados *Rejas de lenguaje* de 1959: el lenguaje



Américo Spósito.



Joaquín Torres García, *Monumento Cósmico*.

como una grilla interpuesta entre lo humano y el abismo insondable e inasible al significado, un magma de significaciones enfrentado a esa imposibilidad humana. Paradójicamente, su carácter de reja alude tanto a la protección como al límite que nos impone ir más allá de ese abismo de lo imposible de significar. La misma reja por su propia ley de organización en la que predomina el vacío deja también escapar gran cantidad de significaciones. Está lo dicho, pero predomina el vacío soporte del negro sobre blanco de la escritura que el espectador debe necesariamente completar. No se trata de suministrar al espectador todas las significaciones, sino de hacerlo participar virtualmente.

El carácter escritural de los signos del Universalismo Constructivo adquiere la concisión y la rotundidad de frases cinceladas en la piedra, tales como los epígrafes romanos. «Lo que siempre me impresionó, apunta Battagazzore, fueron los signos inscriptos en piedra del *Monumento cósmico*». Aun cuando Battagazzore en lugar de inscribirlos en el granito los inscribe en la virtualidad tridimensional de la pintura.

Homenajes escriturales

Muy temprano Battagazzore pintó una serie de cuadros, en los que predomina la escritura, que tituló *Homenajes escriturales*, con referencia a escritores como José María Arguedas, Octavio Paz y Albert Camus; a pensadores como Hannah Arendt, Arturo Ardao, Luce Fabbri o Maurice Merleau-Ponty; a artistas como Augusto Torres, Eduardo Díaz Yepes. Esas pinturas muestran su interés por investigar las relaciones entre las artes visuales y la escritura.

En el mural *Los tres Batlle* el texto escrito se antepone como una reja que permite incorporar la escritura a igual título que las imágenes figurativas y signos pictoideográficos funcionando en contrapunto con el color que mantiene su independencia, tal como lo planteara Torres García en muchas de sus obras constructivistas. El lenguaje del color posee esa capacidad de internarse y modular ese fondo abismal destacando o soterrando algunas significaciones de la escritura.

En definitiva, el ADN del arte de Battagazzore es el signo; el suyo es —del mismo modo que para Torres García— un arte de signos. Las letras, esas unidades mínimas que componen las palabras, esos signos que conforman la escritura, son signos visuales, aunque no miméticos. El alfabeto, según el



letrismo de Isidore Isou, no importa como signo lingüístico, sino que solo importa su representación gráfica. En la misma senda, Derrida decía amar la escritura por su capacidad para evadirse de la forma que le es propia.

Pero ¿cuál es el sentido de mezclar o juntar códigos tan diferenciados? El intenso paralelismo pintura-escritura hace pensar que debajo de estos dos códigos alienta un pensamiento único.

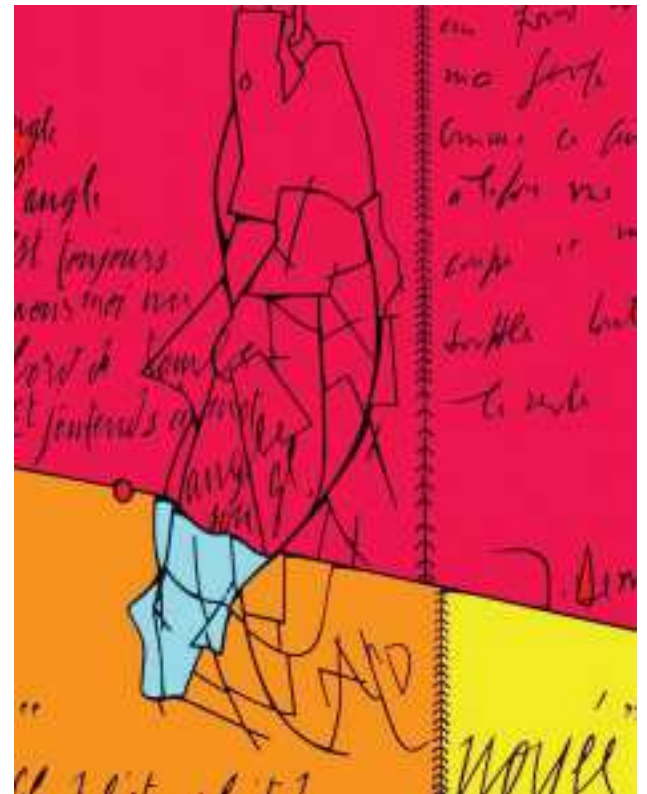
La diferencia de Batteggazzore con Torres García consiste en que Batteggazzore visualiza los signos como si fueran una estructura, una especie de trama, de red interpuesta entre la realidad y la realidad plástica. La geometría es una red que el ser humano impone a la realidad. Que puede ser rígida o flexible como la del matemático ruso Nikolái Lobatchewsky, que tiene una irracionalidad de contorno. En esa dirección Gurvich sustituye las ortogonales por un espacio curvo. Nada menor, la geometría no euclidiana hizo posible la exploración espacial.

El riesgo que asumen los artistas es que el lenguaje sígnico se vuelva una entelequia taquigráfica. *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky es de una brutal racionalidad. Klee, a diferencia de Kandinsky, tiene un nihilismo antinaturalista de la línea: no se deja gobernar por la razón pese a que la línea es en esencia razón, pero es una razón errática. Estos cuadros escriturales tienen algo musical, polifónico: como un concierto para piano o para violín solista. El compositor está tocando la totalidad de los colores de los distintos instrumentos, y de pronto pasa a actuar linealmente como si fuera el solista, hasta que vuelve a sonar toda la orquesta.

A partir de los años setenta la grafía ha ganado el conjunto de la superficie en el arte conceptual. La transcripción de ideas ha reemplazado colores, formas: la obra de arte se limita a un discurso escrito como obra de arte en sí.

Veamos algunos ejemplos. Valerio Adami (n. 1935) trabaja con la escritura: incluye caligrafías, pero no letras sueltas, con distintas apropiaciones de la escritura. Descompone para componer. Batteggazzore, por el contrario, sigue la tradición de Torres. La escritura no solo es una experiencia de lectura de sentido, sino una convincente demostración de que la escritura y el dibujo son prácticas relacionales, casi sinónimas. Porque, como Le Corbusier lo anticipó, el arte ya no cuenta historias, sino que induce a meditar.

Las obras de Robert Indiana (1928-2018) también evidencian su interés por las palabras, los números y los elementos tipográficos.



Valerio Adami.



Robert Indiana.



Mel Bochner.



Paul Klee.

ficos en general. Indiana acude al calado de las letras sobre plantillas de metal. Y sus resultados se acompañan con la estética industrial de los cajones marcados con la palabra «frágil». Digamos al pasar que los letreros en volumen de Montevideo responden a la estética de Indiana. Pero el uso de las plantillas de metal es una manera de anular la personalidad, y se ubica en las antípodas de Batteggazzore. El también norteamericano Mel Bochner (n. 1940), desde principios de los noventa, produce obras en las que las palabras son las únicas imágenes, o sea, crea cuadros de puro texto. A diferencia de Batteggazzore, Bochner apela al potencial lúdico del lenguaje pero, al igual que Batteggazzore en sus homenajes escriturales, nos hace pensar en la diferencia entre mirar un cuadro y leerlo. En definitiva, son dos tipos de signos.

Aunque, en palabras de Merleau-Ponty, «una idea no es lo contrario de lo sensible, sino algo así como su doblez y su profundidad».

Momento octavo Las entropías

Este momento corresponde a las obras propiamente así llamadas. En ellas situamos el punto de convergencia de los dos denominadores comunes a toda la obra de Batteggazzore: por un lado, la dupla orden/desorden, y, por el otro, su permanente preocupación por los *procesos de simbolización*, tal como lo patentiza Batteggazzore en su libro *La trama y los signos*.

Entropías: el punto de partida

En las *Entropías* Batteggazzore viene a introducir el desorden en el orden del constructivismo de Torres García: saca los símbolos de sus alvéolos, volcándolos afuera, o los coloca precariamente en uno cualquiera, pues ahora resultan intercambiables. Empezó una vuelta desde lo abstracto y ahora parte de los símbolos incluidos en los alvéolos torresgarcianos y los convierte en objetos escultóricos virtuales: entre ellos, un sol parecerá extraído del *Monumento cósmico*.

Torres García hubo de abstraer y formalizar, entre otras, la simbología latinoamericana para que resultara coherente con las estructuras abstractas, al ser insertada en ellas. Joseph Cornell (1903-1972), en vez, cuando

¿La entropía?

Se la ha llamado el oráculo de la física, de aquello que otrora se llamaban ciencias exactas. Pero, parafraseando a Valéry, puede decirse que el futuro de la ciencia ya no es el que era. En efecto. Si la ciencia clásica enfatizaba los factores de certeza, equilibrio, orden, estabilidad, la ciencia actual se enfrenta con los factores de incertidumbre, fluctuación, desorden e inestabilidad y caos. A tal punto que el Premio Nobel Ilya Prigogine escribe: «Estamos empezando a ser conscientes de la complejidad inherente del mundo». Empero, desde el punto de vista matemático, y pese a que la teoría del caos refiere a sistemas inestables permite explicar ciertos fenómenos hasta alcanzar un sistema aparentemente estable.

Se trata, pues, de pasar de una imagen del mundo limitada a la simplicidad mecánica, siempre lineal, a otra comprensión capaz de dar cuenta de la complejidad vital entramada. He ahí lo que podríamos caratular como la creatividad del caos.

En palabras del físico David Bohm: «La entropía suele definirse como la medida del desorden existente en un sistema, una noción que arrastra claramente tonos subjetivos [...] Pero, según la metáfora de que el caos es orden, hay que entender una entropía de otra manera, es decir, como un tipo de cambio de orden». Prigogine coincide, pues considera que el orden surge del caos.

recoge la imagen impresa de un loro, la incorpora tal cual es en varias de sus cajas. Batteggazzore podría situarse a mitad de camino entre ambos. Él también inserta figuras de piezas de arte popular latinoamericano, eludiendo sutilmente la caída en el folclore.

Los signos de Torres García eran de filiación idealista, consecuencia de un artista seducido por la estética platónica. Batteggazzore los materializa, los hace abandonar las celdillas bidimensionales y aparecer en su tridimensión virtual. Batteggazzore desconstruye. Muestra así lo que sucede desde el constructivismo de Torres García: este se correspondía con una época de fe en el progreso y en las instituciones, en que cada signo tenía acotado su significado, su campo y su terreno, en tanto el camino lleva al desconstruccionismo actual, al cuestionamiento, la caída, el desorden, la entropía.

La balanza de Torres García, en su seguro compartimiento, es el emblema de la justicia y el equilibrio de antaño. Las cosas han adquirido, ahora, una proliferación de significados conflictivos que conducen a la crisis de aquel ordenamiento racional, relativizándolo.



Joseph Cornell.

Quizá, de la misma manera que el matemático francés René Thom encontró una racionalidad para inteligir las formas orgánicas (hasta poco tiempo atrás tenidas por irracionales), esta generación debiera alcanzar un nuevo orden para superar ese desorden simbólico.

Si Batteggazzore tomó como punto de partida al *Universalismo Constructivo* para desconstruirlo, fue debido a que el *Universalismo Constructivo* resumía una ejemplaridad respecto al pensamiento de un nuevo orden plástico moderno, sin contradecir sus intentos de orden clasicista. No obstante, la perspectiva contemporánea de un mundo que muestra una acelerada tendencia al desorden, económico, político, cultural y social, como con acierto plantea Georges Balandier en *El desorden*, daba lugar a una inevitable desconstrucción.

El ejemplo más revelador es la *Gran entropía*, mural de cuatrocientos metros cuadrados, ubicado en la esquina de Magallanes y Colonia, en Montevideo, que muestra a escala monumental su procedimiento desconstruccionista.

Este momento también tiene una deriva muy significativa en las variantes de las *Entropías de la arena* (muchos de cuyos elementos simbólicos abstractos se contraponen a elementos naturales, un caracol, una hoja, una huella humana, poniendo de manifiesto el dualismo torresgarciano razón/naturaleza) que presentan los signos encallados y las estructuras hundidas, reminiscentes de naufragios, proponiendo una reflexión sobre la transmisión y transferencia del imaginario simbólico entre diferentes culturas, continentes, religiones, costumbres. La motivación surge de las polémicas que levantaron los festejos y contrafestejos del 500° aniversario del Descubrimiento de América, unido a los prolongados paseos del artista por las playas de Punta del Este, donde habita, límite entre el Río de la Plata y el Océano Atlántico.

En la orilla advierte el arribo de una heterogénea cantidad de objetos que acarrea el mar desde lugares lejanos e ignotos y deposita en la costa,



Entropía en la arena.

donde la arena se encarga de engullirlos. Ellos habrían de convertirse en una metáfora, una interrogante. ¿No sucede acaso algo semejante en el mundo simbólico?, ¿cómo es que aparece hoy en día un jeroglífico egipcio como pendiente en el cuello de una adolescente?

¿Qué otra cosa hizo Torres en su Universalismo Constructivo al conjuntar en sus casilleros los signos del mundo? ¿Acaso no arribaron a nuestras costas, a nuestras playas y encallaron símbolos que habían tenido vitalidad en otros horizontes allende el océano? ¿Estaban muertos o agonizaron al ser expulsados de su contexto originario? En esa dirección encontramos una *Entropía-Retrato de Freud*, significativa al respecto, en la que se ven los signos metafóricamente sepultados.

Signos sepultados, signos rotos, signos caídos, lapidarios, fragmentos petrificados de la memoria.

Para Batteggazzore, que tiene especial inclinación por el arte del período colonial latinoamericano, la experiencia de las desoladas ruinas jesuíticas —que tuvo ocasión de visitar— le resultó muy dolorosa, por cuanto supuso la caída de una de las primeras utopías. Como también resultó dolorosa para el director de cine griego Theo Angelopoulos la caída de otra utopía, que desencadenó el estado de disgregación y desorden que le siguieron, pues en *La mirada de Ulises* la odisea llega a su fin nada menos que en el desorden de las ruinas de Sarajevo.

Las entropías, ¿finalmente un cubismo personal?

Batteggazzore ha declarado que sus *Entropías* cumplieron en su trayectoria la misma función deconstructiva que tuvo el cubismo para la pintura moderna y que, desde ese punto de vista, configuraban su propia y particular versión cubista. Tal vez la serie de pinturas, y la traducción de alguna de ellas en relieves blancos, expuestas en la Galería de la Matriz, que reunió bajo el título de *Naturalezas analógicas*, parecieran confirmarlo. En esa serie, Batteggazzore proponía las formas protagonistas del constructivismo binario, de un extremado grado de abstracción, en lugar de objetos temáticos, y lo realiza de manera similar a como el pintor inglés Ben Nicholson (1894-1982) lo hacía líricamente con los modelos neoplasticistas. (Cabe recordar que por ese entonces el pintor inglés recibió el Gran Premio en la Bienal de São Paulo).



Entropía-Retrato de Freud.



Ben Nicholson.

Al igual que el artista inglés, muchos de los elementos plásticos usados precedentemente se convirtieron en modelos pictóricos y en sutiles relieves blancos.

Por otra parte, no deja de haber pistas autobiográficas en las *Entropías*. Así encontramos en muchas de ellas la efigie de una herramienta, la «llave» que utilizan los mecánicos. No olvidemos que su padre tenía ese oficio. Pero detrás de la herramienta hay una historia que resulta más importante para la formación de Batteggazzore. Habiendo interrumpido sus estudios y optado por emplearse en el taller mecánico familiar, allí se produjo su encuentro con las «llaves calibradas»: fue toda una revelación, que uniría decisivamente el mundo del arte con el de la tecnología.

En el taller mecánico se habituó al trabajo cotidiano con el manejo de las llaves en dos registros, milimetrado para el área de los países latinos, y por pulgada para el mundo anglosajón.

Estos dos mundos caracterizados, uno por una concepción racional, matemática, de impronta latina, y otro sajón con connotaciones empíricas le impactaron en forma determinante. Como aprendiz al iniciarse al instantáneo reconocimiento del calibre de cada una de esas herramientas cuando le era solicitada de determinada medida: milimetradas o en pulgadas, fue en su adolescencia un aprendizaje duro pero muy aleccionador, que luego estará asociado a sus futuras exigencias de rigor: medidas, proporciones, precisión y exactitud. Al mismo tiempo esta experiencia lo habilitó no solo para manejarse con rigor en el plano pictórico, sino también en el espacial.

En esta experiencia encuentra Batteggazzore la base para la construcción de todo un sistema plástico basado en una graduación proporcional semejante a la que ofrecían las series de llaves calibradas. Busca un equivalente formal de ese encastre que le permite, gracias al mismo sistema de medidas, que la boca de la llave y la cabeza poligonal del tornillo encajen una en otro, como en la plástica lo hacen fondo y figura, negativo y positivo. Esta experiencia, como lo reconoce Batteggazzore, no fue ajena a la concepción de su personal constructivismo binario y pese a su peculiaridad no era del todo ajena a las enseñanzas del Taller Torres García y, en particular, a su concepción de suma y resta de formas.

En su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en el Instituto de Profesores Artigas, con el Arq. Fernando García Esteban en particular, accedió al famoso texto de Panofsky sobre las proporciones, así como a todos los tratados de Matila Ghyka.

Las entropías de Batteggazzore tienen la engañosa apariencia de composición piramidal de equilibrio clásico, pero no se trata aquí de la arquetípica composición que la Academia de las Bellas Artes veneraba en las pinturas de las madonas de Rafael y que convirtiera en receta compositiva, sino



que de alguna manera es semejante a aquella que producen los restos de esquistos del carbón que se apilan mecánicamente al caer de las volquetas y que la gravedad se encarga de organizar piramidalmente.

En las *Entropías* de Batteggazzore se desbarata la composición piramidal, epítome rafaelesco del equilibrio clásico. Es sumamente significativo constatar que en las pinturas de esta serie el signo «triángulo» en su caída casi siempre se nos muestra con el «uno» inscripto en posición invertida, evidenciando así el espíritu nietzscheano referido a la muerte de Dios. La caída de esa razón primera, el espíritu trascendente, es causa de la pérdida, alejamiento y rechazo de la unidad clásica del modernismo.

Las *Entropías* muestran, ponen de manifiesto el esfuerzo titánico de Torres García por encontrar un orden para alojar todos los signos del mundo y, al mismo tiempo, he ahí su virtud clasicista, inducirnos a suponer que es tarea sencilla.

A los intentos de sustitución de los signos, primero por significaciones populares y luego por una forma geométrica binaria, el artista comenzó a poner el acento en las formas fuera del orden ortogonal del Universalismo Constructivo. Lo hizo incitado o promovido por la misma obsesión clasicista de Torres García por la dupla orden-desorden.

Llevar los signos de la geometría al estado de naturaleza, del signo geométrico al signo vital. Esa es la vía que inaugura José Gurvich. Según relata Batteggazzore, los cuadernos de Nueva York de Gurvich²¹ fueron el detonante que lo condujo inconscientemente a crear sus *Entropías*. En ese sentido, resulta oportuno analizar el texto publicado por Batteggazzore sobre Gurvich, luego de la visita que realizara a su viuda en el taller del artista, en compañía del crítico francés Jacques Leenhardt, a la sazón presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, en el que da cuenta de la profunda impresión que le causaron tales cuadernos, hasta entonces desconocidos²¹.

Acaso como lo sugiere Batteggazzore en su libro *J. Torres-García: la trama y los signos* la estructura de casilleros constructivistas que alojan los signos configura un sistema mnemónico. Esto nos permite anotar que no es casualidad que en las *Entropías* lo que resiste y sobrevive al derrumbe y a la caída es casi siempre la



José Gurvich.

estructura, soporte estructural de la memoria. También resulta significativo que en sus *Entropías de la arena* esta estructura en lugar de ser destruida se encuentre amenazada de hundimiento, sea en las entrañas de la tierra o del mar. A semejanza de la memoria, tal como lo hipotetiza la metáfora psicoanalítica, no se destruye, sino que permanece oculta, sumergida en el inconsciente.

Entonces, vincular estos signos esgrafiados en los alvéolos constructivistas con la tradición lapidaria no parece muy disparatado, si pensamos que en su autobiografía Torres deja constancia del impacto emocional que le causaron las inscripciones en las catacumbas del período paleocristiano y bizantino que habrían de incidir en el momento de la creación de su sistema sígnico.

Paradójicamente el entusiasmo de Batteggazzore por una iglesia como la de Yaguarón, en Asunción del Paraguay, que mantiene aún hoy en día tales esplendores bizantino-orientales, se entronca con el relato de Torres sobre el impacto que le causara la presencia del arte paleocristiano.

(Conviene añadir que la iglesia de Yaguarón se conserva actualmente como testimonio de lo que fue esa esplendorosa experiencia arquitectónica de las misiones

jesuíticas resultado de uno de los más significativos mestizajes culturales).



Iglesia de Yaguarón, Asunción del Paraguay.

Entropía de las coincidencias

Entre las obras presentadas en esta exposición se encuentra *Entropía de las coincidencias*, en cuya composición Batteggazzore utiliza algunas de aquellas marcas que coinciden con el repertorio del Universalismo Constructivo. Aquí se plantea una interrogante: ¿Torres conocía este repertorio gráfico colectivo o su utilización es mera coincidencia? De tomarse en cuenta lo que relata el maestro en *Historia de mi vida* acerca del almacén paterno situado frente a la plaza de las carretas, el hecho es que el dibujo infantil al que alude Torres coincide en sus características intuitivas con una sensibilidad sincrética. Batteggazzore tiene claro que Torres exploró el campo afín anterior a la escritura obsesionado como estaba por los signos del neolítico europeo.

El haber creado un alfabeto críptico demuestra que es preciso pensar en su vinculación con las artes de la memoria, ya que estos signos (millones de ellos) están en la *Guía General de Marcas «La Ganadera»* (1911) en casilleros que introducen de alguna manera un orden y un desorden. Ese es el camino emprendido por Batteggazzore con estas *Entropías criollas*. Y da por



supuesto que los signos o marcas que remiten a lo cósmico coinciden con los del Universalismo Constructivo torresgarciano, ya que el sol, la luna, las estrellas constituyen un punto de referencia.

De todas maneras, piensa Batteggazzore que la alquimia del período de gestación de los signos del Universalismo Constructivo sigue resultando un misterio.

Lo único cierto es que durante ese período desaparece Barradas, en cuyas ilustraciones para niños se advierte un predominio del sentimiento cósmico. Como lo anotara Walter Benjamin, los niños mantienen intacta esa conexión cósmica.

Como reflexión final puede verse este ordenamiento de las marcas en casilleros como un intento de compensar el desorden que significa la proliferación del ganado en las praderas rioplatenses. En estos cuadros aparecen enfrentados el orden de la razón y el orden de la naturaleza.

Para inteligir esta serie, no debe olvidarse el libro *Jazz* de Matisse, con el cual rompió con la tradición de la pintura de caballete, o sea con la pintura tradicional, concentrándose en el empleo de recortes de papel a gran escala. Matisse no acudió a ellos por razones estéticas sino biológicas: había perdido la visión. Por razones similares también Batteggazzore en esta serie recurre al uso de formas recortadas.



Escenas de *La mirada de Ulises*.

Aspiraciones de eternidad y olvido

Frente a estas obras, y a las ruinas virtuales, probables o hipotéticas ruinas constructivistas de las *Entropías* de Batteggazzore, habría que preguntarse, como lo hace la filósofa y psicoanalista Sylviane Agacinski en su ensayo «Poesía y arte de la ruina» (incluido en su volumen *Filosofías y poéticas de la arquitectura*) a qué género de los que pueblan la historia del arte pertenecerían.

Tal vez un realizador cinematográfico como Theo Angelopoulos, nacido y criado entre milenarias ruinas y esculturas clásicas mutiladas, nos muestre el camino. Su obra maestra, *La mirada de Ulises*, presenta un ejemplo contemporáneo de cómo se inicia



Escena de *La mirada de Ulises*.

esa dura carrera cósmica hacia el olvido y lo informe. El desguace de una ciclópea escultura de Lenin, su desmembramiento para ser trasladada en trozos a bordo de una barcaza, río abajo, con su brazo, otrora gesto de arenga voluntarista, ahora apuntando ambiguamente al cielo, muestra la dolorosa muerte de una utopía. Una imagen digna de Serguéi Eisenstein, gestada por un creador griego imbuido de la Antigüedad clásica y que, en la misma genealogía de Torres, resiste a los intentos de hacer *tabula rasa* del modernismo.

Con sus Entropías, Batteggazzore nos está advirtiendo que el orden del mundo ha cambiado desde la proeza del Universalismo Constructivo.

Así como la Roma de Piranesi, en tanto grabador, no era la de la Antigüedad clásica, pues rellenaba los huecos de la memoria con el repertorio de su imaginario, exhibiendo planos de una Roma inventada, grabados en piedras fragmentadas en desorden, en relieves rotos que transmiten una mezcolanza de frisos decorativos. Piranesi traspasaba los límites clásicos; de hecho, era un artista anticlásico (no por casualidad Victor Hugo habla del negro cerebro de Piranesi).

En la actualidad debemos aceptar que el universalismo simbólico en el que se apoyó Torres no es el que era, y que está siendo sometido a drásticas mutaciones y a un descomunal desorden.

Los signos de las entropías y la deriva de sus contenidos

Podemos graduar las derivaciones de cada signo según el contexto en el que se instalan. Un signo omnipresente en las *Entropías* como «escalera» es común al grabado de Durero y al del Universalismo Constructivo. Si para Durero y Torres García refiere a lo trascendente, en las *Entropías* de Batteggazzore es impedida por palos, mástiles de banderas que inhiben metafóricamente toda posibilidad de ascenso a las nuevas generaciones debido a la ruptura institucional.

En ocasiones, la «lanza» acompaña a la estrella pitagórica. Batteggazzore acude al concurso de esculturas promovido por la Embajada de Suiza en homenaje a José Belloni en su aniversario. Sus proyectos tuvieron como referencia justamente el conocido monumento realizado por Belloni, que evoca las cruentas luchas civiles, conocido como *El entrevero*, y consistieron en una serie llamada *Entreverotropías* aludiendo al endémico desorden social e institucional.

Otro signo ineludible en todas las *Entropías* es el «compás áureo», un elemento que siempre ha presidido las paredes del Taller Torres García, y siempre ha estado presente en los estudios de los discípulos de Torres a manera de crucifijo laico. Más que un compás de carácter práctico para medir, era un emblema y como tal también hay que calibrarlo en las *Entro-*





pías, ya que visualiza la médula del pensamiento humanista torresgarciano. Es interesante observar hacia dónde convergen la parte mayor y la menor para transmitir una referencia al respeto o violación de los fundamentos cósmicos, y acaso la idea de caída de estos símbolos se encuentre arraigada en un pensamiento común a todas las grandes religiones.

En el Banquete Platón afirma: «Llamamos *poiesis*-poesía o creación a aquello que hace que algo pase del no ser al ser». Se puede hablar entonces de una poética de las *Entropías* en la medida que el proceso de desconstrucción que culmina con ellas no se hizo manifiesto más que con su aparición en el mural de la calle Magallanes.

Entonces resulta lícito decir que esas *Entropías* son resultado visible de todo un soterrado proceso que incluso tiene precedentes que van más allá de la tradición del Universalismo Constructivo torresgarciano.

Queda también para esa genealogía deconstructiva el precedente de los juguetes de Torres. Como lo anotara Battezzato en su libro sobre Torres, los juguetes y el concepto de suma y resta de formas en la metodología pedagógica del Taller propiciaron los procesos deconstructivos tal como lo documentara Dumas Oroño.

Otro tanto puede decirse de aquellos dibujos de la correspondencia de Barradas que aparecen bajo el comentario «... y sobre todo poner las cosas en su sitio [...] en cuestiones artísticas», en los que procede a la desarticulación y desarmado del escudo y otros símbolos nacionales. Torres lo pondrá en práctica en la portadilla de su libro *Escuela del Sur*.

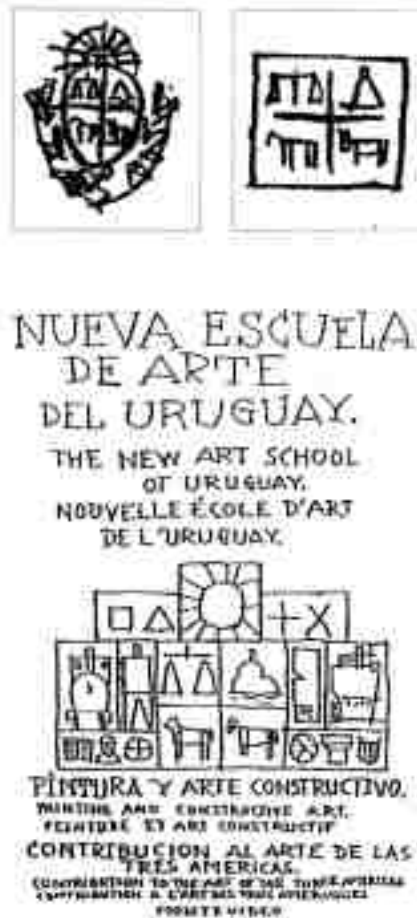
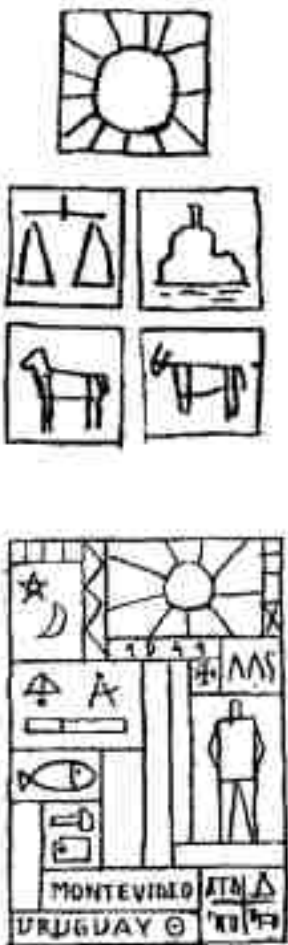
Pero es en el mismo Torres, y a plena conciencia, que encontraremos el más perfecto precedente destructivo de las *Entropías*. Se trata de una obra que actualmente se encuentra en el Museo de San Francisco. En ella Torres somete a la esfera a sucesivas desconstrucciones que asombrosamente hoy parecen anticipaciones de las experiencias estereométricas de Niemeyer para Brasilia, como lo ponen de relieve las anotaciones de las hojas de clase de Batteggazzore emparentándola también con las desconstrucciones que practicara Oteiza (aunque en este caso se trata de la desconstrucción de un cilindro), quien fuera su maestro.

En cuanto a su maestro en pintura, Miguel Á. Pareja, podemos constatar que su central preocupación por el color lo llevó también a esbozar una desconstrucción del Universalismo Constructivo. No obstante, esa experiencia no tuvo continuidad.

Según relata Batteggazzore, Pareja en sus clases de la Escuela de Nacional de Bellas Artes acudía con frecuencia a lecturas de las lecciones del *Universalismo Constructivo* y más particularmente a aquellas vinculadas a la genealogía de la pintura colorista moderna que arranca en la pintura veneciana y culmina en la Escuela de París.

Tal vez esta incidencia destructiva se produjo cuando Pareja se distanció de la atomización de la forma de Bissière y pasa a acusar recibo de Léger, ya que su concepción contrapuntística del plano de color independiente del dibujo lo acercaba a la tradición constructivista.

Por otro lado, las nuevas generaciones fueron aportando más experiencias conducentes a redefinir el Universalismo Constructivo, todas ellas de características parciales. Jorge Damiani, formado en la Academia de Brera, fue de los primeros en proceder a tridimensionalizar las estructuras constructivas torresgarcianas para así de alguna manera conciliar su concepción de virtualidad tridimensional claroscurota con la tradición constructivista. Pero debe reconocer que la diversidad de los alvéo-



los ya no puede ser más unificada por un solo punto de vista, pues cada espacio tiene un particular punto de vista. Esta experiencia desconstructiva de la estructura concebida por Damiani le permitirá a Battegazzore contar con un precedente. El mural de la calle Magallanes *Gran entropía* combina por lo menos tres puntos de vista perspectivas, considerando la poca distancia que existe para que el espectador pueda abarcarlo en su totalidad.

Toda esa generación, acompañando a la anterior, formó parte de una exposición *Arte contemporáneo en el Uruguay (Zeitgenössische Kunst aus Uruguay)*. Allí también Nelson Ramos expuso unas cajas constructivistas en cuyos alvéolos los signos eran sustituidos por varillas. Una vez más la traducción corpórea de las estructuras y la heterodoxia de implementar una dimensión topológica en lugar de los signos en los alvéolos. No sería de extrañar que esa dimensión reaparezca en la serie de *Entropías de la arena* o que las estructuras espaciales tridimensionales, manteniendo su ortogonalidad, se conviertan en laberintos.

Se puede concluir entonces que, si bien la irrupción en el medio artístico de las *Entropías* tuvo un carácter aparentemente abrupto y sorprendente, había ya suficientes indicios para que surgieran antecedentes que culminaran en una experiencia semejante.

La anécdota del encuentro al pie del mural de Battegazzore con el pintor Américo Spósito (quien vivía muy cerca), es significativo del malentendido que motivara su aparición en las calles montevideanas y su consideración como una irreverencia para con la figura del maestro y su Taller.

Tal vez se proyectó como una ironía cuando en realidad se estaba mostrando que en esa fecha, 1990, la realidad había cambiado y que el orden social que dio origen a ese rico mundo simbólico de carácter universalista había sido trastocado por el período dictatorial.

Empero, institucionalmente se proseguía acudiendo a la ortodoxia constructivista, como lo muestra la 16ª. Cumbre Iberoamericana de Presidentes que eligió como telón de fondo para el lugar de encuentro una gigantografía de uno de sus más difundidos cuadros constructivos²² que nos remite a un pasado.

Pasado el tiempo la desconstrucción de esa *Gran entropía* y las otras que le siguieron estaba sugiriendo que no había que mirar hacia atrás y reconocer que ya las estructuras torresgarcianas eran significativas de un orden orientado hacia el pasado y que la mutación del presente había acre-



Nelson Ramos.

centado su dimensión entrópica, tal como bien lo recuerda una máxima de Prigogine: «El futuro está en la dirección en la cual aumenta la entropía. Ya no son las situaciones estables y la permanencia lo que nos interesa, sino las evoluciones, las crisis y las inestabilidades...». Para comprobarlo alcanza con verificar el lugar que ocupa el desorden en la actual teoría social.

Que esto es así para las nuevas generaciones lo patentiza un relato que no por casualidad toma el mural de la *Gran entropía* como tema y que a su manera es la respuesta de una nueva generación al desajuste simbólico, a una concepción del caos como un no sentido. Se trata del relato de Marcelo Damonte²³ donde se aprecia claramente un distanciamiento de la recepción simbólica de los abandonados signos constructivistas, representados en el mural y que no va más allá de la decodificación asignada a la publicidad callejera, el ruido de la comunicación desnaturalizada y lo efímero.

Anotaciones

Una probable iconografía de los signos entrópicos

Llama la atención que en las *Entropías* no solo se desconstruye el Universalismo Constructivo y sus signos, sino que se alcanza a toda una serie de signos como los de las «marcas de ganado». A medida que estas *Entropías* se van sucediendo pasan a absorber además de los signos constructivistas también a los signos de su constructivismo binario.

Otro tanto ocurre con el juego de bolos, que protagoniza su serie de *Las criaturas de Prometeo*, cuya inestabilidad formal proyecta la inestabilidad social que se estaba viviendo en ese momento. Por otra parte, si bien el tema tiene su origen en una viñeta de las ilustraciones que Barradas hiciera para *Tiempos difíciles* de Dickens, también fue resultado del arribo de la primera computadora al Instituto de Profesores Artigas y que su diseño formó parte de una experiencia de coordinación entre la docente de matemáticas y sus alumnos del Departamento de Dibujo.

Ello le permitió comprender el clasicismo constructivo que postulaba Torres García que tiene como paradigma el Partenón de Atenas. Ese milagro estructural del orden griego según el cual conociendo tan solo el diámetro medio de una columna es posible reconstruir la totalidad del templo.

Así es como el estatuto en las *Entropías* del signo «templo griego»



es muy particular. Se encuentra entre los signos derribados, sí, pero siempre se presenta aplomado en el suelo u horizonte. En general coincide con la parte inferior del mural como desafiante ante la inestabilidad de la caída de otros signos que nunca parecen caer de pie. Otro tanto le sucede al signo «pirámide escalonada». Si nos atenemos a la dinámica de la caída, los signos más inestables son los desestructurados de dos núcleos básicos, los que configuran la disgregación de la pirámide clasicista: «triángulo», «pez», «corazón» y los correspondientes a los símbolos del escudo nacional: «balanza», «fortaleza», «caballo», «buey». Si efectuáramos una estadística veríamos que la mayor inestabilidad está dada por los signos «corazón», es decir, el factor afectivo, y «balanza» ineludiblemente referido a la justicia, sustraída a su habitual equilibrio en un período de quiebre institucional.

También el signo «casa» es el que arrastra más vicisitudes relacionales que indirectamente afectaron al núcleo familiar y su disgregación en ese nefasto período histórico. No por casualidad el signo pareja, «masculino/femenino», bascula inestablemente la mayor parte de las veces alrededor del signo «casa». En cuanto al signo «fortaleza» encontraremos una variante estática representada por la «Torre del Vigía» de Maldonado que remite al ambiguo estado de vigilancia, sea institucional como represiva, signo manifiesto de una era de sospecha que representó ese período.

Todo este mundo de significaciones cruzadas de carácter social que se gestan en las *Entropías* es heredado de su maestro Seade. Pero resulta significativo que en estas obras no se expresan como contenidos notorios a la manera del muralismo mexicano, sino que adoptan un carácter conceptual. Sus contenidos, de apariencia ambigua, los debe decodificar el propio espectador. Aunque podrá hacerlo si está entrenado en la tradición signico iconográfica tanto del Universalismo Constructivo como de otros sistemas que incorpora Batteggazzore y que no solo proceden de la historia del arte.

Una incursión La poética de las *entropías*-Ruinas

Poesía y arte de la ruina es el título de un ensayo de Sylviane Agacinski que ayuda a desentrañar ciertas interrogantes referidas al género en el que estas pueden vincularse a las *Entropías*.

¿**Cómo se origina** la temática de las ruinas y con qué géneros precedentes se asocia en la historia del arte? Si bien los géneros y categorías artísticas han caducado resultará útil hacer el ejercicio para detectar tanto



Torre del vigía, Maldonado.

su génesis como visualizar de dónde vienen, así como qué las provocaron hasta convertirlas en un género con un estatuto muy prestigioso, y hacia dónde apuntan en el futuro para poder comprender su sentido.

¿Pueden asimilarse las *Entropías* a las ruinas? De hecho, en las *Entropías* nos hallamos *ante* restos o vestigios de construcciones con obvia referencia a estructuras constructivistas torresgarcianas, pero presentadas como desmembradas, vaciadas en parte y sometidas a un desorden, por lo que podrían asimilarse a ruinas.

El derrumbe de las estructuras vuelve sobre las referencias temporales y nostálgicas que supieron ostentar la representación de las pintorescas ruinas románticas, y ello habilita a confirmar la afinidad ruina-entropía.

Las *Entropías* se presentan así a manera de ruinas clásicas, como las que fueron representadas en grabados y pinturas tanto del período manierista como del romanticismo pictórico, cuyos ejemplos más significativos son las versiones grabadas de Piranesi (arquitecto del sueño, de la pesadilla) y las pictóricas de Caspar David Friedrich.

Como lo pusiera de relieve la investigación de Nicole Dacos, gracias a los emprendimientos de una serie de pintores flamencos que fueron a estudiar a Italia, el de las ruinas se configuró como un género autónomo.

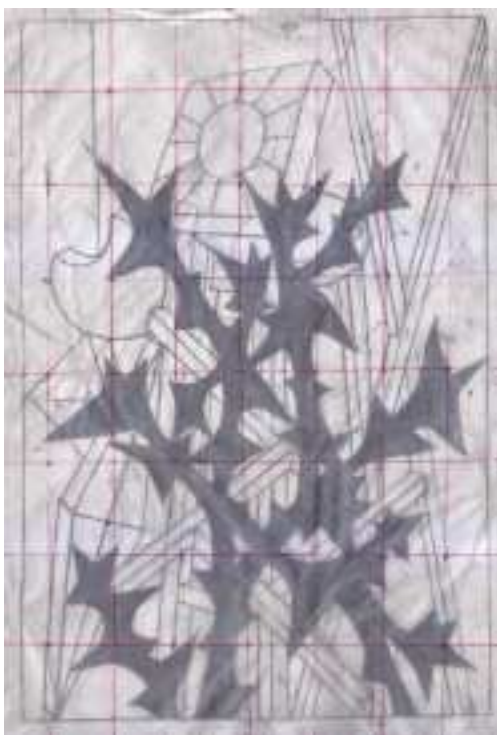
Sin embargo, Dacos advierte que buena parte de la figuración de ruinas que representaban los primeros pintores que abordaron esa temática no tenían por modelo verdaderas ruinas, sino que más bien se trataba de arruinar obras que no habían sufrido el quebranto del tiempo:

Pero estos monumentos no están reproducidos fielmente, sino que, por el contrario, los que habían subsistido intactos aparecen mutilados con objeto de acentuar la impresión de desgaste y destrucción causados por el tiempo.

Por la fragmentación pétrea, las *Entropías* de Batteggazzore remiten a los grabados de Piranesi (anticipó la «arquitectura de ficción»), en tanto que la estructura supérstite remite implícitamente al *Monumento cósmico* de Torres García, que permite alusiones tanto al neoplasticismo como al megalitismo precolombino y más particularmente a las llamadas apachetas incaicas (esas pilas de piedras que marcaban siempre la cima de un paso de montaña u otros puntos).

Momento noveno ***Espinas de la cruz y antropoceno***

El tema lo tomó de Lautréamont y ostenta el protagonismo temático de *la espina de la cruz*.



Para evaluar su sentido expresivo en el contexto de las últimas pinturas de Batteggazzore es necesario evocar el antecedente de las ilustraciones realizadas por Batteggazzore para *Los cantos de Maldoror*, donde aparecen por primera vez estas formas, en cuya genealogía se encuentran nada menos que las ilustraciones de Botticelli para el *Infierno* de Dante Alighieri. Y más atrás aún. Cuando estuvo en Lisboa Batteggazzore se vinculó con el excelente pintor Almada Negreiros (1893-1970), admirador de un artista anónimo que figuraba a un Cristo cuya corona de espinas atraviesa el paño que oculta casi toda su cara y del cual emergen tan solo los extremos de las espinas. El maestro portugués indujo a Batteggazzore a que hiciera una copia del cuadro ya que se trataba de una efigie singular, extremadamente interiorizada del dolor. A su regreso a Montevideo, la pintura queda arrumbada por años, olvidándola totalmente. Pero el resurgimiento del tema de las espinas de la cruz al final de su carrera cierra el principio de su formación con el último término de su creación artística.

También se perciben en los lienzos de esta serie las emblemáticas y contundentes imágenes en blanco y negro de los cardos que plasmaran Carlos González (1905-1993) y Antonio Frasconi (1919-2013) en sus grabados. La que toma la posta ahora es la espina de la cruz (*colletia paradoxa*, *colletia cruciata*), un arbusto que forma parte de la ríspida vegetación nativa de es-



Ilustración de Botticelli para el Infierno de Dante Alighieri.



Antonio Frasconi.

¿Los fractales?

Uno de los casos emblemáticos que ilustra las relaciones entre ciencia y arte, y como hemos visto, se trata de un tema que convoca a Batteggazzore desde siempre, es el de los fractales, de las perspectivas estéticas derivadas de la geometría fractal.

El fractal, se ha dicho, es una estructura que formula la complejidad extrema por medio de la simplicidad de una fórmula simple. La forma del jardín y la forma del cosmos, del infinito y de lo finito, el rostro de la naturaleza emergente. Thom encontró una racionalidad para entender las formas orgánicas; Mandelbrot encuentra una organicidad a partir de las fórmulas matemáticas. Desde entonces, la naturaleza ha vuelto a ejercer su magnetismo, aun entre los científicos.

Según Benoît Mandelbrot, inventor de la geometría fractal, esta es capaz de generar gran variedad de formas, que pueden evocar islas, montañas, nubes, polvo, árboles, etc.

Cabe recordar que ya el historiador de arte René Huyghe sostuvo que el arte barroco es tan geométrico como el arte clásico, pero releva de otra geometría, de la geometría fractal. Para quienes no conocen la noción de fractal (y también para los demás), he aquí un extracto del *Diario de Delacroix* del 21 de noviembre de 1857 (que no podría utilizar el término fractal, pues ese concepto fue definido cien años más tarde), que describe perfectamente la intuición que subyace a ese concepto:

«Swedenborg pretendía en su teoría de la naturaleza que cada órgano se compone de moléculas homogéneas y de un todo completo de partes similares: así, los pulmones se componen de un número de pequeños pulmones, el hígado de pequeños hígados, el bazo de pequeños bazos, etc. Sin ser un gran observador, yo he percibido, hace tiempo, esta verdad: he dicho a menudo que las ramas del árbol eran ellas mismas árboles completos, los fragmentos rocosos son parecidos a las masas rocosas, las partículas de tierra a los enormes montones de tierra. Yo estoy persuadido que analogías de esta índole se encontrarán en cantidad. Una pluma está compuesta de un millón de plumas». Delacroix continúa de manera divertida indicando que, según Emerson, cuando Napoleón dice «Francia soy yo», quiere decir que cada francés es un pequeño Napoleón.



tas tierras (indígena del norte de Argentina y Uruguay), arenales, serranías y campos pedregosos.

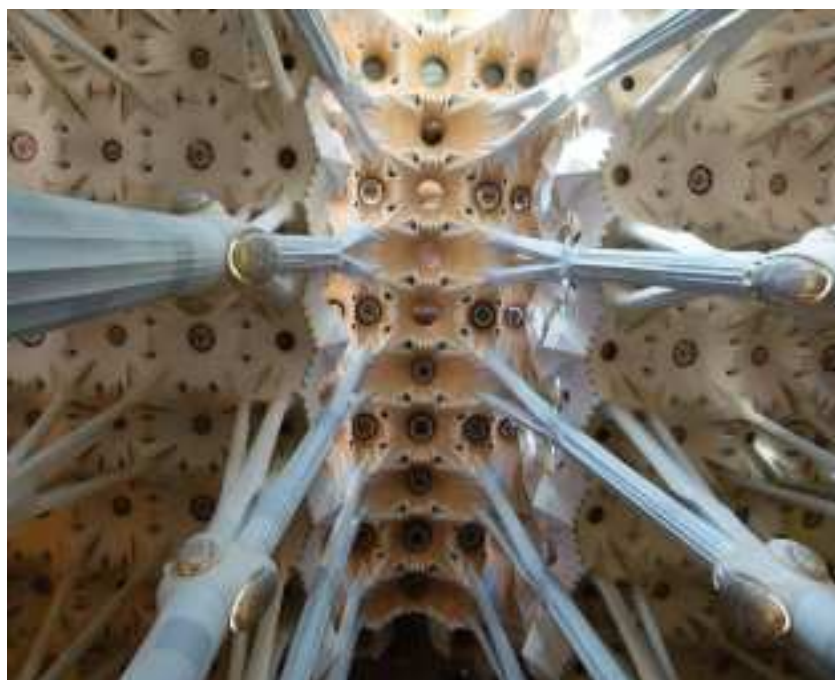
Posee visualmente una rígida morfología de osamenta vegetal y presenta un carácter estructural de contornos fractales multiplicadamente cruciformes, liminar entre lo vegetal y lo mineral. Paradojalmente, es una planta melífera y de abundante floración y perfume.

Cuando Batteggazzore se dedicó sistemáticamente a estudiar la arquitectura de Antoni Gaudí (1852-1926) en Barcelona, se encontró con el manejo escultórico en piedra de cielorrasos y pináculos de formas vegetales estrelladas, semejantes a las autóctonas espinas de la cruz, que el maestro catalán utilizó con audacia surrealista para metaforizar las constelaciones. Lo que convergió para que Batteggazzore asociara, en las ilustraciones de los *Cantos*, a las espinas de la cruz con la Cruz del Sur, como referencia cósmica para nuestro hemisferio. No se descarta que también incidiera el texto de André Breton *Constellations* de Joan Miró.

Además de las ilustraciones de los *Cantos*, esta forma temática reaparece en otras circunstancias, vinculada a las tareas escenográficas. La de un proyecto de vestuario para el ballet *Presagios*, con coreografía de Tamara Grigorieva. Pese a no haber sido utilizado, resulta llamativa la elección de la espina de la cruz como elemento emblemático, dado que el diseño tenía por destino un ballet concebido a partir de una sinfonía de Tchaikovsky. Aquí Batteggazzore vuelve a rescatar connotaciones que estaban ínsitas en la efigie del Cristo coronado de espinas copiado en Lisboa.

Otro tanto acontece con la incorporación que hace Batteggazzore de esta forma como motivo para azulejos, siguiendo los lineamientos iniciados por Pedro Figari, de incursionar en temáticas autóctonas, sin temor a caer en los estereotipos folclóricos.

Estructuralmente, la protagonista figuración temática de la espina de la cruz resulta coherente con el planteamiento de su primera exposición, dado que reitera su concepción serial. Cada mínimo aspecto formal de la espina de la cruz mantiene el mismo aspecto que la pieza entera, y se va subdividiendo una y otra vez en más pequeñas formas autosimilares. La autosimilitud, en todas las escalas de ampliación o acrecentamiento, es la propiedad clave de los fractales. Una vez más en la plástica de Batteggazzore —lejos de las tentaciones miméticas, pero sin eludirlas— convergen las ciencias naturales y las concepciones matemáticas modernas.



Antoni Gaudí.

LAS SÍNTESIS: INTEGRACIONES

Battegazzore: lo simbólico Entre el orden y el desorden

Si desde el punto de vista plástico las obras que pautan estos *nueve momentos* pueden aparecer al espectador como heterogéneas, y hasta incongruentes entre sí, no sucede lo mismo si las observamos con el catalejo de las dos historias, la del arte y la de las ciencias. Con esa mirada, se percibe que Battegazzore se ha ido quedando con el protagonismo de la historia del arte y, más especialmente, con el arte en su contexto sociocultural —columna vertebral de su docencia— hasta nuestros días. Ello no significa que haya abandonado la praxis por la teoría, o por su simple dimensión conceptual. Ocurre que, en la medida en que el arte se fue distanciando de su original y exclusiva base artesanal, y a medida que los materiales artísticos se sofisticaron gracias a la tecnología y los medios electrónicos, la dimensión conceptual y la información que aporta la historia del arte se ha acrecentado de hecho y ha adquirido un relieve implícito en el escenario de la formación en arte contemporáneo.

Battegazzore adoptó dicha óptica —pero no la de una historia exclusivamente esteticista y formal— según la cual es fácil comprobar que la aparente discontinuidad que pareciera pautar los nueve momentos de su obra no es tal.

Para comenzar, el tema más inquietante sería el de las *Entropías* que los atraviesa, más o menos tácitamente; si bien no es cualitativamente diferente de los demás resulta, al mismo tiempo, el más emblemático y polémico.

En la trayectoria de Battegazzore el tema de las *Entropías* posee una centralidad que no es ni temática ni estética, y menos aún, como algunas veces se ha pretendido, una intencional referencia paródica al lenguaje plástico de un creador universal como lo fue Torres García. Pero para acceder al lugar de protagonismo que le corresponde a las *Entropías* en su trayectoria será menester insertarlas en la perspectiva que nos suministra la historia del arte. La desconstrucción es un proceso que, hoy en día, podemos reconocer que tiene antecedentes insignes. Pero lo que antes era implícito y soterrado, Battegazzore lo hace explícito.²⁴ Un tema que merece ser estudiado.



Joaquín Torres García, *Retrato de Rabelais*.

En general, la información artística pone el acento e insiste en las conquistas logradas por el arte moderno, pero deja de lado las que revolucionaron la historia del arte como disciplina. Debe señalarse que gran parte de las conquistas del arte moderno tienen su origen en el período denominado manierista, el que emerge en el siglo XVI en Europa, pero se solapa temporalmente tanto en el Renacimiento como en el Barroco, aunque es preciso no confundirlo con ellos.

Sin la perspectiva que nos da esa nueva taxonomía histórica del arte, el nacimiento del modernismo podría hacer pensar que se generó espontáneamente, sin precedente alguno.

Por tanto, es en este territorio donde se debiera indagar y describir esta morfología plástica pictórica, dado su carácter en apariencia inaprensible desde el punto de vista estético.

Si se piensa en el período manierista como germen del arte moderno, no caben dudas de que las series de precursoras invenciones plásticas de Batteggazzore se retroalimentan con el ejemplo de la experiencia de Torres García y su galería de *Retratos medidos* mediante el procedimiento de la anamorfosis, típicamente manierista (entre los que no casualmente el maestro incluyó el del gran escritor manierista Rabelais). También cuenta el ejemplo de su profesor Felipe Seade, así como la proximidad de Batteggazzore con Solari, creador de fantásticas *Quimeras*, anticipando algunos prospectivos hallazgos del arte biotecnológico. A los que se suma su admiración por la obra de Gurvich. Todos ellos compartían las dimensiones lúdicas del espíritu manierista de Brueghel como denominador común. Batteggazzore aún recuerda emocionado que en el patio de la ENBA colgaba una reproducción del inefable *Paisaje de invierno* de Brueghel. Y que muchas de las pinturas de Seade son «citaciones» inspiradas en los *Proverbios* del creador flamenco. Con Seade, Batteggazzore también efectuó la primera copia del *Jeremías* de Miguel Ángel, precursor indiscutible del manierismo.

Asimismo, Batteggazzore dejó constancia de que fue Solari²⁵ quien le hizo conocer los *grutescos*, y le hizo compartir tempranamente los droláticos hallazgos metamórficos de Arcimboldo. Pero, irónicamente, recién ahora es dable aceptar que todas estas manifestaciones configuran una tradición peculiar. El manierismo no existía aún en las historias del arte en



Brueghel, *Paisaje de invierno*.



Arcimboldo.



Rafael Barradas, *Retrato de Pilar*.

el período de la formación de Batteggazzore, como lo prueban los ensayos de Max Dvořák y Jan Bialostocki, autores de los primeros intentos por darle forma histórica. De hecho, los historiadores del arte finalmente descubrieron lo manierista como una tradición continua y compleja que mantenía relaciones ambiguas con la tradición clásica, sin rechazarla del todo.

A fin de cuentas, la aparición de América para la mirada eurocéntrica implicó la irrupción de un imaginario bizarro.

Razón y naturaleza

Es el título de uno de los libros manuscritos e ilustrados por Joaquín Torres García en el cual se plantea el dualismo razón/naturaleza. Por lo tanto, resulta harto significativo perseguir el itinerario de este dualismo a lo largo de toda la trayectoria pictórica del maestro. En cuanto al modo en que los alumnos del Taller enfrentan esta temática ha sido objeto de consideraciones puntuales a lo largo de este texto. Más allá del entorno del Taller, también fue objeto de análisis, en torno a la misma temática, el *Retrato de Pilar* de Rafael Barradas.

Ante todo debe tenerse presente que Torres mantuvo en su obra múltiples y variadas relaciones con el clasicismo, el Neoclasicismo, el academicismo y el manierismo, sin renegar de ninguna.

En la obra de Torres el dualismo «razón» y «naturaleza» surge con fuerza una vez que el maestro decide retornar a América. Así lo pone en evidencia su manifiesto *Nueva Escuela de Arte del Uruguay* (1946), mediante el cual promueve la que define como «regla abstracta».

Por otra parte, data de 1943 uno de los más significativos esquemas creados por Torres, el que permite visualizar la regla abstracta apoyada en la sección áurea. Basta con decodificar su profundo sentido para demostrar que la sección áurea consiste, apenas, en una receta o práctica de taller para facilitar solamente el manejo de proporciones armónicas. En la obra de Torres, las dos secciones desiguales de la regla son presididas: la menor, por la figura del signo «hombre particular» (caracterizado como tal con sombrero) al pie de un edificio público —la municipalidad, tal vez— que culmina con una bandera, referencia a un lugar o país determinado, mientras que en la sección mayor de la regla se encuentra inscripto el signo «Hombre» en escala monumental presidiendo los astros: sol, luna, estrellas y demás elementos del cosmos.

Esta concepción complementa la que estructura la multiplicidad de signos que convoca su Universalismo Constructivo: la estructura piramidal de los signos «triángulo», «corazón» y «pez», que evidencia que Torres ya había superado en la praxis el clasicismo ortodoxo visibilizando, en cambio, los aspectos invariantes que le permitieran trascenderlo sin tener por ello que renunciar a tal categoría.

De esta manera Torres pasa a subdividir el término «naturaleza» en dos, visualizado por los signos «corazón» y «pez», referidos a «sentimiento» y «acción», respectivamente. Ambos configuran conceptos ordenadores alternativos a la categoría del clasicismo ortodoxo, al que se suma el sentimiento y ello remite más al Romanticismo.

En breve, se trata la promoción que hace Torres para instaurar un renovado clasicismo para el arte en América.

En el caso de Battezzore, sin formar parte de la Escuela ni del Taller Torres García, corresponde subrayar que arriba a resultados plásticos similares a los que Torres sintetizaba en la fecunda ecuación equilibrio de razón y naturaleza, la que estructura su concepto de un renovado clasicismo.

El clasicismo es una categoría del espíritu, es decir, que va más allá de la categoría formal, estética. En buena parte del arte de América sigue teniendo vigencia el equilibrio clásico entre razón y naturaleza.

En otro momento, también el escultor Germán Cabrera aspira a una conciliación entre razón y naturaleza cuando instala a sus *Tectonas* y personajes populares del Barrio Sur bajo portales con pilastras rematadas por capiteles clásicos y balaustradas que apenas soportan sus desbordadas tetas. Empero, en esta dicotomía entre razón y naturaleza, en la escultura de Cabrera la naturaleza pareciera tomar la revancha.

De los retablos laicos

A los efectos de la exposición en el MNAV, nos propusimos analizar las obras exhibidas a la luz de la dicotomía razón/naturaleza, para lo cual se ha agrupado buena parte de los cuadros en torno a dos retablos laicos.

Un cuestionamiento previo, ¿por qué retablos? El acudir al recurso del formato arcaizante del retablo le sirve a Battezzore para incorporar un dimensional que es el espectador.

Incluso los casilleros del Universalismo Constructivo donde los signos están ausentes forman parte de una estrategia que





Amalia Nieto, *Naturaleza muerta mental*.

busca una interacción con el espectador que debe colmar con su imaginación esa sede aparentemente vacante de contenidos.

Además, porque, como ha escrito Batteggazzore, las estructuras de nicho del Universalismo Constructivo pueden compararse con las construcciones de retablos. Ambas manifestaciones tienen en común el protagonismo de la función mnemónica de la imagen que viene de la Edad Media. Los casilleros en los que se alojan los signos figurativos del Arte Constructivo pasan a configurar algo así como «relicarios de la mente».

Amalia Nieto (1907-2003), alumna del Taller Torres García, desarrolla la experiencia de Giorgio Morandi —que dota de un sentido mnemónico a sus obras—, ligándola con la del Universalismo Constructivo, ya que en sus *Naturalezas muertas mentales* absolutiza cada objeto, aislándolo de su contexto real e inscribiéndolo en una implícita trama de ortogonales.

Si en los retablos del Renacimiento italiano Giotto puede pintar en la predela a *San Francisco predicando a los pájaros*, Batteggazzore gracias a la inclusión de documentos fotográficos puede hacer aparecer a Batlle y Ordóñez hablando por teléfono. El formato predela induce a una lectura temporal.

Mediante el recurso al retablo Batteggazzore le confiere una función equivalente a la del relato de las predelas barrocas (o hispánicas, o coloniales o populares) al incluir documentación fotográfica, proveniente de sus audiovisuales o de fuentes documentales fotográficas.

Así, todas aquellas referencias de las que está plagado el relato de sus audiovisuales (mientras se talaban los árboles en nuestra principal avenida proliferaban los letreros: «No pisar el césped» o el manejo icónico de las señales de tránsito aludiendo implícitamente a la represión «No doblar a la izquierda» o «Solamente doblar a la derecha» eran algunas de ellas) pasan a formar parte del retablo.

Los retablos de Batteggazzore, por su origen, tienen cantidad de posibilidades disruptivas, y ellas testimonian la influencia del afiche diseñado para *Campari* por Bruno Munari. Y también se vinculan con el despiece del teatro y la ruptura del cubo escénico, llevado a cabo por Rafael Barradas.

Ya en el siglo xiv, Giotto, Duccio o Cimabue desvincularon sus pinturas del poder de las imágenes emergente de



Giotto, *San Francisco predicando a los pájaros*.

los inaugurales retablos devocionales, así como de su originaria función litúrgica, y comenzaron a valorar sus retablos en términos de arte. En otras palabras, la emoción religiosa cedió ante la emoción estética. Acaso sobrevive una mirada nostálgica hacia la imagen medieval. Era el punto de partida de un camino sin retorno. Desde entonces hasta nuestros días.

Por lo mismo, en la obra de Batteggazzore los casilleros que alojan los signos figurativos del Universalismo Constructivo asumen el carácter de relicarios, pero de retablos laicos.

Uno de sus retablos, concebido por Batteggazzore para complementar el proyecto de Oteiza, es protagonizado por la ciudad de Montevideo, y el artista lo ha titulado *Los tres Batlle*. Este retablo remite al período de ordenamiento *racional*, institucional de la nación, período que puede considerarse como clásico. (Las imágenes fotográficas, que en este retablo se limitan a la predela, son necesarias, pues nadie en la actualidad cree en la capacidad de la pintura de acometer lo histórico, lo cual aleja al retablo laico de Batteggazzore del típico muralismo mexicano).

Dialogando con este retablo se reúnen las pinturas agrupadas bajo el título *Las criaturas de Prometeo*, las que remiten al espectador al período de ruptura institucional en el país.

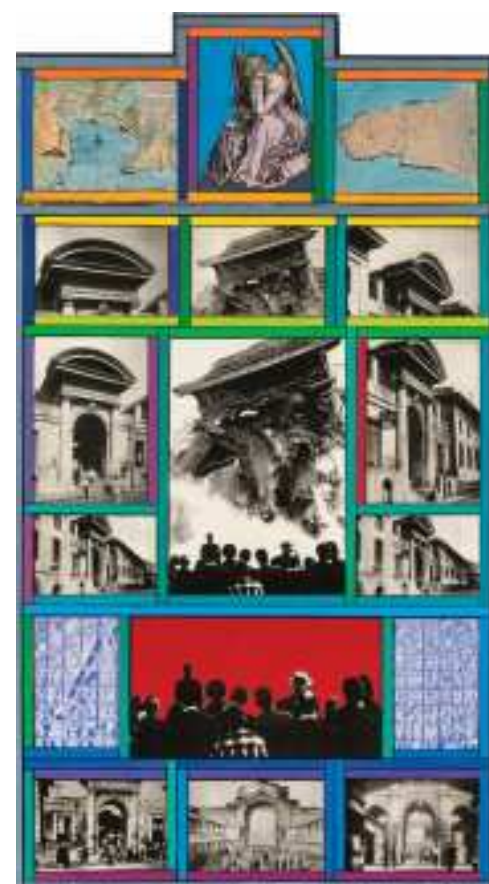
El segundo retablo, expuesto enfrente al anterior, dedicado a la ciudad de Fray Bentos, está centrado en el segundo término de la dicotomía, la *naturaleza*, en una etapa en la que es menester impartir orden.

Cuando Batteggazzore elige esta ciudad para simbolizar al interior del país y el predominio de la naturaleza, lo hace porque comparte con Giulio Carlo Argan la idea de que el arte es producto de la civilización, y solo es concebible en el contexto de la ciudad tal como lo delata la común etimología.

El alambramiento de los campos, así como el marcado del ganado pueden ser interpretados, ante todo —y más allá de su habitual consideración política— como procedimientos conducentes a ordenar la naturaleza. En síntesis, podría decirse que, tal como Batlle y Ordóñez organizó racionalmente el Estado, el interior del país racionalizó la naturaleza, consumando el equivalente de lo que Batlle hizo en la ciudad.

Batteggazzore y los grutescos

Conviene reconocer que con el manierismo arribó lo grutesco de los flamencos a América Latina, por la vía de los grabados flamencos y de los azulejos holandeses, y perdura en la producción artística de nuestros días. En este punto, es lícito preguntarse si el mural de la calle Magallanes es posible considerarlo dentro de la tradición de lo grutesco.





Es relativamente simple —sostiene Frances S. Connelly en *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*— explicar los orígenes y significado de la palabra *grutesco*. En el último cuarto de la década de 1400, se excavaron en Roma, las ruinas del Palacio de Nerón, la *Domus Aurea*, revelando decoraciones murales con combinaciones caprichosas de plantas, figuras, criaturas míticas y elementos arquitectónicos. Como las habitaciones estaban debajo del nivel del suelo, como en una gruta, las invenciones fantásticas y bizarras allí encontradas empezaron a ser conocidas como *grottesche*. Esta ornamentación romana, que compaginaba elementos arquitectónicos de fantasía con figuras combinatorias, rápidamente influyó en las artes gráficas y decorativas del Renacimiento. Hacia 1519, Rafael decoraba la galería vaticana junto a Giovanni da Udine en el estilo grutesco tan de moda...

La exploración del manierismo, como expresión popular singular, nos va a ayudar como hilo conductor de los nueve momentos expresivos en la obra de Batteggazzore, pues este recurre a los grutescos como imágenes de conciliación entre elementos contradictorios, y sin reverencias preestablecidas.

Nada mejor que una recorrida por aquellos creadores convocados en su genealogía, distante de cualquier pretensión ortodoxa, ya que la heterogeneidad es la marca del manierismo, así como sus potencialidades en relación con el arte, las que pueden hallarse en algún segmento de la obra de artistas tan diversos como Rafael, Durero, Palladio, Piranesi, Lautréamont, Víctor Hugo, tanto como en Torres García, Seade, Solari, Gurvich.

El manierismo —y sus manifestaciones vinculadas al grutesco— tiene un carácter ambiguamente liminar respecto a la tradición clásica. Si bien no reniega de ella, su insatisfacción lo lleva a superarla, a ampliarla en prosecución de una mayor libertad. Si retiene convenciones medievales no es porque pretenda retrotraerse históricamente, sino porque ve la posibilidad de rescatar lo que aún está vivo e incorporarlo a su lenguaje. Acontece algo similar respecto a recuperar un estado de gracia anterior, perdido a causa de la creación del espacio perspectivo, así como respecto a los órdenes clásicos, que para evitar su excesivo constreñimiento aspira a ampliarlos al límite mismo de su ruptura.

Alcanza con la enumeración de los creadores en los que Batteggazzore se apoya en su prolongada trayectoria para confirmar que el manierismo que se encuentra en la base del arte moderno es el que lo ha conducido. Así, nos encontramos con su serie de *Homenajes*: a Rafael, avanzado del manierismo con sus grutescos en las logias vaticanas; a Durero, al que le dedicara una exposición en el Instituto Goethe, centrado en la extrema imagen manierista de su grabado *Melancolía*. Algo similar podemos decir de las *Entropías* de Batteggazzore ante las villas en el Véneto, en homenaje a Palladio.²⁶



La figura del arquitecto veneciano Piranesi es protagonista de la etapa que podríamos calificar de *Epigráfica* (que puede afiliarse a los dibujos de estructuras pétreas de Torres y a las «apachetas» incaicas) de la que derivan los *Homenajes* a John Ruskin —un adelantado del manierismo— titulados *Las piedras de Venecia*, y también la de *Homenaje a Augusto Torres*, otro artista que Batteggazzore admira y con cuyos consejos contaba (quien, sobremontando su condición de hijo de Torres García, arriba a un refinado lenguaje propio).

Otro gran creador en la estirpe del manierismo y el grutesco fue el escritor Victor Hugo. El impacto que le causaron a Batteggazzore sus insólitos dibujos informalistas durante la visita a su casa museo,²⁷ en París, se vio acrecentado por el hecho de que recién entonces surgían las primeras tendencias informalistas. Dichos dibujos constituyeron el incitante de las ilustraciones que Batteggazzore realizara de *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, otra de las figuras emblema del espíritu manierista, las que acompañan proyectivamente el período más doloroso en la vida de nuestro país.

Esta incidencia persiste incluso en una de las obras de la serie *Las criaturas de Prometeo* con veladas referencias a los desaparecidos, basadas en uno de aquellos dibujos, *Manchas con huellas de dedos*, en los que las huellas de los dedos en el dibujo Batteggazzore las traduce por los bolos en su pintura.

El tema de los órdenes clásicos trae a la memoria la intervención de Batteggazzore en la polémica suscitada por el anuncio del desmantelamiento de las instalaciones de Manuel Espínola Gómez en el Palacio Estévez, ya que revela con precisión su actitud respecto a la tradición clasicista y su tolerancia para con la dimensión transgresora.

Etimología y genealogía del grutesco

No nos engañemos, su etimología nos lo dice todo: *grutesco*, es decir, asociado a la gruta, tanto a la fertilidad y al vientre, así como a la muerte y a la tumba. Cuando en las *Entropías* de Batteggazzore nos referimos al carácter lapidario en los que se encarnan los signos universalis-



Palacio Estévez.

tas será necesario tenerlo en cuenta. En ellos se juega memoria, presente y eternidad. Es por eso que en las *Entropías*, como dice Connelly de los *grutescos*, «se hacen visibles las ansiedades sociales de la época». Como lo grutesco es al propio tiempo un fenómeno cultural «fusiona cuestiones éticas y estéticas», «uniendo de esta manera la antropología cultural con la historia del arte y la estética». No es casual que esta estudiosa destaque que haya sido John Ruskin «el primero quien identificara la expresión grutesco en términos de vacío o de salto». Y quien dice salto dice también caída.

Ya que «el funcionamiento de la imagen grutesca se revela a través de sus cambios», «en los momentos intersticiales en los que lo familiar se convierte en extraño o cambia inesperadamente hacia otra cosa».

He ahí, otra dimensión que conecta a Battezzare con Solari. Se trata de la *dimensión carnavalesca* que aporta el grutesco, y que tanto debe a las investigaciones del ruso Mijail Bajtin. Como lo documentan los antropólogos «muchas culturas tradicionales incorporaron períodos de desorden, con *inversión simbólica* y comportamientos al margen de la ley que servían finalmente para reafirmar la norma».

«Un espacio ritual donde las transgresiones contra la propiedad y las jerarquías sociales estaban permitidas y, por un breve período de tiempo, el mundo se volvía boca abajo.» En el mural de la calle Magallanes lo que está en lo alto cae y viceversa. Las *Entropías* muestran esa subversión y caída simbólica del orden tradicionalmente establecido, y situaciones como esas son las que le hacen decir a Connelly:

... lo grutesco moderno funciona con frecuencia como límite director del cambio cultural. Sin embargo, en cualquier época, lo grutesco encarna el peligro del arte, la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo establecido, lo aceptado. [...] La genialidad de lo grutesco es, precisamente, su habilidad para abrir lo que ya es «conocido» a nuevas posibilidades [...] son los instrumentos mediante los cuales engendrar nuevas ideas.

Manierismo y sentido lúdico

La historia del arte enseña que *uno* de los rasgos más significativos que el arte moderno hereda del manierismo es el sentido de juego. Frances S. Connelly plantea que «la estructura más profunda de lo grutesco es el juego», y define esta característica con un término, acuñado por Erik Erikson, en relación con las capacidades creativas del juego: *Spielraum*, o sea, habitación de juegos o también *espacio de maniobras*. «Lo grutesco existe donde se juega con las realidades establecidas, llevándolas a un espacio liminal que las pone en cuestión y las lanza a posibilidades sin límite.»

Si analizamos desde este punto de vista lúdico el tríptico *Gran entropía* (colección Ing. Eduardo Campiglia) veremos cómo se pliega a estas reflexiones sobre la expresión de la vertiente expresiva del grotesco.

La *Gran entropía* puso en evidencia que en 1990 la realidad había cambiado y que el orden social que había originado el rico mundo simbólico de carácter universalista torresgarciano había sido trastocado por el período dictatorial.

El narrador de literatura infantil Roy Berocay —autor de una colección dedicada a las obras pictóricas de Barradas, Figari, Torres García, Matto, Gurvich, Cuneo, Arzadun—, en el texto correspondiente a la reproducción de la *Gran entropía*, de Battegazzore, asocia humorísticamente en el imaginario infantil a la figura materna como comandante de naves interplanetarias, que desciende a poner orden a un tumulto de objetos que desbordan detrás de las puertas entreabiertas. La definición de Connelly en relación con las capacidades creativas del juego equivale a lo que, metafóricamente, y con gran intuición sensible, Berocay proyectó en el espacio del cuadro para sus signos-juguetes.

Es de destacar la sagaz ironía que se resiste a identificar el pseudo orden militar con el orden clásico.

Como muy bien lo sintetiza Connelly «lo grotesco va siempre más allá de la mirada estética [...] es, en verdad, el juego de la imagen en acción, su humor e irreverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional», el que «siempre va más allá de los límites haciendo preguntas...». Y que las imágenes visuales pueden ser «aberrantes, combinatorias y metamórficas».

Hay también una «humildad fundamental en lo grotesco [...] que tiene que ver con el carácter relativo y cambiante de la vida a medida que la vivimos».



Gran entropía (detalle).

Capítulo VI Y ADEMÁS...

1. La escultura como desocupación del espacio

La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio, se ven en la necesidad de controlar el espacio, cada una según sus propios medios. Lo esencial de lo que aquí se dirá es que la creación de emoción estética es una función especial del espacio.

Le Corbusier

Battegazzore nunca se planteó la disyunción entre pintura y escultura. Es ejemplar en este sentido su *Articuable* (1980), escultura plegadiza de gran formato, compuesta por bastidores cubiertos de tela y articuladas por bisagras lineales (como las que usan las tapas de piano), basada en un teorema sobre la triangulación de la cinta de Moebius. A su vez, dio lugar a una versión planar, en una serie de pinturas con marco recortado, denominadas *Articuales bidimensionales*, cuyo contorno es recortado de acuerdo con la lógica del plegado. En ella se puede comprender cómo pintura y escultura pueden transitar caminos topográficos comunes, y que los resultados no se alejan de la matriz planista originaria. Por lo mismo, Battegazzore trabaja por series y su lenguaje plástico se aclara visto en series, las que ponen en evidencia un distanciamiento del mismo punto de partida.

La escultura de Battegazzore no es pictoricista ni frontal, sino espacial. La topografía producida por la articulación de sus planos, pliegues, doblados y cortes



Articuable.

participa de una dinámica afín a la espacialidad del Barroco (no por azar Gilles Deleuze desarrolla el tema del pliegue para significar esa época, en su libro *El pliegue: Leibniz y el Barroco*), en alguna medida producto de las enseñanzas de Yepes (1910-1978).²⁸

Con Oteiza como tutor, Battegazzore encontró la confirmación de que podía crear esculturas con independencia del oficio, concibiendo la escultura como próxima a lo que hoy se conoce como diseño.

Partiendo de plegados y cortes, que recién tuvo oportunidad de desplegar cuando se desarrollaron los procedimientos técnicos de corte del acero inoxidable mediante rayos láser. Su primera escultura es uno de los proyectos virtuales de Battegazzore surgidos de la forma matriz. No por azar se titula *Homenaje a Oteiza*.

Entre 2007 y 2008, realiza esculturas metálicas austeras, de planos geométricos, producidas en un taller metalúrgico, inscribiéndose así en una filiación cuyos nombres mayores son Julio González, Katarzyna Kobro, Jorge Oteiza (vale recordar que una de sus esculturas es un *Homenaje a Torres*



Homenaje a Oteiza.



El pájaro azul, colección Víctor y Moti Ganón.

García, 1958-59). En ellas, como en la obra de Oteiza, Battegazzore aspira a «la descomposición del *cuvo como volumen* en el *cuvo como espacio* a través de vaciarlo». Al valorizar el espacio interno, configura formas mínimas, que pueden convertirse en laberintos, surcando los terrenos abonados por el vasco Oteiza, y que desembocó en el espíritu minimalista de Richard Serra y la llamada «nueva escultura».

Los proyectos escultóricos de Battegazzore de ese período fueron sometidos a un drástico salto de escala asumiendo un carácter monumental con motivo de la instalación de su obra *Homenaje a Oteiza*, la primera escultura elegida por Pablo Atchugarry para el inicio de lo que iba a ser su singular parque de esculturas al aire libre en Punta del Este. Desde ese primer impulso hasta el presente, dicho trayecto estuvo acompañado de la curaduría técnica del ingeniero Eduardo Campiglia.

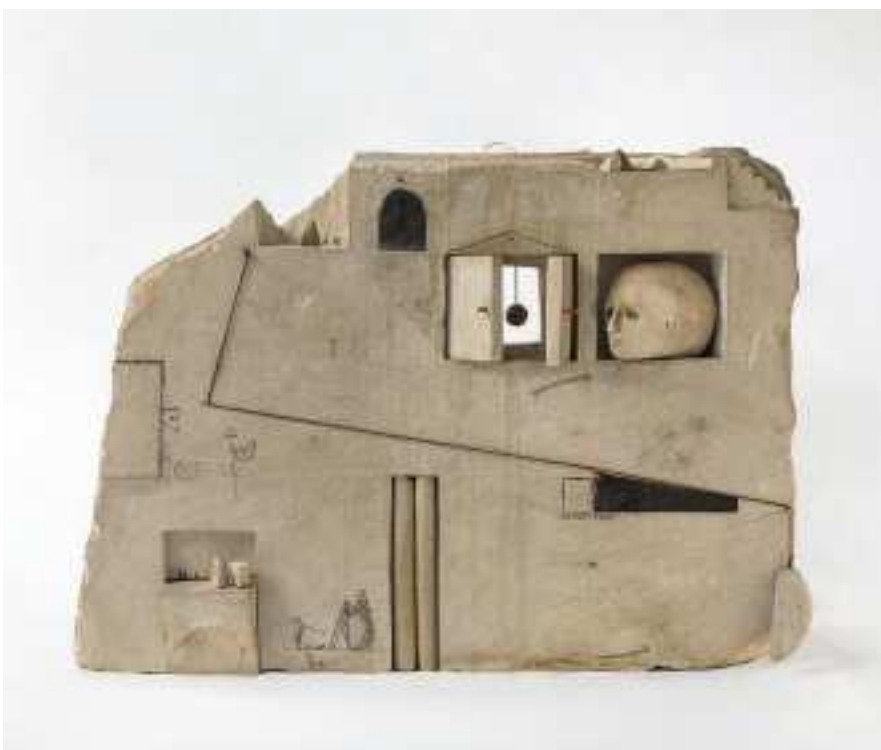
En esta dimensión monumental sus esculturas metálicas, austeras, conformadas por rigurosos planos geométricos articulados en una dinámica de pliegues y repliegues, requieren ineludiblemente de un taller metalúrgico equipado de maquinaria capaz de dominar los procedimientos —antes artesanales— de corte, doblado, tratado de superficies, pulido, en escala industrial. Los proyectos entran pues en el campo del diseño, y la cualidad artesanal es traducida a una equivalente trasposición.

El procesamiento de este salto de escala que se produce en el taller metalúrgico es para Battegazzore de la mayor importancia; de ahí la relevancia del papel que asume su sobrino Mauro Sanabria, con quien ha logrado, gracias a su rigurosa formación cartesiana, una gran simbiosis.

En anteriores muestras de la obra de Miguel Ángel Battegazzore, la escultura ha configurado una especie de bajo continuo frente al protagonismo del lenguaje pictórico.

En su obra reciente el centro de gravedad implícito que es su relación con el legado plástico de Joaquín Torres García no solo se mantiene, sino que se potencia significativamente con una investigación cuyos resultados son inéditos y se refieren a la concepción dinámico-estructural de la escultura.

Retoma así las aspiraciones monumentales concretadas por discípulos del Taller, como Gonzalo Fonseca y Francisco Matto que, entre otros, supieron desarrollarlas.



Gonzalo Fonseca.



Homenaje a Oteiza.



Francisco Matto.

La escultura de Gonzalo Fonseca (1922-1997) es la que puede ser inscrita más marcadamente en ese dualismo razón/naturaleza al insertar volúmenes geométricos en el seno de la roca viva sin elaborar, en estado de naturaleza. Ello pone en evidencia el hechizo que en su sensibilidad ejerciera el ejemplo de la ciudad de Petra y su singular arquitectura tallada en la entraña de la montaña.

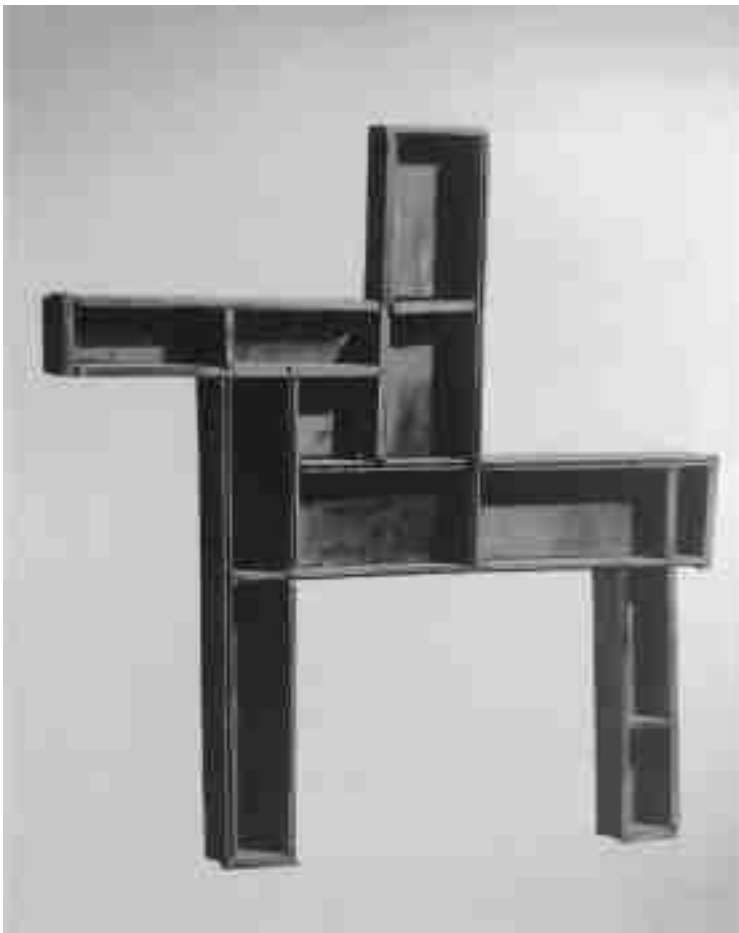
Por su parte, en la obra de Francisco Matto (1911-1995) cabe destacar la moneda que realizó para la FAO, en la que pone de manifiesto su capacidad de alcanzar el clásico equilibrio razón-naturaleza, si bien el animismo primitivista de sus construcciones no lo propicia. Su característico hieratismo provoca apetencia de naturaleza que se pone en evidencia en las fotografías que hiciera Testoni de ellas instalándolas en un medio natural —al borde del mar donde asumen su plenitud.

Aquí es conveniente mencionar una construcción en madera de Matto, *Caballo de Troya* (1948, colección MNAV), en la que impone un carácter escultórico monumental al molinete —hacia 1974 lo calificué como «módulo generativo»— como anticipación de la problemática que desarrollaría Batteggazzore. Vale recordar que el recurso al molinete le permitió a Torres García encontrar una solución superadora a la disputa entre Theo van Doesburg y Piet Mondrian.

Ello ocurrió cuando Doesburg perpetró en su pintura la herejía de irrumpir con la diagonal —para él representaba un principio dinámico de la vida moderna— en el orden de horizontales y verticales neoplasticistas en directa oposición a la insistencia dogmática en la ortogonalidad de Mondrian, determinando con ello una crisis y la ruptura del movimiento De Stijl.

Es aquí que planea la brumosa intuición del artista acerca de un viaje al interior de la materia, resultado de un recorrido que comenzó con la serie de los *más y menos*, gestada por Mondrian, y proseguida por Torres García —la experiencia de Batteggazzore surgió de ahí— y con el desarrollo tridimensional de la respiración espacial por Jorge Oteiza y terrenalmente dinamizada por Eduardo Díaz Yepes. Sin dicho proceso quizá Batteggazzore no habría podido llegar a concebir su proyecto escultórico.

En su libro *El desorden*, el antropólogo y sociólogo Georges Balandier titula un capítulo «El desorden trabaja oculto». Y el molinete también trabaja oculto, pues su potencialidad de desorden permanece latente y oculta en la sintaxis del constructivismo torresgarciano. Por lo mismo pasa a constituirse implícitamente en una suerte de identificación, de signo iniciático, para los alumnos del



Francisco Matto, *Caballo de Troya*, 1948.

Taller, a semejanza de lo que fuera para los pitagóricos la figura estrellada de cinco puntas.

Aquí se trata, según Balandier, de entender el desorden como portador de una infinidad de posibilidades. El texto de Batteggazzore *Las cinco vertientes del Taller Torres García* parece confirmar la inclusión de su propia obra en esa genealogía, confirmando así la máxima de Ilya Prigogine: «El futuro es la dirección en la cual aumenta la entropía».

En un ejercicio de semántica visual puede afirmarse que, con gran intuición, Matto presiente que este molinete, al ser extraído de su función dinamizadora de la trama de ortogonales e incursionar en la tridimensión, es capaz de desatar una batalla potencial de desorden y destrucción de la retícula constructivista: un verdadero caballo de Troya. Y no es otro el camino que despliega Miguel Ángel Batteggazzore cuyos combates y resultados pueden apreciarse en esta exposición, ya que en el molinete se encuentra el germen de sus *Entropías*.

Fuera de la territorialidad ortogonal en las dos dimensiones de la pintura, el molinete puede ahora dialogar espacialmente con las diferentes tradiciones espaciales, y prueba de ello es el contacto personal y múltiple que ha mantenido Batteggazzore durante su evolución con escultores de tradiciones tan dispares como Gyula Kosice, Jorge Oteiza y Eduardo Díaz Yepes.

Otro tanto pudo hacer con la tradición pictórica apropiándose espacialmente de la construcción serial del color.

Pese a que en estas obras de Batteggazzore a primera vista el proyecto escultórico protagonista posee, formalmente, una apariencia de simplicidad, esta es engañosa, desde que ella es resultado de toda una prolongada peripecia que se puede rastrear sistemáticamente en muchas de las obras del artista presentadas en sucesivas exposiciones, así como también en sus artículos.

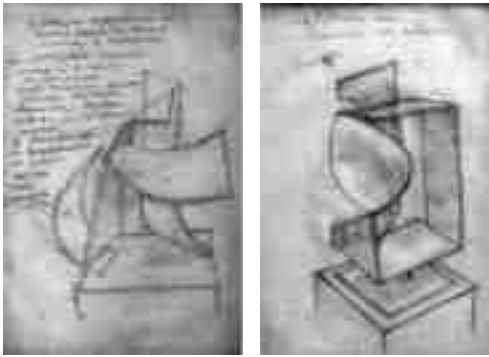
La proliferación de bocetos en la presente exhibición da cuenta de lo intrincado de esta pesquisa que se prolonga a través de toda su trayectoria, investigación tanto pictórica como escultórica. Inclusive su experiencia escenográfica no resulta ajena a estas experiencias desconstructivas que concluyen exhumando los «molinete» tan centrales como implícitos en la obra de Torres García, como formas independientes, autónomas, transitando desde el plano pictórico al espacio tridimensional y siendo, sin dudas, los dinámicos protagonistas de esta pesquisa.



Francisco Matto, por Alfredo Testoni.



Battegazzore con Oteiza en Irún, España.



Apuntes de Battegazzore sobre las obras de Oteiza presentadas en la Bienal de San Pablo.

Las anteriores exposiciones mostraron un hilo conductor que comenzó atraído por esa construcción mítica que constituyó el Universalismo Constructivo y el sustrato filosófico que la informaba. El libro *La trama y los signos*, de Battegazzore, ofició de punto de partida de lo que se fue develando en su experiencia pictórica, tras marchas y contramarchas, en exhibición tras exhibición. Pero además aquí también se puede apreciar la incorporación al proyecto escultórico de la experiencia atonalista del color, contribuyendo a potenciar su carácter monumental que no es resultado de su escala ni de la estructura de la cual fue expulsado el molinete.

Es preciso destacar que, en sus primeras *Entropías*, la estructura conforma una presencia inmutable, actúa como testigo pasivo de la caída de los signos que se suponían alojados y ordenados en sus respectivos cubículos, de una vez para siempre.

En este punto es oportuno citar el relato del artista sobre el impacto que ejerció sobre él, en la gestación de la serie de las *Entropías*, el libro de Le Corbusier *Cuando las catedrales eran blancas* y, particularmente, el capítulo titulado «La grandeza reside en el espíritu», en el cual el arquitecto describe el asombro que le causó recorrer una zona carbonífera en el Borinage:

Cruzamos la frontera franco-belga y el tren atraviesa el Borinage. ¿Qué es esto? ¿Un espejismo? Hasta el horizonte se destacan sobre el cielo de la llanura pirámides gigantes [...] Mi emoción era intensa. Esos monumentos sublimes se hundían en las profundidades azules, a izquierda y derecha del tren. No eran otra cosa que los «basureros» de las minas de carbón, esas acumulaciones de residuos de esquisto gris-negro que encerraron un día las vetas de carbón. Ahora comprendo: los rieles apoyados en el flanco de cada talud conducen las vagonetas hasta la cúspide de la pirámide donde se vuelcan. La ley del deslizamiento de tierras

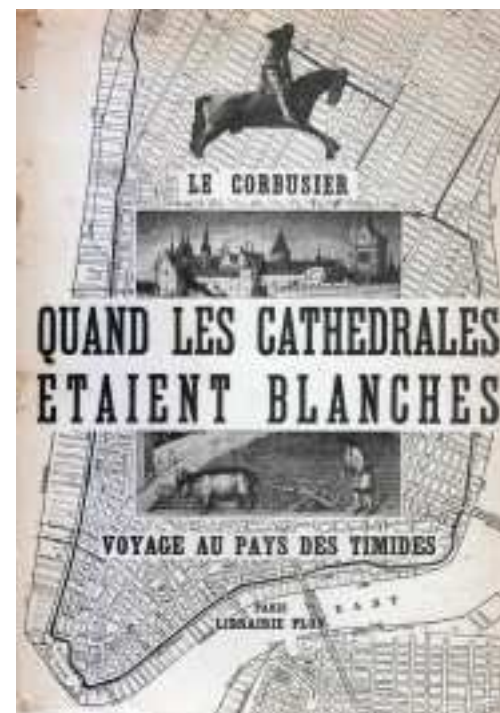


determina definitivamente el destino de las pirámides: una inclinación a 45°, impecable. Así, me encuentro en El Cairo, en el país de los faraones.

¡No, no me encuentro allí! Mi emoción, aunque viva aún, se embota. Mi admiración se disipa. No son obras maestras; no son obras siquiera. Son sencillamente residuos de esquisto...

Algo muy distante de la fórmula esgrimida por Torres García según la cual serían manifestación del equilibrio entre razón y naturaleza. De la naturaleza como equivalente de la concepción estructura piramidal rafaelesca.

Las pirámides de Egipto y las de residuos de carbón llegaban a configuraciones semejantes, y era necesario discriminar el sentido. ¿Los petrificados signos de las *Entropías* volvían a retroceder a su estatuto de naturaleza? ¿Se trataba de una estratagema para mostrar que la universalidad de los signos estaba perdiendo vitalidad, que el relativismo moderno los había afectado o era resultado de una utopía?



2. Escultura y arquitectura

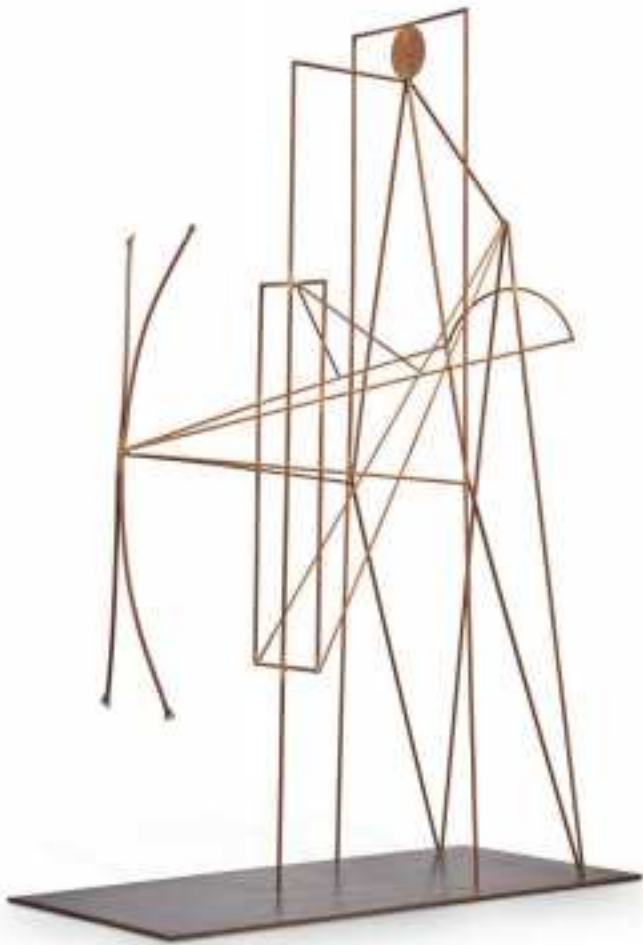
La trayectoria de Battezzore testimonia que siempre estuvo atento a la interacción estructural entre pintura, escultura, arquitectura y ciudad —lo que también es índice de la importancia asignada por el artista a la historia del arte—. Más aún, en las últimas décadas, y siguiendo el ejemplo de la identidad que sostiene Argan entre ciudad y arte. Battezzore desarrolló el tema en el artículo «El arte es la ciudad» publicado en el semanario *Correo de los Viernes*.

Ya Mondrian analiza la espacialidad de la ciudad, la espacialidad de lo construido, y advierte que en ellas predominan la vertical y la horizontal a rajatabla. Así como en el tiempo del holandés era inevitable apelar a la ortogonal —entre nosotros se había asimilado la ortogonalidad del neoplasticismo y de Torres—, en la era de Internet y los viajes interesaciales la espacialidad habría de experimentar cambios radicales. De hecho, desde hace algunas décadas se ha producido un desplazamiento de la geometría hasta límites insospechables.

La trama racional de la geometría la vincula a lo cósmico, termina siendo una proyección de lo cósmico: es lo que pensaban Torres García y Rudolf Steiner también.

Para Oteiza la escultura es conciencia metafísica del espacio vacío, cuyo origen secreto podemos encontrar en la génesis de las pinturas de Mondrian del *más y menos*. El objetivo de este vacío es preservar de la naturaleza un microespacio. Oteiza se refería al crómlech y al templo griego, los que encerraban espacios vacíos dotados de un valor trascendente.





Pablo Picasso, Monumento a Apollinaire.

Célebres fueron las polémicas de Oteiza con el otro escultor vasco, Eduardo Chillida, en las que el primero llegó a acusarlo de plagio. Batteggazzore puede dar testimonio de esa polémica y comprender que Oteiza no tenía razón porque, en definitiva, las esculturas de Chillida son herederas de Julio González en su encarnación física y de Oteiza en su dimensión espacial, conceptual.

Así como el molinete es la desconstrucción secreta de la ortogonalidad, en su pasaje a la tridimensión se encarga de generar la dinámica espacial. Soluciones que antes eran vistas como desorden no difieren con un orden gestado por las computadoras que no sabemos hasta dónde va a llegar, mediante el recurso a las tecnociencias, la inteligencia artificial y la computación cuántica.

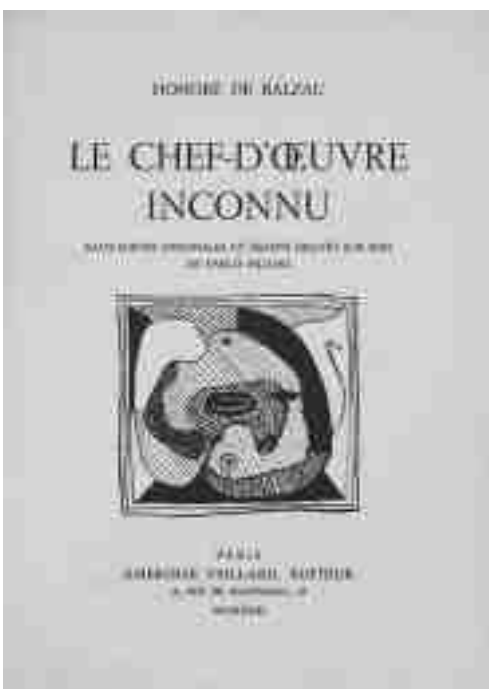
La última escultura de Batteggazzore surge en el espacio como resultado de tres molinetes entrelazados (y el entrelazamiento le imprime una índole de conciliación fraternal a la obra, ¿un triple homenaje a Mondrian, a Van Desbourg y a Torres García?), que ostenta los colores de la serie mínima: rojo, amarillo y azul. Y la serie de los tres molinetes interactúa con la dinámica del color serial y de la dinámica espacial, en contrapunto con la polaridad horizontal-vertical del paisaje urbano.

Esta escultura de Batteggazzore es la etapa final de todo un proceso: la desconstrucción de los signos, desconstrucción de la estructura, desconstrucción del molinete. Lo que muestra es la libertad creadora del artista. El enriquecimiento que adquiere el molinete surge del reordenamiento de las estructuras. Pero el resultado es una apertura más allá de las ortogonales, y eso desafía a la arquitectura. Aquí hay una dialéctica entre pasado y futuro.

3. Las constelaciones

Las constelaciones eran adoradas por los hombres prehistóricos, y ellas conforman la última serie creada por Batteggazzore.

Ocasionalmente Picasso se tentó con la astronomía: «El hecho es que yo admiro mucho las cartas de astronomía. Me parecen bellas, al margen de su significación ideológica. Por tanto, un buen día me puse a dibujar un grupo de puntos, unidos por líneas y manchas que parecían suspendidas en el cielo. Mi idea era la de utilizarlos más tarde, introduciéndolos como un elemento puramente gráfico en mis composiciones». Picasso no alcan-



zaría ese grado de ambigüedad (no hubiera podido habitar un mundo de incertezas), salvo en el filiforme *Monumento a Apollinaire* que, como los grabados para ilustrar *La obra maestra desconocida* de Balzac, terminan en un *cul de sac* que no pudo franquear.

En el mismo sentido, Rafael Argullol en «Picasso y la obra de arte desconocida» afirma que le resulta enigmática:²⁹

... la razón por la que Vollard incluyó en la edición —y Picasso dejó que se incluyeran— los «dibujos puntillistas», *radicalmente abstractos en primera visión aunque dejen entrever*, observados con más detenimiento, la frecuente huella de la obsesiva forma picassiana de la guitarra. Dibujos formados por puntos y líneas que nos introducen en constelaciones o, con igual plausibilidad, en sistemas atómicos. Sea en el macrocosmos, estos campos magnéticos parecen querer atraer aquello que todavía no está configurado o, por el contrario, que está más allá de toda configuración.

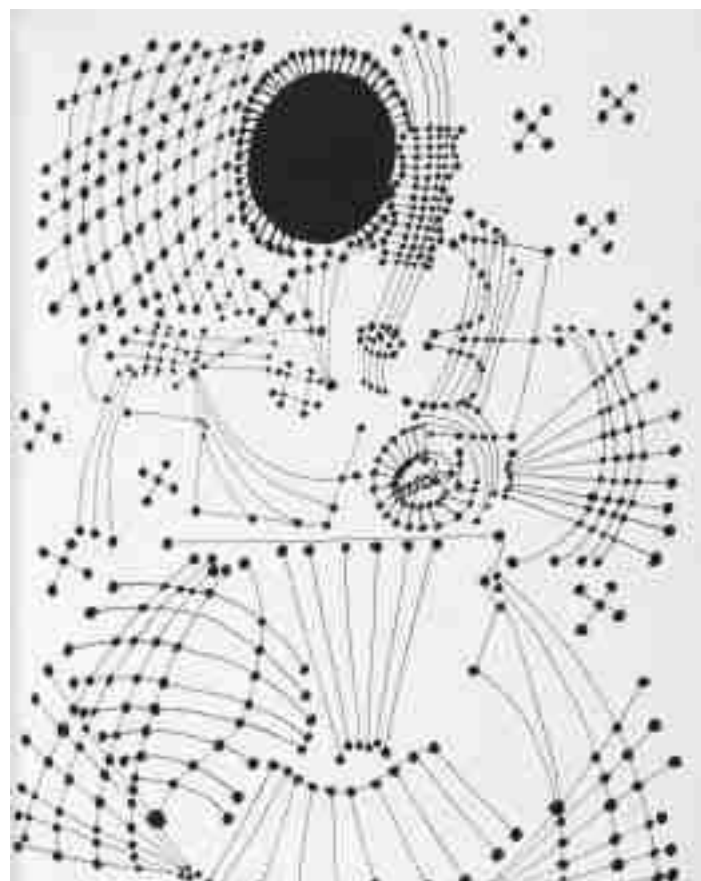
Por su lado, en su constructivismo binario Batteggazzore encuentra la idealidad del tema para desplegar la serie de las *Constelaciones*. Pero ¿dónde está la realidad de las *Constelaciones*?

Lo que acontece en la ciencia y la tecnología acontece en la plástica. Batteggazzore sostiene que en los signos del más y del menos está el origen de esa genética del ser humano de ver cosas... inasibles. En sus dibujos que llama constelaciones se propone una pesquisa en el espacio que es génesis de proyectos del ser humano, objetivos o subjetivos; se trata de una espacialidad que no es interna ni externa, ni naturalista, es una constelación porque la constelación es arbitraria. La constelación que llamamos Tauro puede ser cualquier otra cosa. La constelación tampoco tiene la idealidad de los entes platónicos. Ese dibujo de formas que no existen, ese tipo de dibujo en el aire es expectativa de que en el espacio haya formas que el hombre todavía no ha descubierto.

Batteggazzore establece una suerte de metafísica difusa que no alcanza al objeto, pero señala un camino. Llama a la serie *Constelaciones sin nombre*, porque todavía no han anclado una imagen, porque son previas a la imagen, previas al nombre.

Con esta serie le insufla una bocanada de aire fresco al constructivismo.

Mientras mantuvo la circularidad del color en estas obras a floraba una estructura cerrada, pero que se fue abriendo al infinito en la medida que iba desapareciendo el color.



Pablo Picasso.



Arnold Schönberg.

Aquí Batteggazzore ofrece formas en expansión, como la deriva de los continentes, como formas que se hubiesen desplazado. ¿Acaso una cuestión cósmica?

También en esta serie Batteggazzore asocia la tonalidad del color con la tonalidad de la música. En sus palabras enuncia: «Esto que estoy haciendo tiene algo de contrapunto musical. Hay partes en que el dibujo es el tema, el solista.» Y configura una suerte de contrapunto del dibujo con el color.

La historia de la música y la historia de las artes plásticas nos recuerdan que muchos de los diletantes realizaron aportes fundamentales a esta simbiosis de las artes. Un músico como Arnold Schönberg incursionó como genial diletante en la pintura. El pintor Paul Klee fue un extraordinario diletante musical que intervino asiduamente como violinista en conjuntos de cámara. Sus tratados pedagógicos incorporan la experiencia musical a las artes plásticas. A su turno, un músico contemporáneo como Pierre Boulez, autor de *Le marteau sans maître*, acude a la misma codificación plástica como inspiración para sus composiciones.

Algo similar acontece cuando se escucha a Brahms: se siente que ahí subyacen las fugas de Bach, y la totalidad de la polifonía anterior convertidas en una amalgama orgánica nueva.

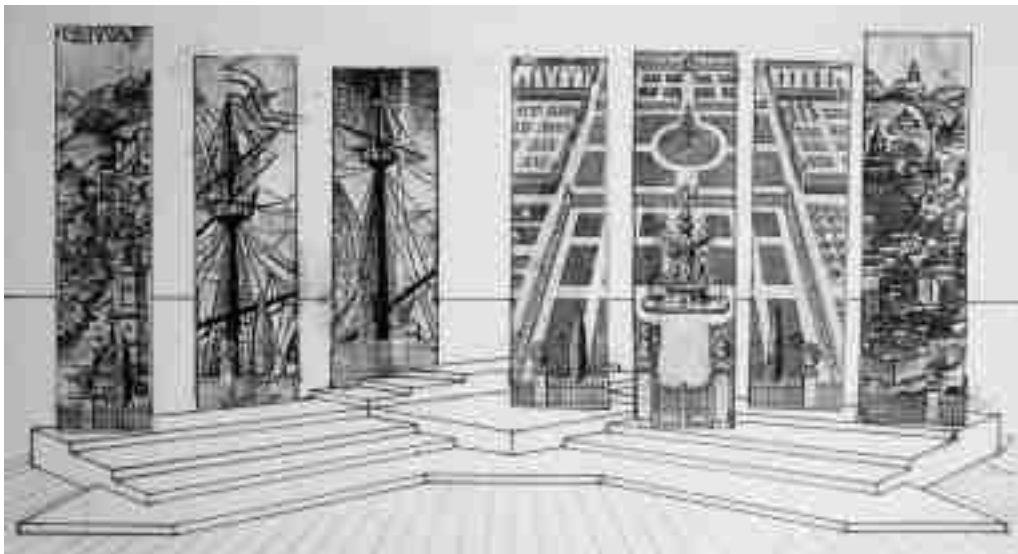
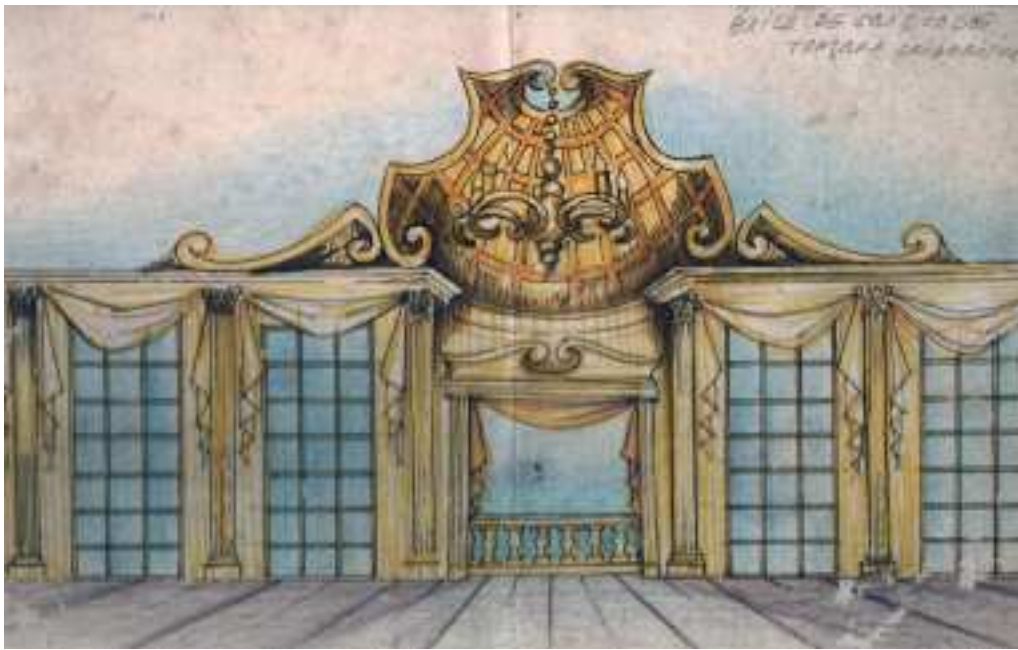
Algo similar acontece cuando se escucha a Brahms: se siente que ahí subyacen las fugas de Bach, y la totalidad de la polifonía anterior convertidas en una amalgama orgánica nueva.

4. El quehacer teatral de Batteggazzore

En tanto en la Escuela Nacional de Bellas Artes, sobre todo bajo la dirección de Miguel Á. Pareja, a los alumnos y docentes les estaba prohibido presentarse a los Salones o exponer en galerías, Batteggazzore incurrió en la experiencia escenográfica. Realizó más de treinta escenografías, preferentemente para espectáculos de ópera, esa suerte de arte total que obliga al escenógrafo a atender simultáneamente el ballet, la plástica, la composición espacial.

Es importante subrayar que para el artista se plantea un tema no menor: trasladar la imagen bidimensional del boceto a las tres dimensiones del cubo escénico frontal de las salas a la italiana (las que acusan inequidades sociales: el palco real, en las monarquías, o el presidencial, en las democracias, es el lugar de honor, y el infortunio del espectador se mide según su alejamiento de este lugar).

Batteggazzore también diseñó escenografías para teatros circulares, como *Celestino V*, de Ignazio Silone, TIAL, en el Teatro del Centro, y *Los papeles*, de Isadora Aguirre, Grupo 68, en el Teatro Circular, 1971.





Este formato de teatro obligaba al escenógrafo a emplear toda su creatividad, pues le planteaba nuevos problemas, dado que carecía de escenario, de «espalda», del punto de vista de la perspectiva. El teatro entero era parte de la escenografía. Así, en la obra *Los papeleos* incursionó con la escenografía dentro de la sala haciendo un pasadizo que la partía en dos.

A Batteggazzore la experiencia teatral le resultó valiosa para configurar el centro invisible torresgarciano impulsándolo a un manejo más libre de la sintaxis clasicista. La puesta en escena de la ópera *Così fan tutte*, de Mozart, con la dirección

musical de Hugo López Chirico (Teatro Solís, 10/12/1974), se desplegaba en ocho cuadros a la vista del espectador sin bajar el telón. Para ello Batteggazzore rescató los clásicos «periactos», una sucesión de prismas triangulares que, al girar sobre sus ejes, cada una de cuyas caras permite mostrar sucesivamente las ocho escenas ante los ojos asombrados de los espectadores.

Esa actitud clasicista se extiende incluso al vestuario proyectado y realizado para *Las troyanas*, de Eurípides, con el cual Batteggazzore se distanció del basamento documental del período clásico para apoyarse en el período arcaico (según Giorgio Agamben, «la vanguardia, que se extravió en el tiempo, sigue a lo primitivo y lo arcaico»). Por tanto, utiliza materiales rígidos, los más opuestos a los pliegues clasicistas, que se obtenían valiéndose de la arpillera, y lo completó con las decoraciones geométricas de la cerámica arcaica alejándolo de la reconstrucción documental historicista.

La transferencia de la iconografía teatral y sus convenciones visuales a la pintura es un tema apasionante que comparte Batteggazzore con los historiadores de arte, entre los que admira a los franceses Émile Mâle y Pierre Francastel, tributario de esa transferencia de lo que el primero llamó «objetos figurativos», que están en la memoria de lo corpóreo, y que Batteggazzore pudo palpar a lo largo de su experiencia teatral.

La pesquisa de los rastros de los objetos figurativos que pueden encontrarse tanto en los cuadros de Pedro Figari con su arquitectura de bambalinas, o en los grabados de Luis A. Solari con sus personajes del carnaval callejero, así como en las *Tectonas* de Germán Cabrera o los personajes de ciencia ficción de Manuel Espínola Gómez fueron contribuyendo a su lenguaje plástico.



Asimismo, hay una transferencia de la pintura a la iconografía teatral, ya que Batteggazzore trabajó las marcas de ganado como si fueran blasones, como escudos. Por ende, para una escenografía y vestuario, hizo los escudos de los soldados, algunos de los cuales tenían que ver con la realidad griega.

El quehacer teatral de Batteggazzore y la compleja orquestación espacial que significa la ópera como síntesis de todas las artes, junto con sus incursiones audiovisuales, lo impulsaron a realizar pesquisas iconográficas, en particular aquellas referidas a Juan Manuel Blanes, las que, vistas al margen de ese contexto, pueden aparentar como ajenas y extemporáneas a su experiencia pictórica.

Pero no es así. Su inicial acercamiento a la pintura de Blanes fue estimulado por su proximidad afectivo-paternal a Solari, pese a que su proceso creativo le resultara lejano del propio. Pero se sintió motivado para comprender la original concepción que tenía Solari del gaucho, y su marcado enfrentamiento con la imagen que de él había legado Blanes.

La original pesquisa iconográfica de Solari sobre el gaucho indujo a Batteggazzore a reconsiderar la producción de Blanes.

En cuanto a la génesis iconográfica de las *Entropías*, Batteggazzore supone que en su experiencia escenográfica podría encontrarse el germen de la reconstrucción a que sometió al constructivismo torresgarciano. Sus *Entropías* le permitieron sintetizar todas las fuerzas contradictorias que se activaron en su formación y que solo pueden encontrarse juntas en la experiencia del proyecto escenográfico y de su realización. Todo en íntima relación con el antecedente cubista, y sus desconstrucciones entrópicas. Por ello no es de extrañar que sus *Entropías* pasaran a ser sus obras más significativas.

El artista concilia en estas *Entropías*, manierismo mediante, todas las discordancias que participaron en su gestación, y los maestros que las guiaron: la escala mural, la corporeidad tridimensional claroscurota de Seade conviviendo con el color contrapuntístico de Pareja, sin que por ello deje de lado la terrenal organicidad de Yepes o las huellas lejanas de lo mágico de Solari y sin olvidarse del vacío trascendente de Oteiza.

Esta dinámica tal vez pueda clarificar su inclinación por la decisiva experiencia desconstruccionista de Oteiza en la escultura, que llevó a Batteggazzore a explorar de modo desconstruccionista la sintaxis torresgarciana.



EN DESARROLLO

1. Y ahora, Barradas

Un nuevo libro de Batteggazzore se encuentra en proceso.

Si en su primer libro, *J. Torres-García: la trama y los signos*, Batteggazzore apuntó a ese «centro invisible»; tampoco es casualidad que su próximo libro sea sobre Rafael Barradas. En el capítulo referido a *Retrato de Pilar* Batteggazzore pone en evidencia que Barradas era partícipe de ese clasicismo implícito que tanto rechazaban los vanguardistas modernistas que, sin embargo, tenían a Cézanne como precursor.

Pero más allá del entorno del Taller Torres García debe ponerse el foco en la figura de Barradas y a su más que probable incidencia crucial en la concepción del nuevo clasicismo. Para ello alcanzaría el ejemplo del monumental retrato de su esposa Pilar estructurado por una columna dórica. Es sin duda para Torres la demostración de que, a pesar de la tónica anticlásica europea, era aún posible un renovado clasicismo para América.

Si Juan Manuel Blanes había presentado a Artigas ante el basamento de un orden clásico toscano de la puerta de la Ciudadela, Barradas estructura la efigie de su esposa Pilar como una columna dórica. No importa aquí si Barradas era consciente de este precedente, sino el hecho de que llegó a él por haberlo internalizado. Así como Torres, que se había alejado de la estética del Neoclasicismo no renegaba del espíritu inmutable que lo había vertebrado.

2. Proyecto de Monumento de Homenaje a Torres García

Batteggazzore toma el tema de la sección áurea como núcleo estructural central de su *Monumento de Homenaje a Torres García*, a ser instalado en Pueblo Garzón, Maldonado, cuya maqueta se presenta en esta exposición del MNAV.

Para Torres García la referencia a la sección áurea es la de un tema que va más allá de una pretendida armonía de las proporciones, que podemos visualizar en la práctica mediante el compás, con la medida menor en la parte inferior y la mayor en la superior, tal como aparecía de modo omnipresente en los muros del Taller y en los de sus integrantes. Era mucho más que un tema estético y estaba vinculado a la tradición pitagórica, que asociaba éticamente la actividad humana a lo cósmico.

Siguiendo este criterio el monumento está protagonizado por el esquema de la sección áurea realizado por Torres y tallado en piedra, y acogido por un espacio generado por un molinete —núcleo original de su Universalismo Constructivo— formado por ortogonales orientadas hacia los cuatro puntos cardinales, las que generan un espacio en cuyo pavimento se encuentra un diseño acorde con las intenciones clasicistas de Torres, que inscribe el círculo y el cuadrado según la imagen vitruviana del hombre inscripto en ambas figuras geométricas, simbolizando la empatía entre micro y macrocosmos.

No posee el carácter de escultura en el sentido tradicional, y su espacialidad cumple el papel de un mirador orientado hacia el Sur.

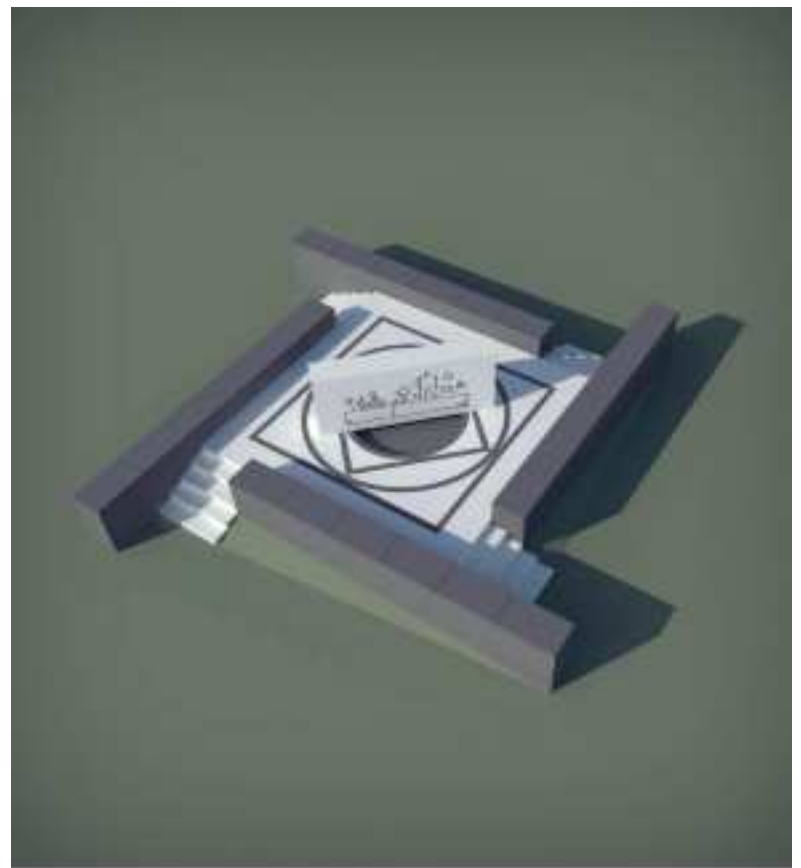
3. Entonces...

La desconstrucción atraviesa todos los períodos de la obra de Batteggazzore. Llegados a este punto es preciso enfatizar que «desconstruir es des-sedimentar estructuras». Designa un «acrecentamiento genealógico» más que una demolición. «No es una operación negativa; por el contrario, lleva a la toma de conciencia de cómo un conjunto ha sido pensado y construido.»

Ello nos ayuda a unificar los nueve momentos expresivos de Batteggazzore, a entender que, como señala Octavio Paz, «la variedad [de su obra] alcanza su plenitud sin romper la unidad».

Batteggazzore no vacila en contraponer el sistema tonal y el atonalismo en una pintura, así como formas materiales contrastando con formas ideativas (algo que el modernismo hubiera reprobado por incongruente), y tampoco hesita en sortear las (ahora porosas) fronteras de los estilos, de los géneros, de los distintos lenguajes artísticos, de la teoría y la praxis.

Desafiando todas las contradicciones, su obra confirma el verso de Thomas Stearns Eliot: «Nunca dejaremos de buscar, pero al final de la búsqueda regresaremos al punto de partida y comprenderemos ese lugar por primera vez».



NOTAS

- ¹ Realizada en 1975 en la Galería Losada, en Montevideo, bajo la dirección de Quela Rovira.
- ² En 1976, la exposición tuvo lugar en la Alianza Francesa de Montevideo, y contó con un afiche realizado por Batteggazzore, cuya imagen es un laberinto, no por azar coincidente con el título del libro de Gustav R. Hocke, *Manierismo: el mundo como laberinto*, uno de los más singulares y polémicos ensayos de la historia del arte, que presenta las manifestaciones artísticas del manierismo como una anticipación del arte de la modernidad.
- ³ Ello arroja luz también sobre la voluntad torresgarciana de alcanzar una conciliación entre razón y naturaleza. En su libro *J. Torres-García: la trama y los signos*, Batteggazzore compara las constructivas y heterodoxas estructuras pétreas de los dibujos del maestro con la arquitectura de Giulio Romano y sus «transmutaciones sintácticas» que introducen una cuota de desorden empírico en los ideales órdenes clásicos, desorden que alcanzó, incluso, a la arquitectura colonial latinoamericana producida con el mestizaje indígena.
- ⁴ El primero en llamar la atención sobre las pinturas de gran formato, en su famoso texto *El lienzo grande*, fue el crítico E. C. Goossen.
- ⁵ Asimismo, su atracción por el armado de exposiciones tal vez haya contribuido en esta dirección. La más significativa es la dedicada al malogrado pintor J. C. Ferreira Santos, instalada en forma de laberinto en una galería de Maldonado, tanto como el texto de presentación para el catálogo, *Susurros de la floresta: las pinturas de Ferreira Santos*, un verdadero manifiesto del autor.
- ⁶ Estos cuadros se expusieron primero en la Galería A per A, en Florencia, y luego en la galería Il Canale, de Venecia, Italia.
- ⁷ Amanda Berenguer publicó en ese entonces un libro de poemas titulado *La cinta de Moebius*.
- ⁸ Tema acerca del cual Batteggazzore se refirió en su ponencia presentada en el seminario sobre Charles Dickens, que versaba sobre la escritura plástica a propósito de las ilustraciones de Barradas para la novela *Tiempos difíciles*.
- ⁹ Ello será motivo de la exposición presentada en el Instituto Goethe de Montevideo, bajo el título *Homenaje a Durero*, realizada en 1986.
- ¹⁰ Ver José Gurvich, *del signo geométrico al signo vital*, guion de Batteggazzore publicado en el periódico *Correo de los Viernes*, 30 de marzo 1984.
- ¹¹ No son ajenas a esta nueva derivación simbólica las investigaciones del antropólogo Serge Gruzinski, así como el viaje por Bolivia y Perú con Olimpia Torres, Eduardo Díaz Yepes y Leonardo Díaz.
- ¹² Cabe notar que la aparición del acrílico contribuyó a la práctica de la pintura atonal. El aceite de lino es prácticamente hecho para el claroscuro. No solo propicia el claroscuro, sino que, con el paso del tiempo, a medida que envejece, la pintura se oxida y oscurece. No es lo mismo el óleo que el acrílico; no es lo mismo el puntillismo que la superficie pintada. Por eso entre nosotros cuando Espínola Gómez trabaja el pincel de punta en lugar de la pincelada empastada está innovando, buscando otra dimensión.
- ¹³ En la actualidad la teoría de los nuevos medios hipotetiza: «... ya que las especies vivas están desapareciendo, otras, artificiales, parecen emerger. Algunas, mutantes, se asientan. Hay especies terrestres y otras que son extraterrestres: humanas y distintas a las humanas en naves espaciales, robóticas en otros cuerpos celestes, en el sistema solar y más allá, y tal vez incluso especies desconocidas en algún lugar de este "otro lugar" que es el universo. Lo vivo y lo artificial se entrelazan para dibujar un futuro que la ciencia ficción explora a partir de la cual asoma una posibilidad de acontecer...». (Comunicación personal. Texto incluido en invitación de Annick Bureaud, recibida por correo electrónico el 20/10/2021, para participar en seminario dedicado al tema láser).
- ¹⁴ Pablo De Vita, «Si Giorgione viviera, haría este tipo de películas». Entrevista a Lech Majewski. *La Nación*, Argentina, 24/8/2012. Disponible en: <www.lanacion.com.ar/cultura/si-giorgione-viviera-haria-este-tipo-de-peliculas-nid1501179/>. (Consulta: oct. 2021).
- ¹⁵ Esta serie formó parte de dos exposiciones, una en el stand de Italia para la Exposición Rural del Prado, y otra en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos de Montevideo, bajo el título *Marcas, contramarcas y señales*.
- ¹⁶ No solo se identificaba la propiedad privada: el pasar al alambrado y a las marcas es un paso al ordenamiento racional del campo. El campo le puso orden a la naturaleza.
- ¹⁷ Uno de los textos importantes de Gilles Deleuze es el que escribió sobre el diagrama, que comienza a emplear

Cézanne. «Cuando el artista no ofrece al espectador una imagen fija sino “un efecto, una posibilidad de cuadros infinitos”, esa situación Deleuze la denominó diagrama. Ese es el hallazgo de Cézanne. En una de sus últimas acuarelas no se sabe cuál es el arriba y cuál el abajo. El que tiene que buscar el diagrama es el espectador, para desplegar desarrollos infinitos sobre la misma idea. La visión bidimensional es la que ayuda a ese diagramado, porque el diagrama abarca todo. Y da lugar a que se fugue para los cuatro lados...». Gilles Deleuze, *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.

¹⁸ Cornelius Castoriadis, *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito*. Seminarios 1982-1983. *La creación humana II*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

¹⁹ Heinrich Heine, *Les dieux en exil*: «En las ruinas de los templos aún viven las antiguas divinidades, pero en la creencia popular han perdido toda su potencia a causa del triunfo de Cristo: ahora no son más que demonios malvados que permanecen escondidos de día y salen por las noches de sus moradas, revisten una forma graciosa para hacer que se extravién los pobres viajeros para tender trampas los temerarios».

²⁰ Batteggazzore fue el responsable del catálogo del Museo Solari, en Fray Bentos, el primer museo que en Uruguay tuvo un creador en vida.

²¹ Según relata Batteggazzore, los cuadernos de Nueva York de Gurvich fueron el detonante que lo condujo inconscientemente a crear sus *Entropías*. En ese sentido, resulta oportuno analizar el texto publicado por Batteggazzore sobre Gurvich, luego de la visita que realizara a su viuda, en el taller del artista, en compañía del crítico francés Jacques Leenhardt, a la sazón presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, en el que da cuenta de la profunda impresión que le causaron tales cuadernos, hasta entonces desconocidos.

²² Aun cuando se persiste en presentar, en actos de carácter internacional, gigantografías que reproducen los signos más emblemáticos del constructivismo torresgarciano.

²³ Revista *Lento*, Nro. 22, enero 2015, Año II. El artículo tiene como acápite un texto de Spinoza: «Un mundo invisible de palpar, una impenetrable virtualidad, un paraíso geométrico que se pervertía en el deseo como reflejo de las estrellas en las cenagosas cunetas del barrio...».

²⁴ Las entropías y la tradición artística nacional. Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Miguel Á. Batteggazzore conforman una tradición artística nacional que implícita o explícitamente se vale de las entropías. Por su parte, la preocupación central por el color de Miguel Á. Pareja, docente en pintura de Batteggazzore, lo llevó también a esbozar una desconstrucción del Universalismo Constructivo. Tal vez esta incidencia desconstruccionista se produjo cuando Pareja se distanció de la atomización de la forma de Roger Bissière y pasa a acusar recibo de la obra de Fernand Léger, ya que su concepción contrapuntística del plano de color independiente del dibujo lo acercaba a la tradición constructivista. Un tema que merece ser estudiado.

²⁵ Vale recordar que Batteggazzore y Solari viajaron juntos a Europa en usufructo de la beca de estudios que otorgaba Enseñanza Secundaria a los docentes.

²⁶ Batteggazzore tuvo la oportunidad única de visitarlas, una por una, en compañía del rector de la Universidad de Venecia, Feliciano Benvenuti.

²⁷ Que Batteggazzore visitó en compañía de la poeta portuguesa Natália Correia.

²⁸ Batteggazzore fue ayudante de Yepes en su taller de escultura de la ENBA, y a través de él conoció la herencia barroca de la concepción espacial. Incluso realizó uno de los ejercicios (que reprodujo en un cuadro en memoria de Yepes) que sintetizaba toda la problemática en cinco figuras, empleadas como modelo: dos planos cruzados perpendicularmente en cruz, una esfera maciza, una semiesfera hueca y una figura helicoidal (que aludía a la famosa *serpentinata* de Miguel Ángel).

²⁹ Rafael Argullol, «Picasso y la obra de arte desconocida», en *Picasso*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002.



Papá Batte en el taller mecánico o la búsqueda de los orígenes del espíritu destructivo

Por **Miguel Ángel Battegazzone**

Muchos días luego de venir a casa del taller y después de la cena, mi padre se encontraba abismado durante horas auscultando unos folletos que mucho después descubrí que se trataba de esquemas gráficos axonométricos, que en forma analítica y muy precisa mostraban minuciosamente pieza por pieza todos los componentes del motor que suministraban los fabricantes.

Solo llegué a comprenderlo después de que, habiendo dejado momentáneamente de estudiar, pude incorporarme al taller mecánico que regentaban mis dos tíos y mi padre. El menor, Elías, mi padrino, se encargaba de las reparaciones y de la atención al público; mi tío Ventura, el mayor de los hermanos, tenía a su cargo la parte más arcaica del taller, que en esa época eran residuos vetustos de la época de los carruajes, ya que la suspensión, principalmente de los camiones, consistía en arcos de láminas superpuestas de acero hojaldrado.

La fragua al rojo vivo y la bigornia eran el núcleo envejecido y sin duda el más ruidoso del taller. Allí se volvía a su flexibilidad original a las láminas de acero (con el ruidaje consiguiente) y se soldaban y volvían a templar las quebradas.

El tema del desarmado y vuelta a instalar de los elásticos era una pesadilla para nosotros los aprendices, pues exigían de nosotros esfuerzos sobrehumanos, particularmente en el período del frío invernal: en el desarmado, cuando las llaves zafaban nos destrozaban las manos hasta el punto de sacarnos dolorosas virutas de piel.

En contrapartida, en este ruidoso contexto, ubicado en contrastado silencio en medio del taller, estaba instalado mi padre ante un motor con el vientre abierto puesto sobre caballetes y, con gestos como de alguien que ejecuta un ritual, iba desarmándole pieza por pieza, y luego procedía tal como lo haría un arqueólogo a despojarlo de todo rastro de adherencias, carbón o grasa, procediendo así a instalarlo luego en la estantería a la espera de su rectificación. Así iba sacando las tapas de cilindros, las válvulas y sus respectivos casquillos para operar en sentido inverso y volver a ajustar las piezas o sustituir las que estaban dañadas.

Pero al final de mi trayectoria también debo reconocer que el espíritu

desconstructivo de mis entropías le debe a este oficio de ajustador que profesaba mi padre y que ha desaparecido actualmente, ya que hoy en día resulta más económico que ajustarlo sustituir el motor por uno nuevo.

Allí en el taller pude comprobar que el mundo de los motores era muy diverso y me ayudó a descubrir el porqué del ensimismamiento paterno ante aquellos folletos.

Así como del taller mi hermano Humberto pasó a regentar la sección de repuestos y se produjo mi pasaje a la sección pintura, que fue si dudas un paso decisivo para que pudiera adoptar para mi pintura el tratamiento protagónico del color incorporando los pigmentos acrílicos, permitiéndome así desprenderme de la tradición dominante en nuestro medio de la técnica pictórica del óleo.

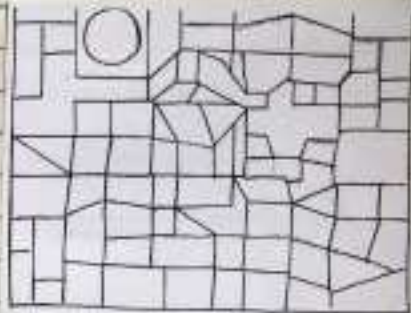
Las pinturas y el masillado a la piroxilina que se practicaban allí para recuperar los volúmenes de las chapas abolladas de los autos me permitieron actuar desprejuiciadamente con las nuevas técnicas de la pintura acrílica, y también me ayudaron a configurar y proyectar la escultura como afín al diseño industrial. Es preciso destacar aquí que mi sobrino Mauro, hijo de mi hermana Marta, es sin duda el que heredó los memes de papá Batte, solo que, en lugar de auscultar aquellos folletos que tanto me intrigaran en mi infancia, en el presente se vale de la computadora para traducir de la virtualidad mis diseños escultóricos.

Después de esta oscura etapa tomé la decisión de recuperar el tiempo perdido de los estudios interrumpidos cursando en forma libre todas las asignaturas pendientes. Pero es evidente que no todo estaba perdido de esos tumultuosos y oscuros años vivenciados en el taller mecánico paterno y ello se puede apreciar en las significativas huellas que dejaron en la sintaxis de mi lenguaje pictórico, así como también en las experiencias audiovisuales y fueron decisivas para encontrarme con mi vocación por la enseñanza del dibujo.

Sin el permanente y ahincado diálogo inquisitivo de Ángel Kalenberg, que abarca un extenso período que va desde la época de su dirección del Museo Nacional de Artes Visuales hasta el presente, difícilmente hubiera abierto paso a tan laberínticos contenidos.

Fue también lo que me motivara para incorporar un curso de la disciplina heurística a los programas de Dibujo del Instituto de Profesores.





PLAN DE UN EDIFICIO... (text describing the diagram)



Balada (modern building) Palace of the Republic

En su propia descripción... (text describing the building)

de dimensiones en la altura... (text describing architectural details)



Ante y detrás de la Villa Adriatic Utopia ciudad 1974

Hand-drawn diagram of a face with lines radiating from it, surrounded by handwritten text. Title: 'TEMAS DE CLASE' and 'TEORÍA DEL CLASIFICADO'.



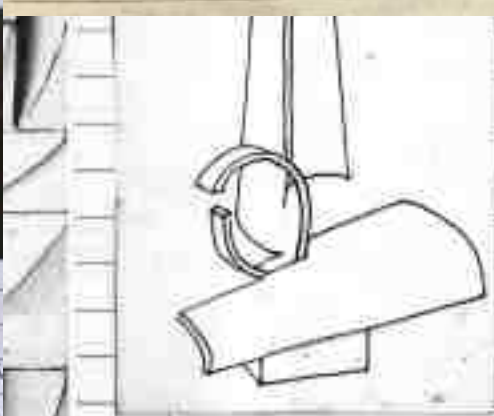
TEMAS DE CLASE

Technical diagrams showing cross-sections of a material under pressure. Labels include 'PAPEL', 'ENTINTADO', 'RESULTADO EN A LITO', and 'RESULTADO EN BUECO'. Includes the text: 'LA PRESIÓN EJERCIDA ES MENOR' and 'EN EL PAPEL HUMEDADEZ Y RESISTENCIA'.

TEMAS DE CLASE



La obra es una estructura... (text describing the architectural work)



LOS EDIFICIOS, LAS OBRAS SE ENTENDEN COMO EN EL TIEMPO... (text describing architectural concepts)

OTRO B. REPRESENTACIÓN DE UN EDIFICIO... (text describing architectural representation)

Un diálogo de cuatro décadas

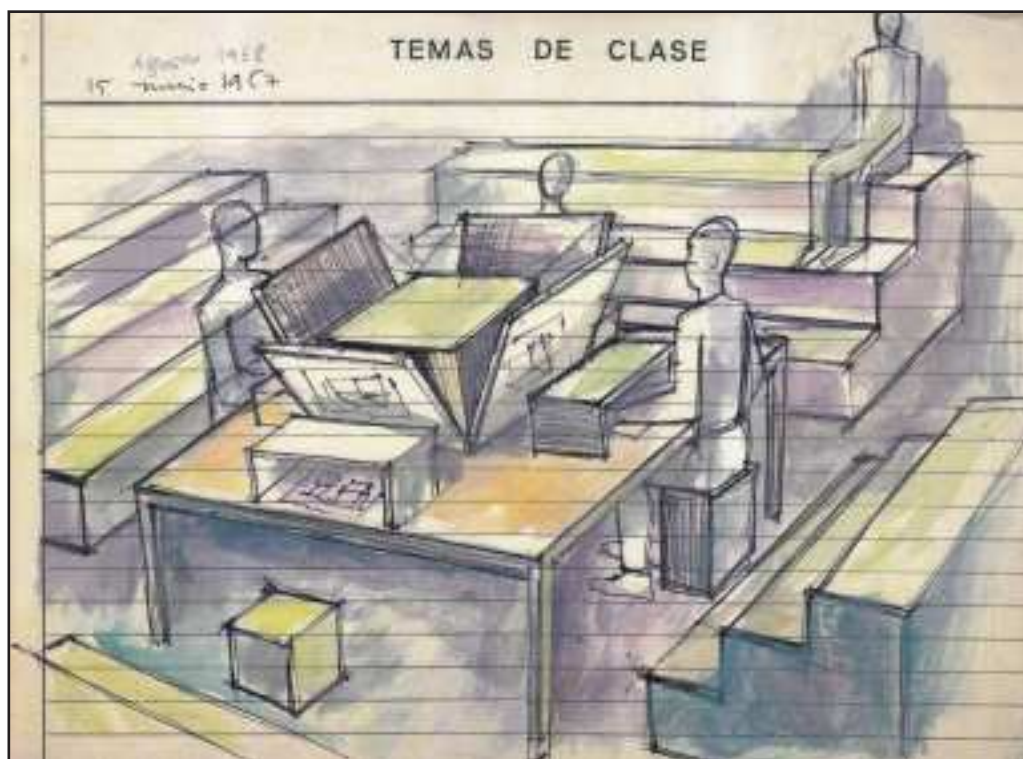
Por **Ana Ribeiro**

Conocí a Miguel Ángel Battagazzore en la Facultad de Humanidades y Ciencias, entre los años 1975 y 1979, cuando me anoté en su curso de Historia del Arte. Éramos alumnos de una Universidad intervenida, en una de las facultades más receladas por las autoridades de facto, que sofocábamos todo aquello (ideas, frases, preguntas) que pudiera alterar la aparente normalidad en que discurría el año académico. Identificar a los profesores que valían la pena era un ejercicio de supervivencia.

Desde la primera clase supe que allí, con ese hombre de mirada celeste y chispeante, había un espacio de disfrute conceptual y visual intenso, una especie de isla amable a la vez que inquietante. Un espacio que parecía no tener que ver con el presente y el afuera, pero que, sin embargo, nos preservaba del mismo. La capacidad de observar, discutir, deducir, investigar, imaginar, esa capacidad que teníamos adormecida o anestesiada, allí resurgía con fuerza, como desbocada.

¿Edgar Degas era un realista o un impresionista? Enfrentados a sus cuadros, luego de que nos explicara el gis al pastel (esa antigua técnica, más tarde derrotada por el óleo), nos hacía examinar cada pliegue de los *tutus* espumosos de las bailarinas. «¿Cuántas técnicas de color superpone aquí?», nos preguntaba. Y entre trazos de carbonilla, óleo y pastel, llegamos a ver y entender cuándo y cómo la representación se convertía en expresión. Había un manejo impresionista de la luz, pero también un expresionismo que superaba el mero realismo. La lección mayor estaba entendida y él, satisfecho, nos anunciaba con su habitual sonrisa inmensa que la clase había terminado.

Otro día nos enfrentó a Jackson Pollock y su pintura en acción. ¿Tenía valor artístico aquel lienzo desplegado en el piso, por el cual se deslizaba nerviosamente aquel hombre con una lata de pintura agujereada? La discusión sobre el arte que se alejaba de la representación nos ocupó la clase entera. A la siguiente, nos avisó con antelación que nos esperaba en la sede de la Embajada Francesa. Curiosidad. Allí, sin el control de la cédula de identidad para ingresar, que era cotidiano en la Facultad, nos hicieron ver dos videos extensos. Eran pintores en plena acción. En el principio se veía al artista, paleta en mano, enfrentado a la tela. La ejecución nerviosa del trazo pare-



cía confirmar la intuición, la inmediatez. Luego la misma toma, mostrada en cámara muy lenta, nos demostró lo contrario: allí había movimientos dubitativos y búsqueda, visibles en apenas un temblor o en un cambio de curso de la mano, en el momento mismo en que el pincel se iba a apoyar sobre la tela, con su carga de color a cuestas. La lección era simple, pero nos resultó inolvidable: todo artista trabaja desde la razón en proceso de búsqueda, aun cuando parezca que se mueve a puro impulso irreflexivo. Pollock sabía lo que hacía.

Durante ese curso lectivo nos ejercitamos en placer estético, a la vez que afianzábamos todos los mecanismos del pensamiento libre y crítico. Aprendimos la técnica que había detrás del contraste entre el oleaje y los acantilados, en el período en el que Monet se enamoró de una cabaña con vista al mar. Cómo unas manchas bastan para que las mujeres con sombrillas parecieran flores en medio del paisaje, movidas por el viento. El nacarado de los nenúfares en los jardines acuáticos de Normandía, cuando el pintor se instaló allí y creó el follaje y los espejos de agua que quería poner a dialogar en sonos de luces y reflejos.

Con Cézanne las pinceladas rectangulares nos obsedieron durante algunas semanas: modular en vez de modelar, crear un cuadro que recreara los estratos geológicos de las serranías, aludir a la memoria que —desde el paisaje— parecía un llamado a preservar la nuestra, a saber esperar, a transcurrir por el duro presente con paciencia.

Con Manet nos dedicamos una clase entera a analizar el escándalo de aquel *Desayuno sobre la hierba*, en el que por primera vez la desnudez femenina no estaba velada por la condición de diosa griega, sino desafiante desde el cuerpo de una mujer común, de carne y hueso. Poco después llegamos a Van Gogh, comenzando por *Los comedores de papas* en la oscurificada cocina de una familia obrera inglesa y terminando en el luminoso Midi francés, con sus girasoles, sus cuervos sobre trigales, sus noches estrelladas. Escenarios de su locura y —finalmente— de su muerte. Leímos las cartas intercambiadas con Théo y aprendimos que hay obras que perduran, aunque quien las gestó sólo conociera el fracaso. Lo esquivo de la suerte,

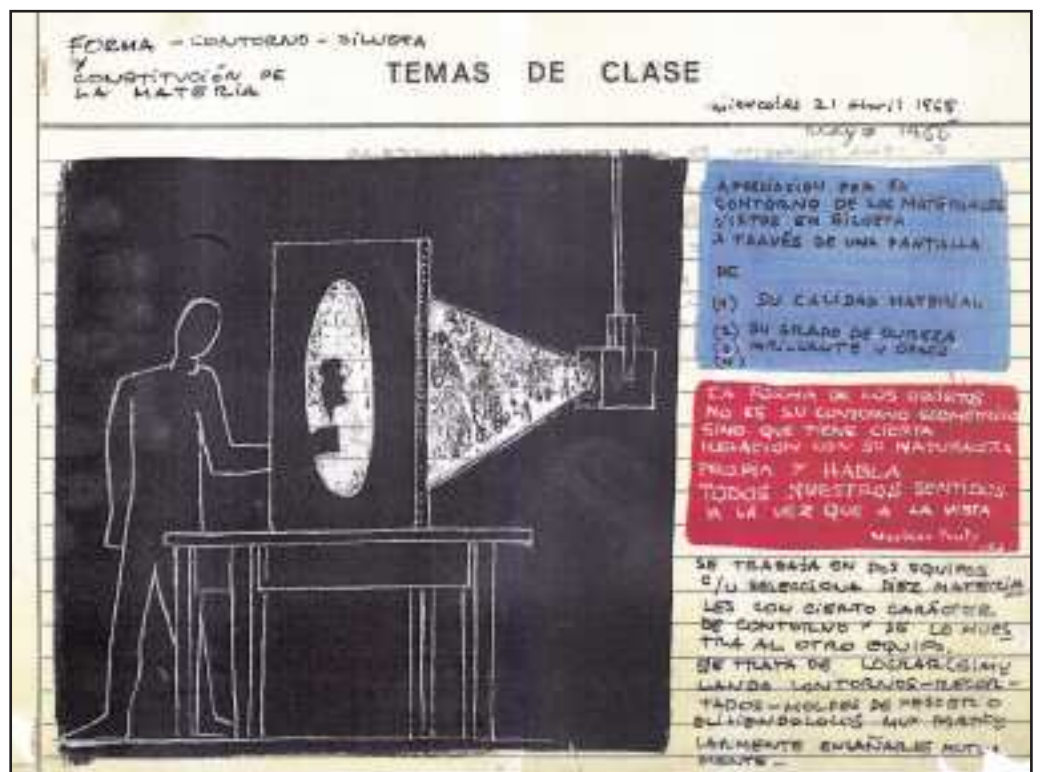
lo impredecible de la posteridad, la fuerza de las convicciones estaban allí, como compresas de malva, en medio de la década del 70 y de nuestra juventud atribulada.

Yo no sabía entonces que le agradecería esas lecciones el resto de la vida. Ni siquiera conocía cuál era su trayectoria como pintor, pues nos parecía suficiente saber que «el profe de Arte», además de darnos clase, pintaba. Jamás hablaba de sí mismo ni de su obra, solo nos enseñaba, con rigor y deleite, a los maestros modernos, que de eso trataba el curso. Battegazzore, que había egresado de Bellas Artes, había sido alumno de Felipe Seade y de Miguel Á. Pareja, y posteriormente realizó viajes de estudio a Europa, África y varios países americanos. Era por entonces merecedor de varias distinciones que ya permitían avizorar un gran artista.

Con Felipe Seade se acercó al muralismo, pero en una paleta tan austera que apenas superaba el blanco y negro; con Pareja trabajó el color, porque, si bien las lecciones sobre Torres García eran en los cuatro austeros colores permitidos en el Taller, Pareja era un colorista fino, capaz de preguntarle a sus alumnos «¿de qué color es este negro que has puesto aquí?». ¡Pobre del alumno que pensara que había un solo color negro! «Hay negros rojos, negros verdes, negros azules», replicaba Pareja.

Con ese colorido aprendizaje dentro, Battegazzore nunca fue un seguidor más del universalismo constructivo y los premios recibidos ya señalaban su originalidad. Fue Premio Adquisición en el XII Salón Municipal de 1960 y en 1976 obtuvo el Gran Premio Emilio Fontana, el Primer Premio en el Concurso de Diseños de Medallas Conmemorativas de los 250 años de la Fundación de Montevideo y el Primer Premio en el Certamen de audiovisuales otorgado por Cine Club. Había aprendido con Pareja el manejo riguroso de la paleta baja de Torres García, pero se aventuraba claramente hacia tres características que marcarían su obra: el color a pleno, los símbolos, la deconstrucción del ordenado universo torresgarciano. Un universo plástico que solo se podía construir desde las más altas exigencias teóricas.

Tuve una pista que me permitió percibir la complejidad de ese camino estético, un día en que volvíamos





con él desde el Museo de Artes Visuales. Nos desvió algunos minutos para mostrarnos una obra suya, en el palier de un edificio recién terminado. «Es barroco, muy barroco», nos adelantó. Las lecciones que nos había dado estaban allí en nuestras cabezas, así que pensé en un bodegón, quizás en una representación costumbrista, segura de que —fuera lo que fuera— tendría una composición atiborrada de imágenes y con mucho realismo. Grande fue mi sorpresa cuando me vi frente a un delicado espacio de paredes claras, en el que tres pliegues del mármol marcaban uno de los laterales. Él puso la mano sobre los pliegues y

explicó el movimiento del mármol sobre sí mismo, la fuerza de un mensaje apenas desplegado en una superficie lisa. Estaba frente a una intervención propia de su etapa abstracta y no era tan fácil como entender la gracia nacarada de los nenúfares o los excesos del Bosco, así que ese día me fui con la clara sensación de algo que no terminaba de entender, por falta de formación o de gusto. Hasta leí la teoría de Voltaire sobre el gusto, en busca de algo que solo finalmente y con el tiempo logré entender: en arte, la educación debe ser permanente.

Di mi examen final con él, que me vio recibirme de licenciada en Historia. Pensaba dedicarme a la historia del arte y él me alentó vivamente a hacerlo. La vida, se sabe, hace lo suyo y no fue ese mi camino de especialización, pero, sin embargo, por años Batteggazzore siguió siendo mi profesor de arte. Años en que no lo volví a ver. Por medio de Ángel Kalenberg supo que lo recordaba y supe que me identificaba entre todos aquellos rostros del pasado, pero no nos volvimos a ver personalmente. Fue suficiente seguir atenta a su obra, para que me siguiera enseñando y desafiando por décadas. Bastaba con descubrirlo en una muestra colectiva, ver una obra suya en alguna galería, saber qué envió a la Bienal de San Pablo o leerlo en algunos de sus ensayos, para que el diálogo profesor-alumna surgiera de nuevo. La lección final siempre era magistral, aunque costara seguirlo en su rico y complejo periplo.

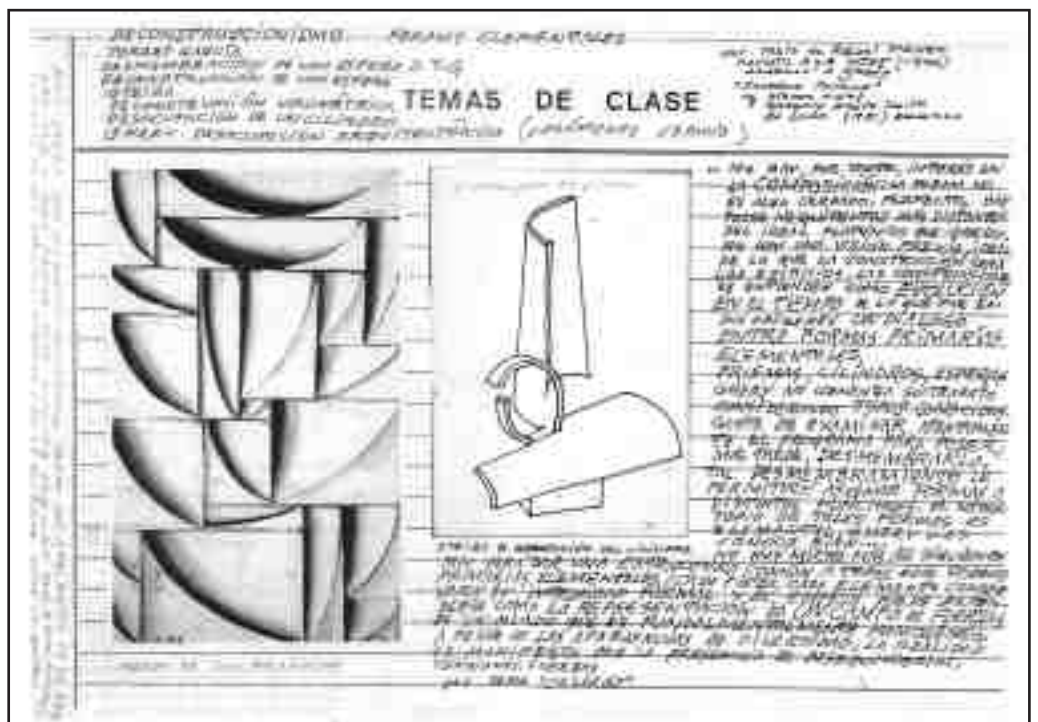
Batteggazzore pasó del abstracto a una figuración muy personal, en la que reinterpretó todo el mundo simbólico creado por Torres García como alabanza y consagración de un orden, para transformarlo en caos, desor-

den, desborde sin medida o —mejor dicho— con una sola medida: la entropía. Tomó la representación y le dio realismo a los casilleros en que Torres colocó sus símbolos. ¿Una balanza resumida en seis trazos? Pues él le dio perspectiva, relieve a la madera, profundidad a la celda, volumen a los brazos que sostienen los platillos, mensaje a ese eje inclinado, casi al borde del derrumbe. Justicia injusta, orden impiadoso que es un desorden ético. El signo torresgarciano, ideal, yacía en el suelo, tangible, tridimensional, en dramática torsión.

«Todo es símbolo», dijo, a la vez que pintaba el marco con tal fidelidad que más de una vez debí acercarme al cuadro (con precaución de que el cuidador del museo no me reprendiera) para comprobar si realmente era un marco o un marco pintado en la tela. «Todo es símbolo», dijo, me dijo, y quedé atónita frente a las marcas de ganado convertidas en multicolores objetos en los que campean letras entrelazadas. Allí estaba el Reglamento de Tierras de 1815 y la Asociación Rural, en rotundos rojos y acerados azules, deconstruidos y reconstruidos. Esas marcas, candentes en la tela como sobre el cuero de los animales, eran signos, pero también símbolos.

La penúltima clase me la dio hace poco, con el mural *Los tres Batlle*, que ocupa una pared de la Casa del Partido Colorado. Fui con la ilusión de concretar ese encuentro presencial, luego de tantas décadas de clases virtuales, que le debo. Pero no pudo estar. La lección, sin embargo, no faltó a la cita y estaba allí, tan desafiante como siempre. ¿Qué le pasa al profesor que grita así? —pensé, porque es un mural que debe leerse, además de verse—. Poblado de frases y sintagmas (de hechos, de logros, de nombres propios, de títulos de obras literarias), con una grafía que recrea la cartelería manual de principios del siglo xx e invariablemente escritas en mayúscula, el mural es estridente, porque en nuestros códigos contemporáneos la mayúscula es un grito.

«Letrismo», ha dicho Ángel Kalenberg, y no pude menos que evocar aquellos raros ejemplares del *Manuscrito* original de Torres García de 1946, realizados para la Asociación de Arte Constructivo y reeditados facsimilarmente en 1967. En él, como en el mural de Battagazzore, las letras caminan, trepan aprovechando cada rincón, rodeando o



invadiendo las figuras dibujadas con trazos tan geométricos como ellas. Letrismo, sí, pero también un guiño simbólico. ¿Acaso no tenía José Batlle y Ordóñez una enorme fe en el poder del texto? Fundó el diario *El Día* para que la ciudadanía se forjara desde las lecturas y abierta a las opiniones; sentó las bases de transformaciones varias a punta de leyes escritas, que se elaboraron en ese Palacio de las Leyes que orgullosamente inauguró en 1925; fue periodista de su propio diario, con su firma o bajo varios seudónimos, en defensa de todos y cada uno de los pilares de su proyecto de país.

Esos tres Batlle que van repitiéndose y coloreándose hasta alcanzar el colorado absoluto, como si Andy Warhol se hubiera divertido reencarnándose por un rato en Battegazzore, ascienden en planos de color bidimensionales, sin líneas de fuga ni perspectiva. Tampoco hay narración, sino aglutinamiento de mensajes y momentos. En la cúspide del mural, el escudo que Batlle desnudó de laureles, cañones y cintas es despojado de su óvalo por parte de Battegazzore, que lo somete a un segundo proceso deconstructivo: el caballo, el cerro, la vaca y la balanza se convierten en *signos-símbolos* de una abstracción ideal que representa al país. Debajo, el camino letrado se inicia con un Batlle que se dirige al Senado en 1889, recordando los últimos veinte años de revoluciones y muerte, para proclamar: «... no veo enemigos ni adversarios en los otros partidos, más bien veo aliados en la obra del progreso de la República». En ese pasar de enemigos a adversarios está la clave de los años 1900-1930, los fundacionales del sistema democrático tal cual lo conocemos, los que el artista sintetiza en el sistema de partidos: «Equilibrio partidario, oposición pacífica de partidos, reglamentación electoral, activismo cívico, comités seccionales y departamentales, convención partidaria».

¡Qué clase de Historia! —pensé, sin poder parar de leer, de hurgar en los renglones que hormiguean en la colorida pared—. Allí está todo. La energía eléctrica, el monopolio de seguros, el equilibrio capital-trabajo, Cuneo y el Salón de Primavera de 1923, los ferrocarriles, la escuela de ciudadanía, la licencia por maternidad, el «por quien me venza con honor en vosotros» de Rodó; están Delmira Agustini, Jules Supervielle, el historiador Luis Alberto de Herrera con sus obras, Vaz Ferreira, Horacio Quiroga, la abolición de la pena de muerte, entre tantos y tantas cosas. Homenajeados a gritos, con orgullo por la obra realizada, por la democracia construida y consolidada.

Salí de aquella inauguración con la felicidad que depara el arte y la pena de no haberlo podido ver personalmente. Nuevamente, el diálogo fue con su obra, ese muralismo desafiante al que ya nos había acostumbrado, alcanzando un punto insuperable de dicción conceptual y madurez plástica consagratoria.

Me esperaba, sin embargo, una sorpresa más. Vino poco tiempo después, demorada por la pandemia reinante. Era la exposición retrospectiva

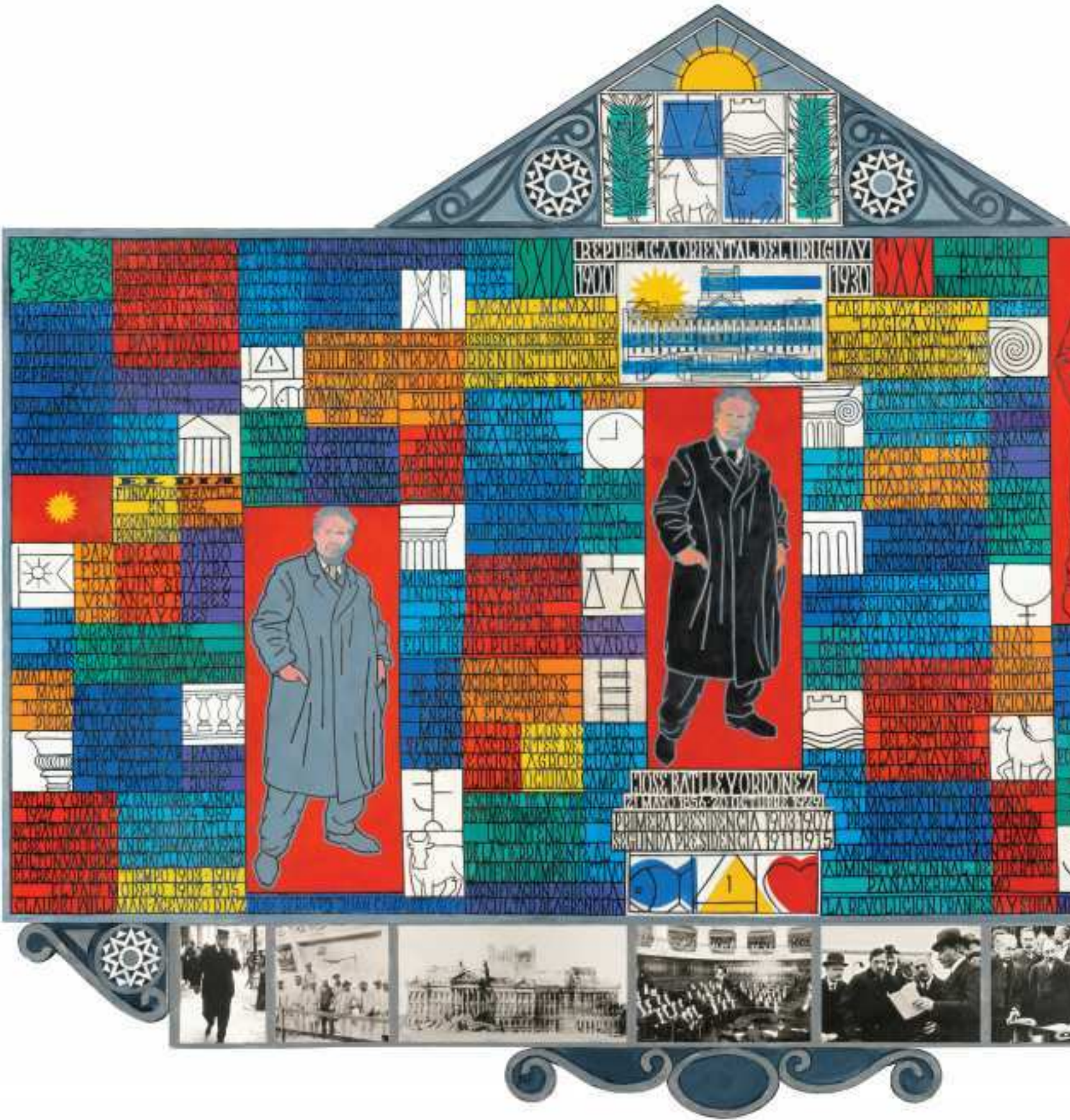
de su obra, que alhajó el Museo de Artes Visuales y de la que este catálogo da cuenta. El arte es tan impredecible (él siempre elogiaba esa característica en sus clases), que puede darnos —incluso— respuestas retroactivas. Cuando ingresé a esa muestra exhaustiva, me deslumbraron las sombrillas, el ciclo portugués con sus mosaicos, sus juegos deconstructivos, sus coloridos ornamentales pero significantes, sus molinetes infantiles de extraña peligrosidad y gigantismo. Pero no esperaba que mi profesor me hiciera un guiño respecto al pasado. A ese pasado en el que habíamos compartido silencios que otorgaban y autocensuras que permitían sobrevivir, en aquellos pasillos de facultad. Nunca supe qué pensaba de aquel presente, solo sabía que me instaba a pensar y que eso era más que suficiente y significativo.

Pues allí estaba, en clave lúdica, su sonoro resumen de aquel tiempo: un lienzo en el cual se ve en segundo plano el Palacio Legislativo, con sus cánones clásicos y su columnata, y en primer plano unos estridentes bolos de múltiples colores, que caen derribados o se mantienen apenas en pie. Caídos como cayó el Estado de derecho, golpeados como juguetes por la violencia de una bola que no se ve en escena, porque alcanza con el escorzo de los principios democráticos caídos para saber lo sucedido.

Me dijo Ángel Kalenberg que Miguel Bategazzore está esperando estas páginas, con la modestia de los grandes. Quiere saber qué dice su exalumna. Sé que lo hace con la sonrisa pronta y con la lapicera en la mano, dispuesto a corregirme si lo elogio en exceso. Por eso, seré escueta y sobria en la frase final: gracias por una nueva lección, querido Maestro, quedo a la espera de las próximas.

30 de enero de 2022





ПЕРИОДИКАЛЬНИЙ ВИСНИК
 ПЕРИОДИКАЛЬНИЙ ВИСНИК
 ПЕРИОДИКАЛЬНИЙ ВИСНИК
 ПЕРИОДИКАЛЬНИЙ ВИСНИК



Los 'Tres Batlle' o el arte histórico sin panfleto

Por **Julio María Sanguinetti**

Intentar arte histórico, o histórico político en un sentido más amplio, ha sido siempre un desafío que el transcurrir del tiempo ha ido haciendo cada día más complejo. El mundo socialista destruyó la vanguardia rusa, por expulsión o subordinación a una pintura apologética del régimen, declamatoria y ramplonamente realista. La revolución mexicana arrastró, en su entusiasmo, a formidables artistas a una iconografía panfletaria que, si alcanza en ocasiones chispazos notables, no deja de ser un discurso recargado y enfático.

Todas estas trampas no preocupaban a los clásicos, con sus descripciones armónicas y equilibradas de episodios históricos o escenas místicas ajustadas a relatos teológicos. Menos aún a los románticos, que en ese ámbito encontraban un escenario sin límites para sus grandilocuencias pasionales: la Marianne de Delacroix en *La Libertad guiando al pueblo* es el icono universal del fuego revolucionario. En todo caso, todos respondían a una lógica. El problema ha sido para los modernos, luego de que pasamos por el impresionismo, el cubismo, el expresionismo y los diversos afluentes del río abstracto hasta llegar al mundo digital. ¿Cómo hacer para crear una obra hoy, estéticamente válida, que a la vez muestre otro tiempo histórico sin hundirse en vulgaridades realistas, efectismos o recursos publicitarios? ¿Cómo conjugar lenguajes contemporáneos artísticamente válidos, pero ininteligibles para el ciudadano destinatario de la iconografía histórica? No aludimos en el caso a una consideración estrictamente estética, aunque sí condicionante, porque servir a un icono supone llegar a un destinatario popular que lo asuma, sea racionalmente o por el impacto visual de su presencia.

Desde esa perspectiva, el mural *Los tres Batlle* de Miguel Battezzare es una obra culminante, que exalta sin la menor caída demagógica el período que, entre 1900 y 1930, le dio a nuestro país la institucionalidad democrática moderna. Su motivación es la de reflejar la expresión armónica de una construcción jurídica en que los tres poderes del Estado son, en su visión, otra dimensión de los tres órdenes de la arquitectura clásica. De ahí entonces una composición que, magmática por su acumulación de formas y sustancias, se ordena sin embargo en tres grandes secciones, adentro de la estructura de un retablo, reminiscencia medieval o renacentista, que ofrece



un espacio definido y acogedor para ese mundo cargado de contenidos, recuerdos y, sobre todo, símbolos.

La obra es hija de una larga gestación. Su lejano antecedente es el proyecto del gran escultor vasco Oteiza y su proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez, que incluía un centro de estudios sociales donde se instalaría un gran mural. Corrían los años finales de la década de 1950 y si en mala hora aquella iniciativa se frustró, a nuestro artista, que estuvo cerca de todo aquello, le siguió cosquilleando la idea pictórica. Por eso pensó y repensó, en los últimos cuatro, cinco años, sobre ella y cómo traducirla a la tela en un lenguaje a la vez contemporáneo y clásico. Ahí jugaron el teórico, el maestro, el autor del notable análisis de *La trama y los signos* en Torres García, donde ahonda en el significado filosófico y plástico de ese mundo de formas que al mismo tiempo son contenido.

De ahí surgen varias lecturas de *Los tres Batlle*.

La primera mirada al «magma», como él mismo lo define, es la de ese gran retablo pletórico de armónicos y vibrantes colores que dan vida a una trama constructivista de líneas, letras y símbolos, dominada por la figura ascendente de «los tres» Batlle: el de la primera presidencia, el de la segunda y el de la posteridad. Hay un «centro invisible», dice Battegazzore hablando del Universalismo Constructivo de Torres García, en el que se inspira. Eso es lo que ofrece esa inicial visión espontánea, al generar una fuerte sensación de unidad. Es cierto que median muchas provocaciones a la vez, pero el conjunto descansa en una estructura que concierta lo aparentemente diverso. Para Torres la estructura es, justamente, el «reconocimiento de que en el fondo reside la unidad; fuera de ese concepto todo es fragmentario, sin base». La estructura permite en el caso algo tan notable como dar unidad a un gran espacio geométrico, en que se incluye, sin alterar el orden, una formidable figura humana, tres veces repetida.

Si nos detenemos a observar con más detenimiento, nos encontramos con una retícula constructivista, ortogonal en el sentido estricto. Son líneas, que segmentan el espacio, dentro de los cánones clásicos de la regla áurea. Esos vacíos se llenan con letras. Letras y símbolos que se alternan, emparentándose, en un juego dialéctico. El símbolo de mujer aparece contiguo a las letras que evocan el «equilibrio de género, Batlle seudónimo Laura, ley de divorcio, licencia por maternidad, derecho al voto femenino, elegibilidad de la mujer para cargos políticos, poder ejecutivo, judicial». En los espacios vecinos, se alude a las poetisas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, junto a la pintora Petrona Viera. Cuando se alude al equilibrio entre ciudad y campo, se cita la creación de las facultades de Agronomía y Veterinaria y al sistema de marcas y señales, que aparecen simbólicamente en una marca de ganado y la imagen de un toro. Lo que está detrás de este ordena-

miento de avecindamientos es el mecanismo de libre asociación de ideas, que emparenta referencias a hechos o ideas con símbolos representativos. Estos, a su vez, juegan como un fresco recurso visual, porque sus espacios blancos, con un dibujo lineal, son un descanso para la intensidad de colores y letras.

El espacio central de la gran composición se forma, desde el frontón, con los símbolos del escudo, ordenados de otro modo. Por debajo, se define el lapso histórico (1900-1930), caracterizando al siglo xx como «equilibrio, razón y naturaleza» y al siglo xix con una notable frase de Batlle al asumir, en 1889, la presidencia del Senado: «Después de más de veinte años de subversiones institucionales es la primera vez que se reúnen en este recinto verdaderos representantes del pueblo. Soy un partidario ardoroso y estimo que lo sean los que figuran en el campo opuesto, pero no veo enemigos en los otros partidos, más bien veo aliados en la obra de progreso de la República».

En orden descendente, aparece el gran monumento celebratorio de la democracia, el Palacio Legislativo. Es la gran imagen que resume la idea global. Luego siguen la figura dominante del Batlle más clásico, con su sobretodo negro, las fechas básicas de su historia y en el pie los tres signos matrices del Universalismo Constructivo: el triángulo, o sea, la razón; el pez, la acción y el corazón, la emoción. Esas son las bases que, a juicio del artista, definen la acción del hombre de Estado, cuya tríada puede traducirse en pensar, actuar y sentir.

Desde ese eje central nos encontramos, en la sección de la izquierda, una suerte de relato biográfico, su definición partidaria histórica y la referencia inevitable al fotógrafo Caruso, creador de la imagen icónica de Batlle, con la alusión a la casona de Piedras Blancas. De izquierda a derecha, en una lectura fragmentada, van apareciendo los grandes hitos de la construcción democrática para llegar, luego del eje central, a la sección derecha, en que predominan la educación, el pensamiento y las artes.

No aparecen referencias nominales a políticos, salvo tres presidentes, Williman, Serrato y Campisteguy, y la excepción de Domingo Arena, asocia-



do a las grandes conquistas de la legislación social y humanística. Aparecen sí Eduardo Acevedo Díaz y Frugoni, como expresiones de pensamiento, del mismo modo que Vaz Ferreira, al lado del palacio y una voluta jónica. En un ritmo dialéctico, en la base del cuadro, la referencia es al contradictor más señalado del pensamiento de Batlle, Luis Alberto de Herrera, con dos de sus

trabajos históricos, *La tierra charrúa* y *La Revolución francesa y Sudamérica*. Aparece en ese ángulo final donde brillan, arriba, un sol (el siglo XXI) y debajo, la torre del Estadio Centenario, punto culminante de la celebración republicana del centenario de nuestra primera Constitución, con el mayor culto popular, el fútbol.

En cuanto a la figura de Batlle, Batteggazzore define su programa: «La propuesta del mural, alejada de toda intencionalidad política partidaria, quiere poner de manifiesto la personalidad protagónica de un estadista, de su capacidad de creatividad social y cultural, pero, también, de un período de nuestra historia en que se alcanzó, a nivel de civilización, un equilibrio que no podemos menos que calificar de clásico». Lo interesante es que, en lo plástico, recurre a un procedimiento más contemporáneo, propio del arte pop, cuando, al modo de Andy Warhol, repite tres veces la imagen tradicional de modo sintético y lineal. El autor le atribuye, con razón, el mismo valor que al retrato de Blanes para Artigas. Tanto se consustancia esa foto con la memoria de

don Pepe, que cuesta imaginarlo joven y en verano, sin el «sobretudo», que hasta singularizaba a sus partidarios en el gracejo habitual de la conversación política popular.

Esas tres imágenes de don Pepe aparecen en línea ascendente, evocando, una vez más, los tres órdenes en que se define toda la arquitectura plástica y conceptual del mural. El icono de Caruso se transfigura en otro



lenguaje, se le recrea, se le actualiza. La primera imagen alude a sus orígenes y el ordenamiento institucional de la primera presidencia; la segunda, la más clásica, está en el centro mismo del cuadro y apunta hacia la formación cívica; la tercera la asocia a las artes del período, con una figura en que hay una progresiva «desmaterialización lineal de su efigie en el siglo XXI, ya transfigurado en idea».

En este último espacio se evoca la sociedad creativa, la de pintores como José Cuneo o Rafael Barradas o bien escultores como Antonio Pena o Bernabé Michelena. Emergen escritores: Rodó, Supervielle, Horacio Quiroga, José Alonso y Trelles y el Dr. Figari, asociado en el caso a la abolición de la pena de muerte. El dibujo lineal de un violín y una flor nos llevan a Fabini y su *La isla de los ceibos*, al tiempo que la arquitectura se representa en la obra de Julio Vilamajó o Juan Scasso. Es la sociedad libre, creativa, culta, asiento de una democracia vivificada por un pueblo que miraba con optimismo su futuro, aún ajeno a lo que sería la crisis de 1929, bajada de telón para ese ciclo nacional, al hundirse el mundo entero en un tiempo de miserias y dictaduras. Pese a todo, aquellos ideales llevados a la realidad sobrevivirán a esa y otras contingencias, como sustento —hasta hoy— de nuestro régimen de gobierno.

En el conjunto, la letra cobra un rol protagónico. Más allá de remotos antecedentes, su uso en la obra de Torres García, le atrajo siempre a Battagazzore. Deliberadamente descartó los moldes tipográficos habituales. Es una letra de apariencia regular, pero modulada en tamaño y espacio, «acercándose más al carácter organicista y manual de la pintura».

Toda la compleja estructura del mural es, en esencia, la reelaboración icónica de una fotografía, para cargarla del significado simbólico de un orden social, liberal y republicano, tradicional e innovador, en movimiento y armonía. Considera Gombrich que los análisis de Freud sobre el simbolismo han llevado a que en la crítica del arte se revalorizara esa visión iconográfica antes desvalorizada. Este es el caso: estamos ante una reconfiguración simbólica. La figura del estadista es el icono en torno al cual se construyen, en una triple dimensión, el equilibrio de la institucionalidad democrática, el valor espiritual de una sociedad y el legado de un tiempo histórico. Un gran orden clásico.



Teatro Eslava de Madrid en la actualidad.



Barradas y la escenografía

Por **Miguel Ángel Battegazzore**

No caben dudas. Junto con la música y el teatro, la escenografía teatral ostenta un lugar privilegiado en la renovación de las artes plásticas en la modernidad.

Sin embargo, después de las fundamentales investigaciones del historiador de arte Pierre Francastel referidas a la incidencia en el arte de la dimensión teatral del Renacimiento, apenas se ha esbozado su incidencia respecto al arte de la modernidad.

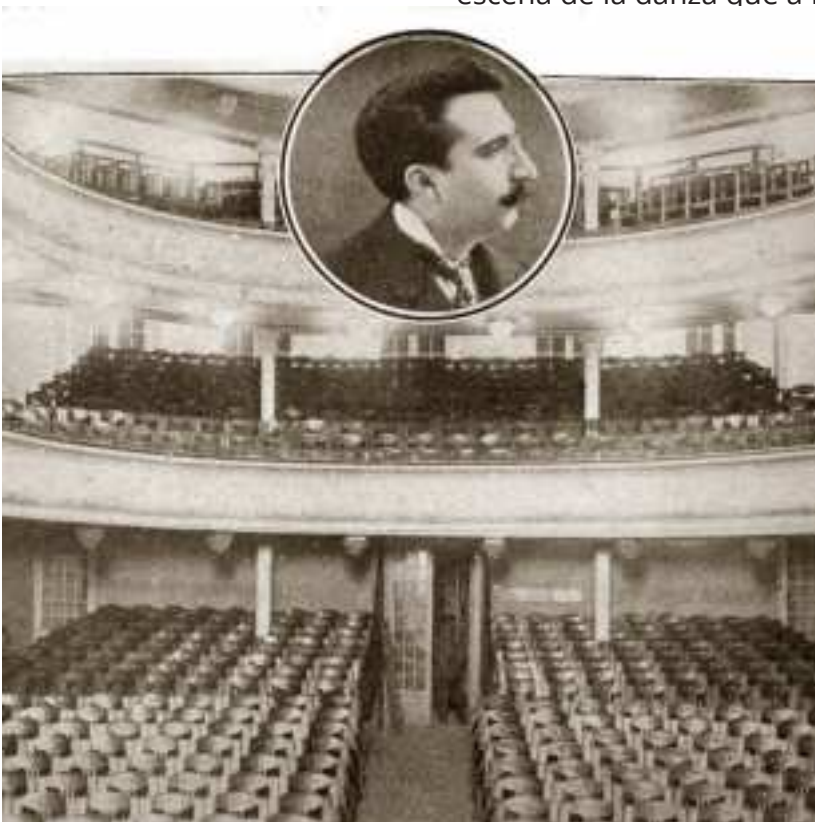
Muy poco se han investigado las relaciones de la moderna concepción del espacio plástico escenográfico y el tradicional espacio renacentista. No olvidemos que el cubo escénico del tradicional teatro a la italiana prolonga y protagoniza la concepción perspectivista del Renacimiento, la que alcanza su dimensión extrema en el período del Barroco.

No resulta casual que los creadores modernos se vincularan más a la escena de la danza que a la del teatro dramático, y en el caso de Barradas al teatro infantil, ya que sentían mayor libertad lúdica para crear.

La escena teatral moderna tiene un lugar activo en la desestructuración de la espacialidad tradicional gestada en el Renacimiento.

El de Picasso es el caso más difundido en la historia del arte. Pero no sucede lo mismo en relación con su contemporáneo Rafael Barradas. Su injusta ausencia no se debe a la dimensión estética de sus escenografías, sino a la ignorancia de los historiadores respecto de la disciplina empírica que se encuentra tras ellas, el oficio de su realización, la *escenotecnia*.

Esta disciplina refiere al proceso que va desde los bocetos proyectados hasta su concreción y puesta en el escenario. En otras palabras, a partir de la visión bidimensional del



Martínez Sierra y su Teatro Eslava.

boceto escenográfico se debe proceder a su posterior traducción al escenario tridimensional. Para ello es menester proceder al despiece de la escena, al desmontaje de sus planos y su recortado a la manera de un puzzle.

Esa transferencia del espacio bidimensional del proyecto a su concreción corpórea en el escenario, que estaba lejos de ser un cubo perfecto ya que horizontalmente poseía un declive hacia el espectador que hacía necesarios conocimientos de geometría descriptiva para mantener la verticalidad de los trastos según estos se ubicaran transversalmente. No es casualidad que Arthur Miller en su libro *Einstein y Picasso* se refiriera a un matemático que formaba parte del grupo de Picasso, un tal Princet, quien presumiblemente inicia en estas disciplinas geométricas a los artistas para sortear esas dificultades.

No escapa a la atención entrenada visualmente la vinculación de este proceso de desarmado, que hoy llamaríamos desconstrucción, con el moderno lenguaje pictórico cubofuturista. Basta para comprobarlo la pintura de Barradas *Todo 65* (1919) y las dos versiones a la acuarela de bocetos escenográficos con la misma fecha. No sabemos con certeza si estos bocetos preceden o son posteriores al cuadro, pero certifican fehacientemente la interacción entre ambas experiencias y su fecundación recíproca.

Por lo mismo, corresponde preguntarse si muchas de las audacias, esas intenciones plásticas que procedieron a concebir una nueva espacialidad en la pintura, no tuvieron su origen en este proceso de puesta en escena tridimensional a partir de un boceto bidimensional.

En la actualidad dichas tareas son llevadas a cabo, en la práctica, por personas diferentes: el escenógrafo que lo proyecta pictóricamente, y los escenotécnicos y maquinistas que proceden a su concreción física.

Pero en los períodos fecundos de las primeras décadas del siglo pasado, los artistas ejecutaban ellos mismos sus proyectos, tal como acontecía con Picasso y Barradas. Acerca de Picasso disponemos de la documentación fotográfica de la realización del telón del ballet *Parade* que lo muestra junto a sus ayudantes posando ante los decorados en el piso.

Las manifestaciones del escultor Alberto Sánchez relativas a Barradas resultan muy elocuentes para evaluar la incidencia de esta práctica en la renovación modernista de los medios plásticos. De sus expresiones podemos rescatar algo de la experiencia escenográfica de Barradas, y también por la posterior actividad de Sánchez en Moscú referida a las escenografías teatrales que desplegó allí, bajo la notoria influencia de Barradas.

Por otra parte, la amistad de García Lorca con Barradas y su colaboración con una de las primeras experiencias teatrales del andaluz en *El maleficio*

de la mariposa también aportan elementos para conocer la incidencia que esta tuvo en la propia pintura de Barradas.

En una entrevista a Sánchez —pese a que la memoria lo traiciona respecto al apellido de Martínez Sierra—, sus palabras atestiguan dolorosamente que las funciones de Barradas en la compañía del Teatro Eslava iban más allá del cometido de suministrar los bocetos escenográficos para las obras que allí se representaban y que no solo estaba abocado a su realización, sino que tal vez se viera obligado a hacerlo también para otros escenógrafos:¹

“A Barradas no le fue muy fácil la vida. Ha sido bastante trabajosa y fatigante. Al llegar a Madrid, uno de sus principales ingresos eran unas historietas para niños, *Panchulo*, tuvieron bastante éxito. Entonces le conoció Méndez Sierra [sic] y le empleó como director artístico para el Teatro Eslava: Barradas hacía trabajos como decorador fijo; aunque recibía 500 pesetas al mes.

Méndez Sierra [sic] le encargaba tanto trabajo que era como un esclavo (tenía que proyectar y ejecutar los decorados, todos los accesorios y los figurines). Intervení­a en ello toda su familia (compuesta por su mujer, la madre de él, una sobrina de la mujer, la hermana de Barradas).

En esa época (que fue cuando le conocí) Barradas estaba disgustadísimo por el mucho trabajo y agotado. Una vez, en una obra que representaba las regiones de España, a pesar de que hizo los bocetos (muy bonitos) tuvo que pintar personalmente los telones y quedó bastante quebrantado de salud.

Pero toda la pasión de Barradas estaba en pintar cuadros”.



Viaje a la isla de los animales.



El maleficio de la mariposa,
de Federico García Lorca, con vestuario
diseñado por Rafael Barradas.

Escenotecnia, cubismo y clownismo

La actitud del director del Teatro Eslava con relación a Barradas no era ex-



Detalle del vestuario diseñado por Barradas para *El maleficio de la mariposa*.

cepcional, ni tan solo negativa, como lo sugiere Alberto Sánchez, si nos atenemos a la misma experiencia escenográfica vivenciada por Picasso (que también trabajó para el Teatro Eslava de Martínez Sierra). Como lo analizáramos al poner en paralelo los respectivos procesos creativos de Barradas y Picasso, ambos exploran la decoración teatral y, por supuesto, esta no pudo menos que incidir en sus respectivos lenguajes pictóricos. Por tanto, el cubismo como el clownismo no serían ajenos a la práctica de estas tareas de decoración escénica. Ambos implican una activa interacción entre la espacialidad —de herencia renacentista— en que la virtualidad del cuadro que se presenta al *régisseur* requiere su posterior concreción tridimensional. En síntesis, se trata del inevitable proceso de desconstrucción de escena al proceder a su traducción tridimensional y corpórea, construida en el

interior del escenario y llevada a cabo por un equipo de maquinistas, que deben recibir acotado con precisión el despiece planimétrico de todos los trastos como si de un gigantesco puzzle se tratara.

Nuestra propia experiencia como escenógrafo, en su doble faceta de proyectista y realización práctica, compartida con la actividad pictórica nos resultó valiosa para evaluar la experiencia desconstructiva del objeto en el cubismo, ya que de alguna manera esas actividades nos llevaron al desarmado o desconstrucción del Universalismo Constructivo de Torres García, que dio por resultado la serie de pinturas conocidas como *Entropías*.

El paralelismo con la actitud perceptiva adoptada por el cubismo se puede calibrar si analizamos cómo aparece un objeto estereométrico arquetípico, un dado, por ejemplo, y su versión deconstruida en una pintura cubista, ya que el pintor, Picasso, procede a abandonar su sitio fuera del cuadro para internarse dentro del escenario, procediendo a recorrerlo, abandonando, de esta manera, el punto de vista único que teóricamente es el que le correspondería al espectador ideal atornillado e inmovilizado en su butaca de la sala.

Esa visión temporal y espacial cubofuturista pervive en las pinturas de Barradas, se enriquece con la experiencia escenográfica y más particularmente con la práctica de su realización (escenotécnica) y no es difícil detectar sus huellas a lo largo de toda su trayectoria. Es más, esa huella pervive en donde aparentemente parecería más extraño encontrarla, en sus *paisajes de Hospitalet* y aun en su tardía serie de *Estampones*.

No deja de ser significativo que el carácter escenográfico incida en su concepción del paisaje cuando se va acentuando su intención de retornar a su tierra natal, pues va adquiriendo una virtual dimensión de abandono y alejamiento de la realidad. Para Barradas, admirador de Cézanne, el paisaje no deja de constituir una realidad construida perceptivamente.

Basta comprobar el lugar privilegiado de lo arquitectural escenográfico de estos paisajes, orquestados como pantallas a la manera de paralelas bambalinas teatrales, tal como lo prescribe académicamente en su *Tratado del paisaje* el pintor cubista André Lhote.

Por otra parte, los cubículos simultaneístas en los cuales se multiplican escenas del pasado rioplatense en los *Estampones* tienen su génesis a partir de la multiplicación y descomposición de la fija y unitaria concepción renacentista, que veremos contemporáneamente rescatar en la pintura de cubículos multiplicados, cada uno con su perspectiva independiente, de Jorge Damiani.



Boceto escenográfico para la obra *Viaje a la isla de los animales*.

Sánchez confirma la colaboración de toda la familia de Barradas con las actividades vinculadas a la escenografía. Entre otras cosas, se encargaban también de la ambientación y la confección del vestuario teatral. Esta es la razón por la cual también, de alguna manera, sus pinturas, al mismo tiempo que los juguetes, acusan recibo de esta sensibilidad para las artes aplicadas, que para su época eran marginadas de la sensibilidad pretendidamente culta.

Los motivos textiles que figuran en la vestimenta de los personajes retratados, y en particular en los de Pilar y Catalina Bárcena, le servirán de pretexto para las más inspiradas invenciones plásticas rítmicas y más particularmente en aquellos retratos en los que las referencias antropomórficas son llevadas casi al extremo de la desaparición.

En esta explicación del arte en los objetos industriales, así como la significativa alusión de Alberto Sánchez al trabajo mancomunado de las cuatro mujeres con las que compartía su vida, corresponde señalar un detalle particularmente significativo: su madre, de origen sevillano, nos remite a las referencias que hicieramos anteriormente de la dimensión *mudéjar* en la península ibérica, la que puede ser complementada por los comentarios de José Camón Aznar² sobre la presencia protagónicamente matriarcal en la sensibilidad musulmana al referirse a su relación con las artes decorativas: «El arte ornamental como única dirección estética es propio de las culturas matriarcales como la musulmana y sigue perviviendo como un rasgo característico de la cultura mudéjar».

También se pueden pesquisar en Barradas los procedimientos vinculados a la puesta a punto utilizados para la trasposición de los bocetos originales a la macroescala de los trastos escénicos. Ellos nos permiten advertir en buena parte de su obra la implícita incidencia de la grilla cuadrada y sus consecuentes distorsiones anamórficas destinadas a calibrar los diseños de aquellos trastos que no se presentan frontales al espectador, así como los derivados de la corrección de su verticalidad debido al declive orientado hacia la sala que presentan generalmente todos los escenarios tradicionales a la italiana.

Una simple observación de algunas de sus obras que nos ponen de manifiesto la familiaridad de Barradas con los procedimientos vinculados a la estética del manierismo alcanzaría para justificar la hipótesis de que la serie de Torres García conocida como *Retratos medidos* y también caracterizada como *Personajes ilustres* tiene su precedente en estas distorsiones anamórficas, más allá de que por su autobiografía sabemos que Torres en un período de su estadía en Nueva York se ganaba la vida trabajando en un taller de realizaciones escenográficas.

Si prestamos ahora la atención sobre la dimensión estética de la escenografía es donde encontraremos más clara la incidencia del movimiento futurista sobre Barradas. Coincidencias con el imaginario infantil de Depero, por ejemplo.

En este vaivén entre los sistemas figurativos, que van desde el boceto virtual de la escena a su concreción tridimensional en el escenario, se encuentra buena parte de la experiencia deconstructiva del arte moderno.



Boceto para una escenografía, 1919-1923.

Notas

¹ Fernando Torres (ed.): *Alberto Sánchez: palabras de un escultor*, Valencia, 1975.

² José Camón Aznar: *Las artes y los días*, Madrid: Aguilar, 1965.

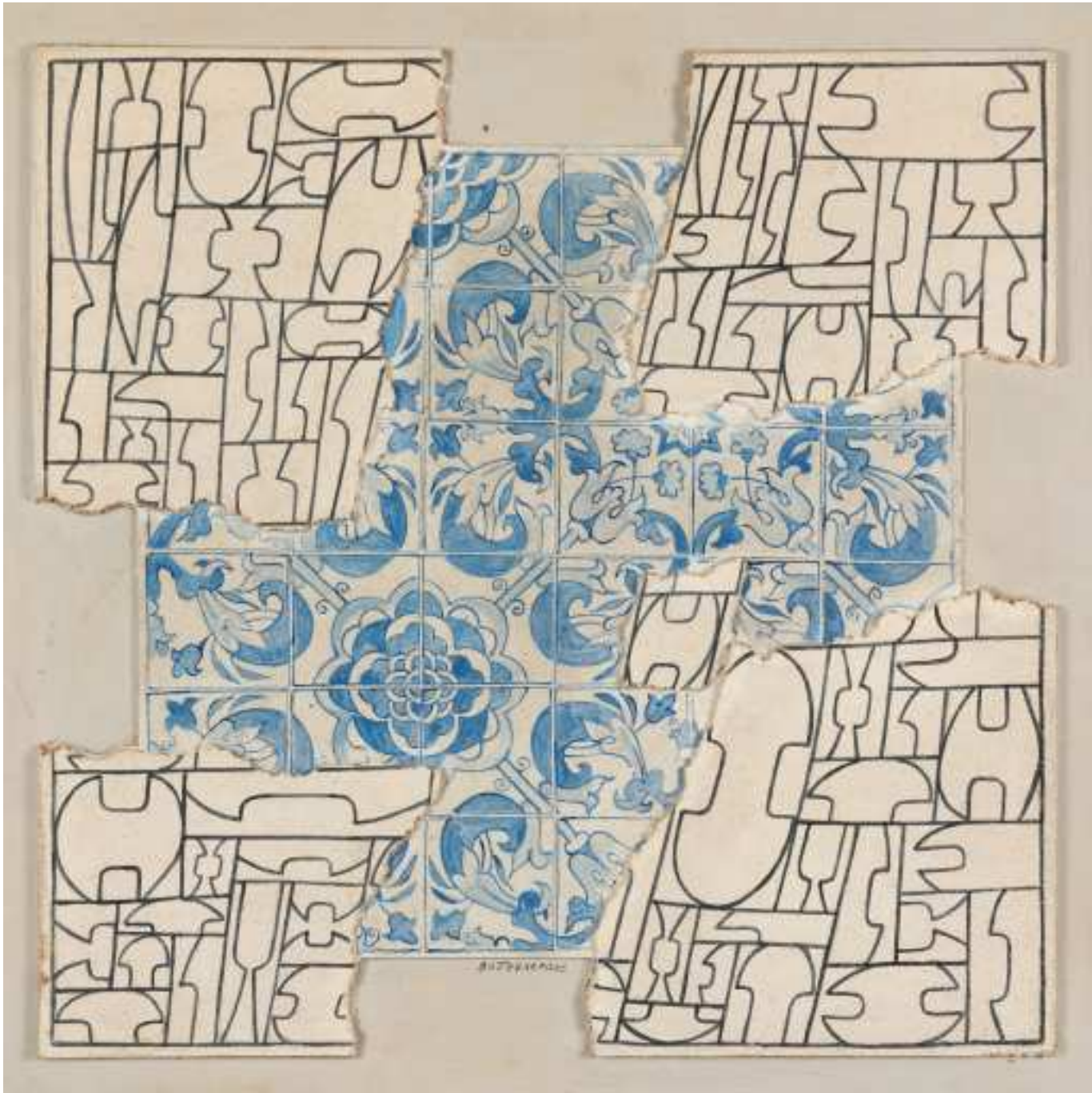
Obras





Saudades de Lisboa, 1962-63
Técnica mixta, 60 x 60 cm.





Saudades de Lisboa, 1962-63

Técnica mixta, 60 x 60 cm.



Saudades de Lisboa, 1962-63
Técnica mixta, 60 x 60 cm.



Saudades de Lisboa, 1962-63
Técnica mixta, 60 x 60 cm.





Saudades de Lisboa, 1962-63
Técnica mixta, 60 x 60 cm.



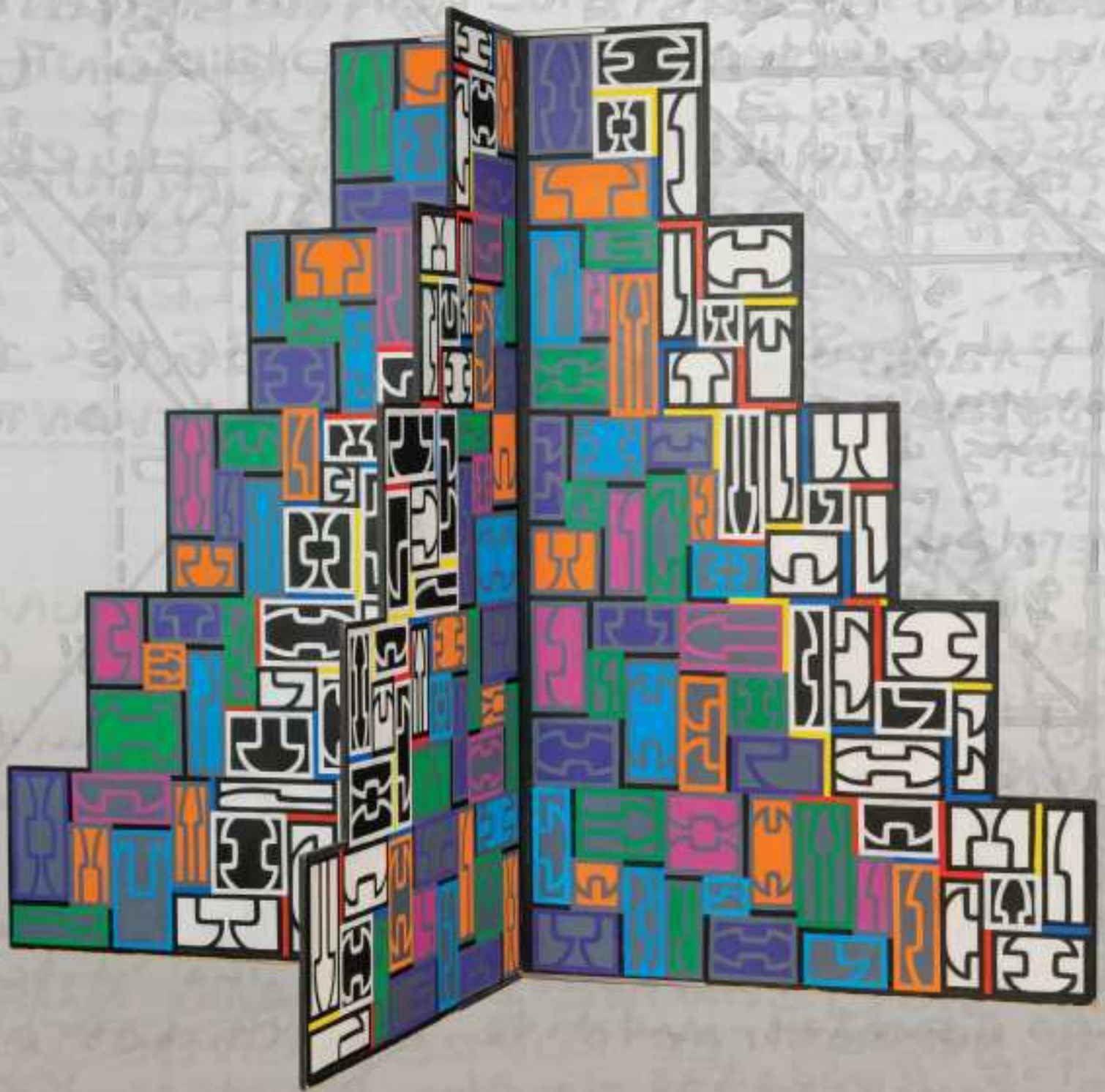


Constructivo binario anamórfico politonal, 1970-80.

Acrílico sobre soporte rígido, 80 x 120 cm.







Articulable.
Acrílico sobre soporte rígido, 230 x 300 x 300 cm.



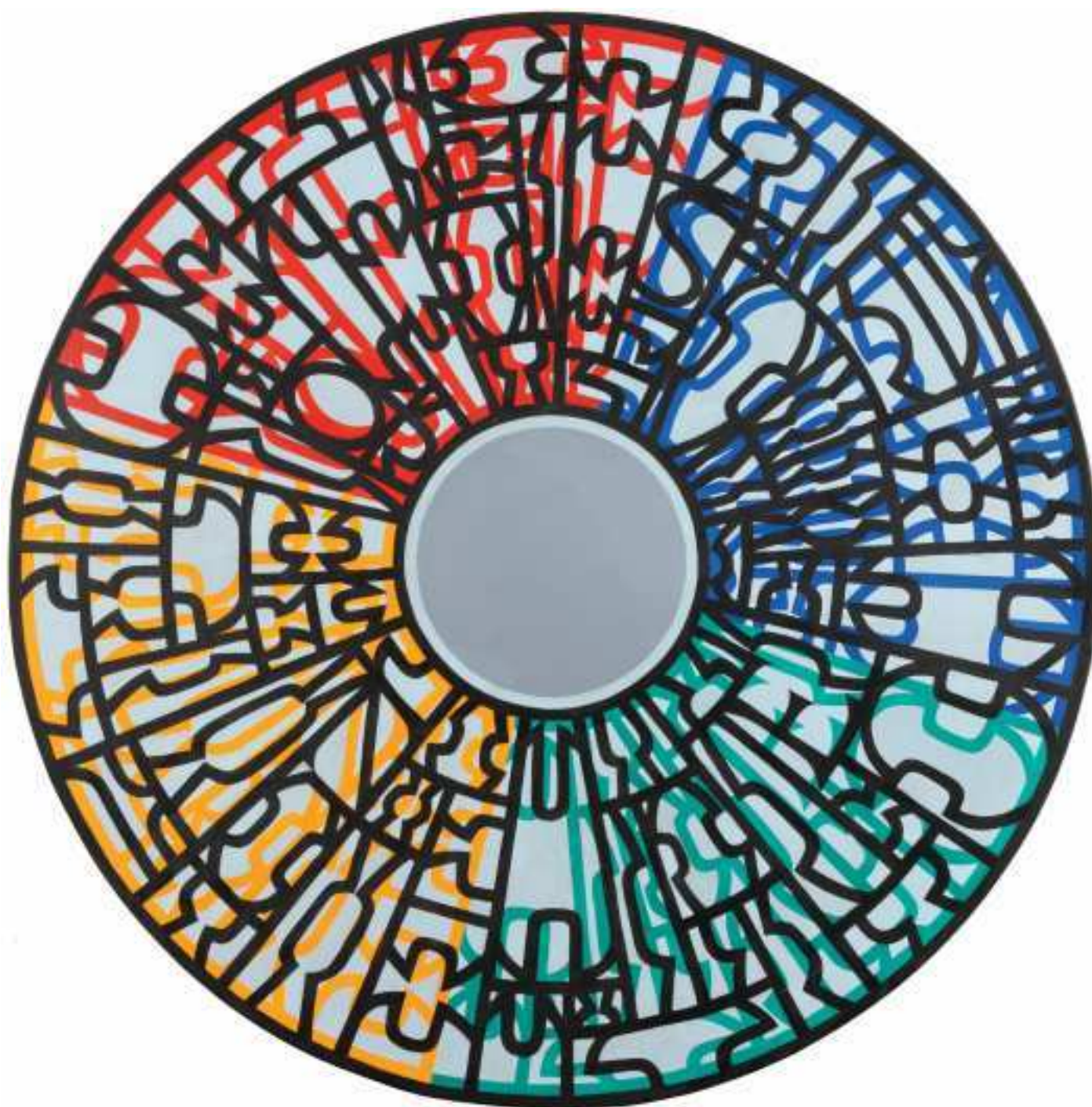
Constructivo binario anamórfico politonal, 1970-80.

Acrílico sobre soporte rígido, 80 x 120 cm.

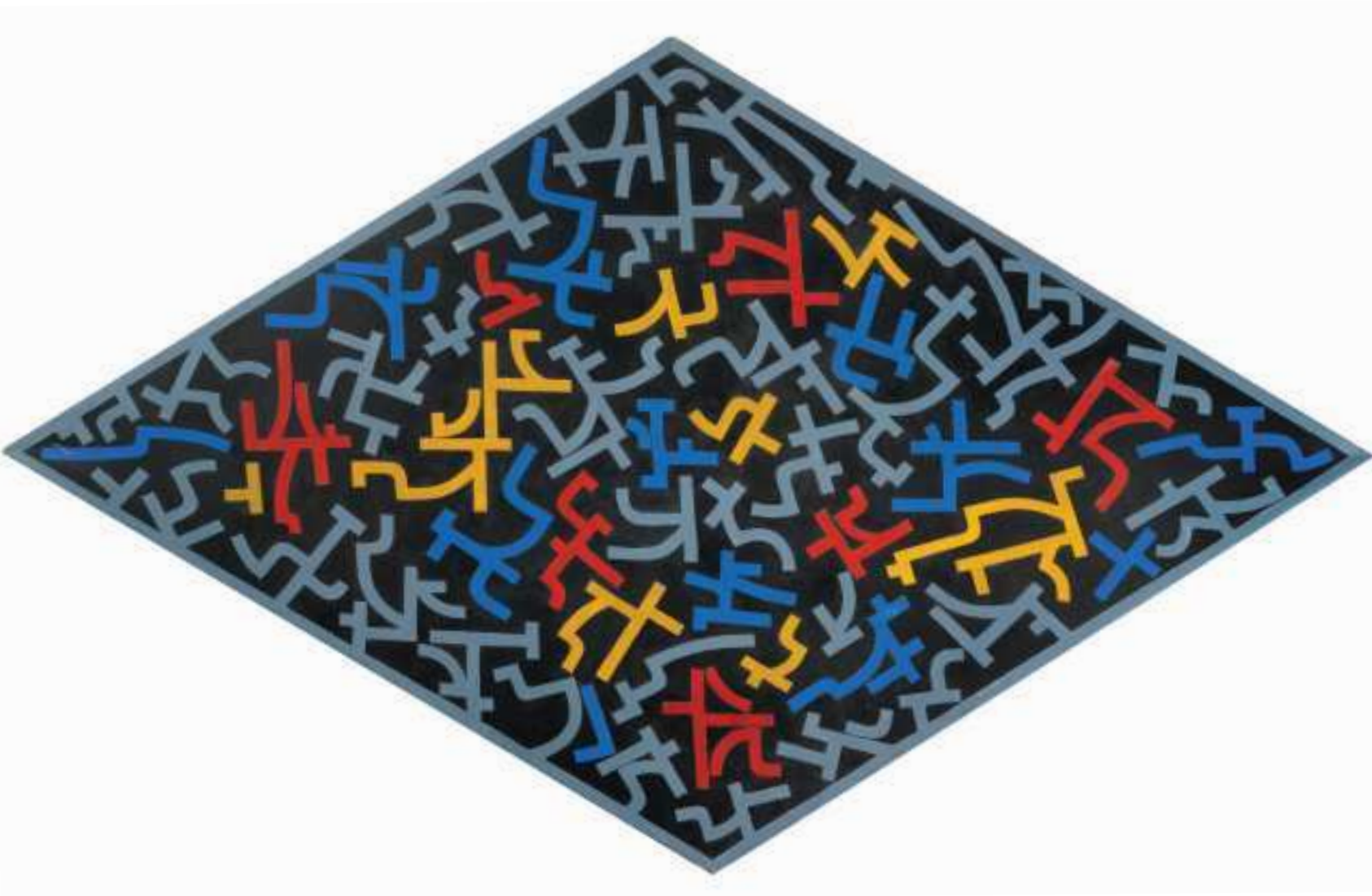




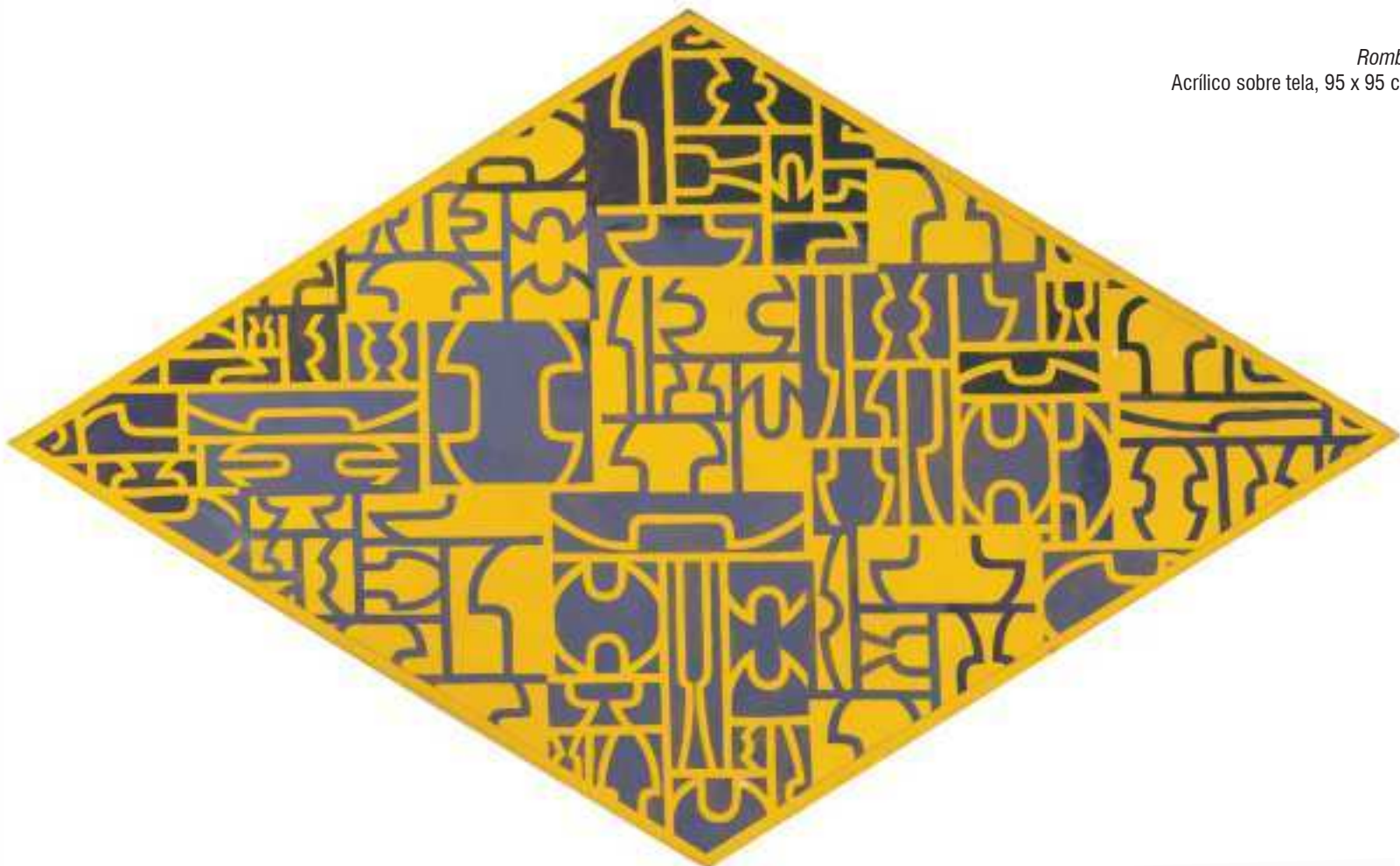
Signos en rotación, 1961/2008.
Acrílico sobre tela, 132 cm de diámetro.



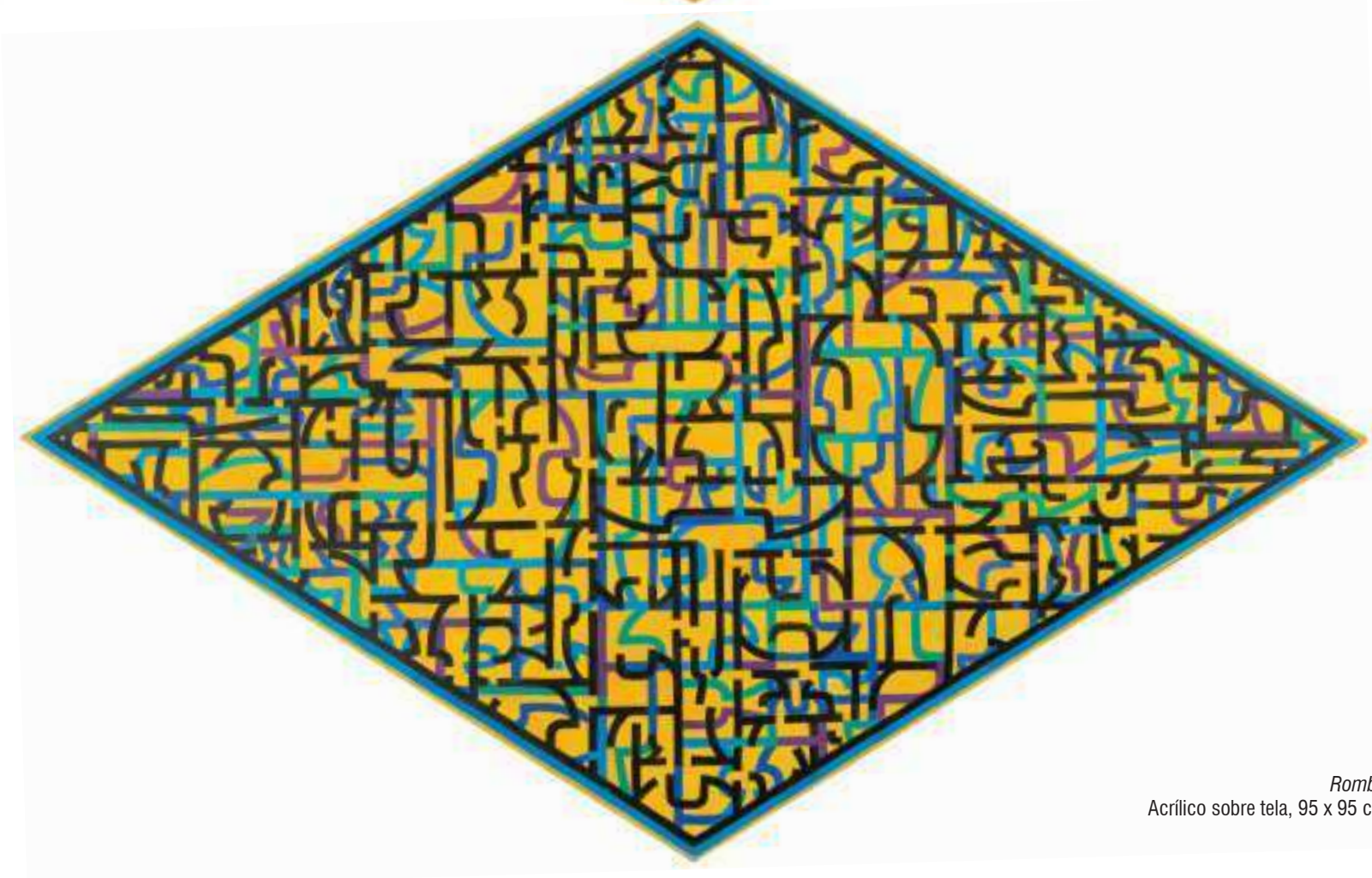
Signos en rotación, 1961/2008.
Acrílico sobre tela, 132 cm de diámetro.



Rombo.
Acrílico sobre tela, 95 x 95 cm.

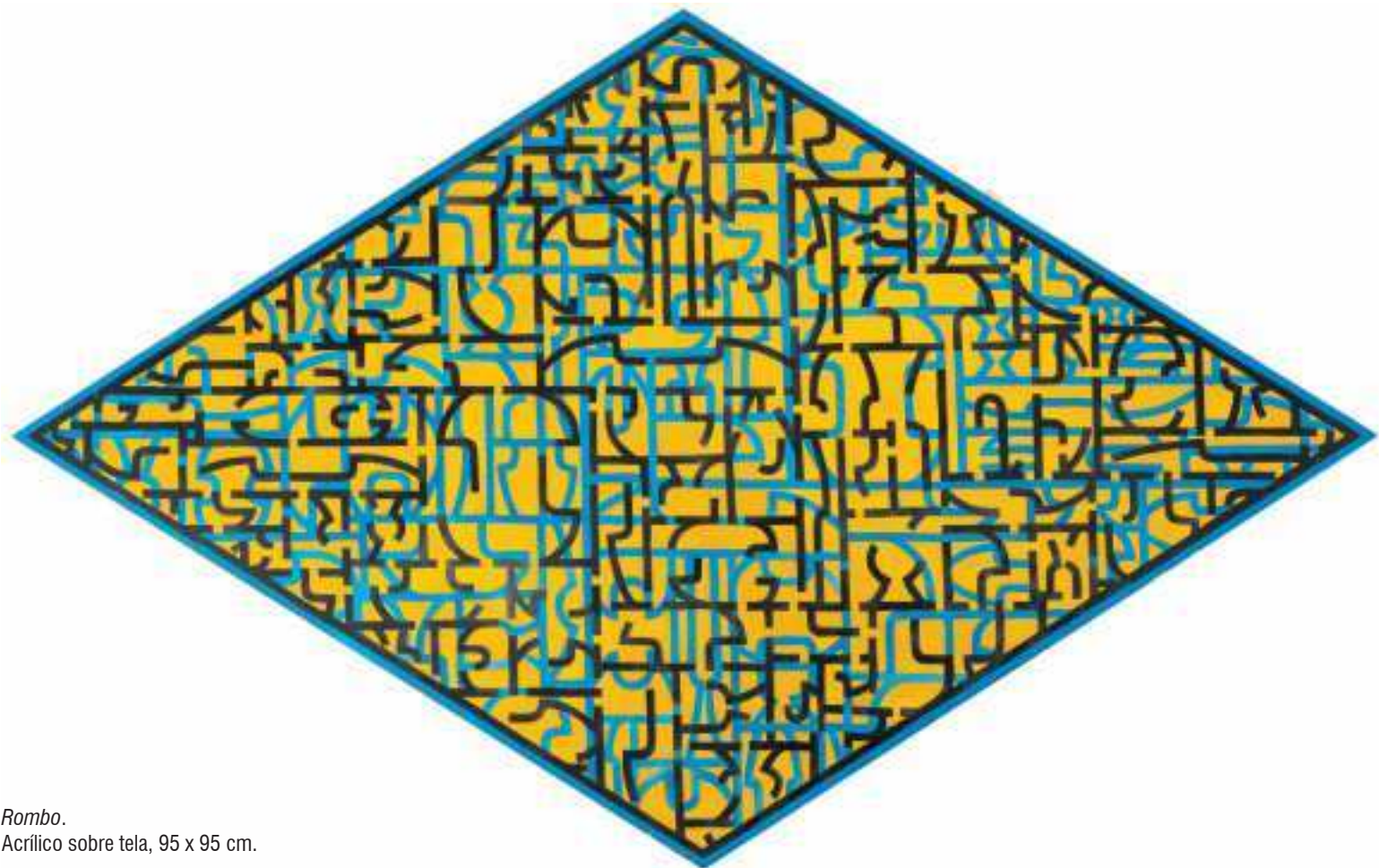
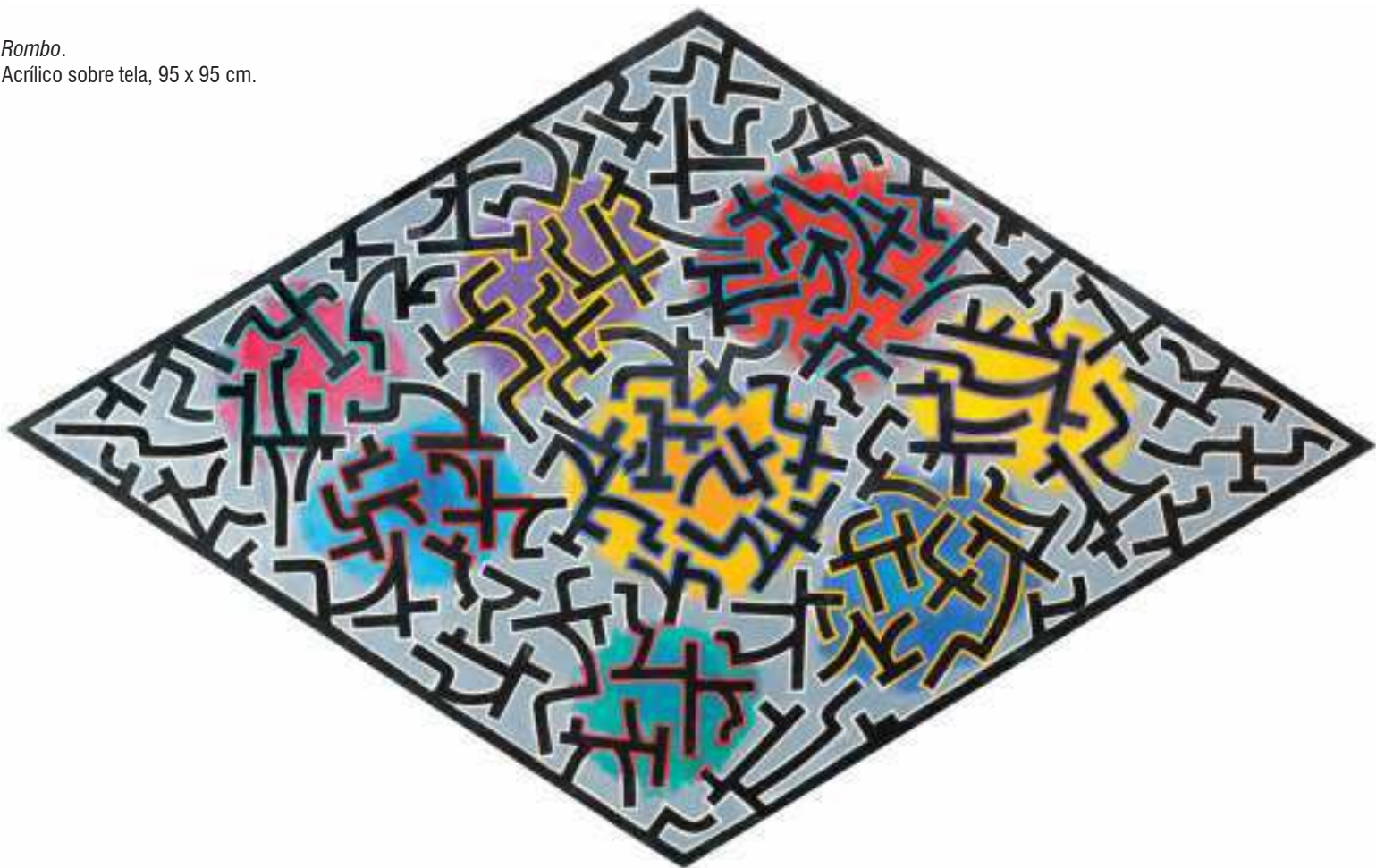


Rombo.
Acrílico sobre tela, 95 x 95 cm.

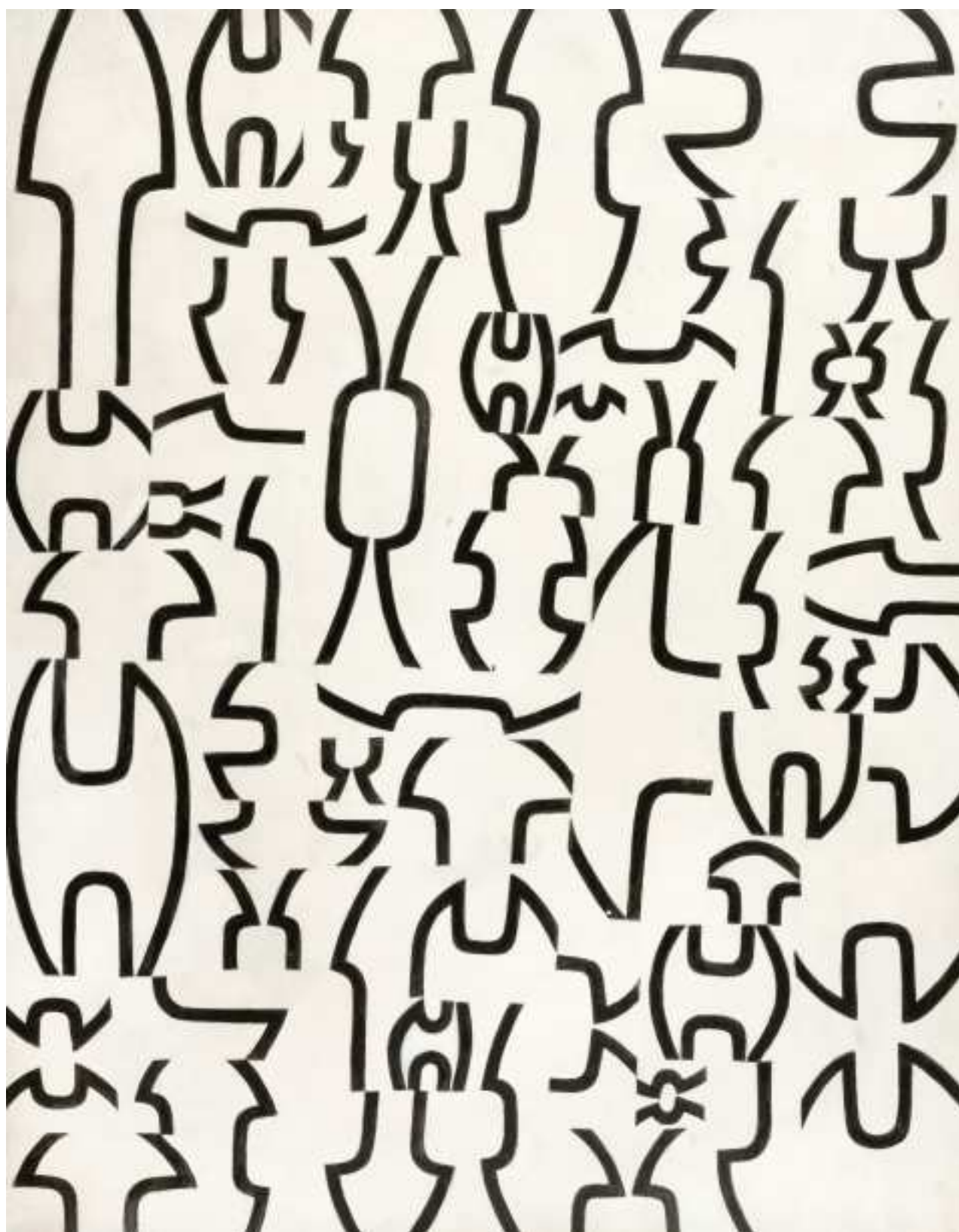


Rombo.
Acrílico sobre tela, 95 x 95 cm.

Rombo.
Acrílico sobre tela, 95 x 95 cm.



Rombo.
Acrílico sobre tela, 95 x 95 cm.



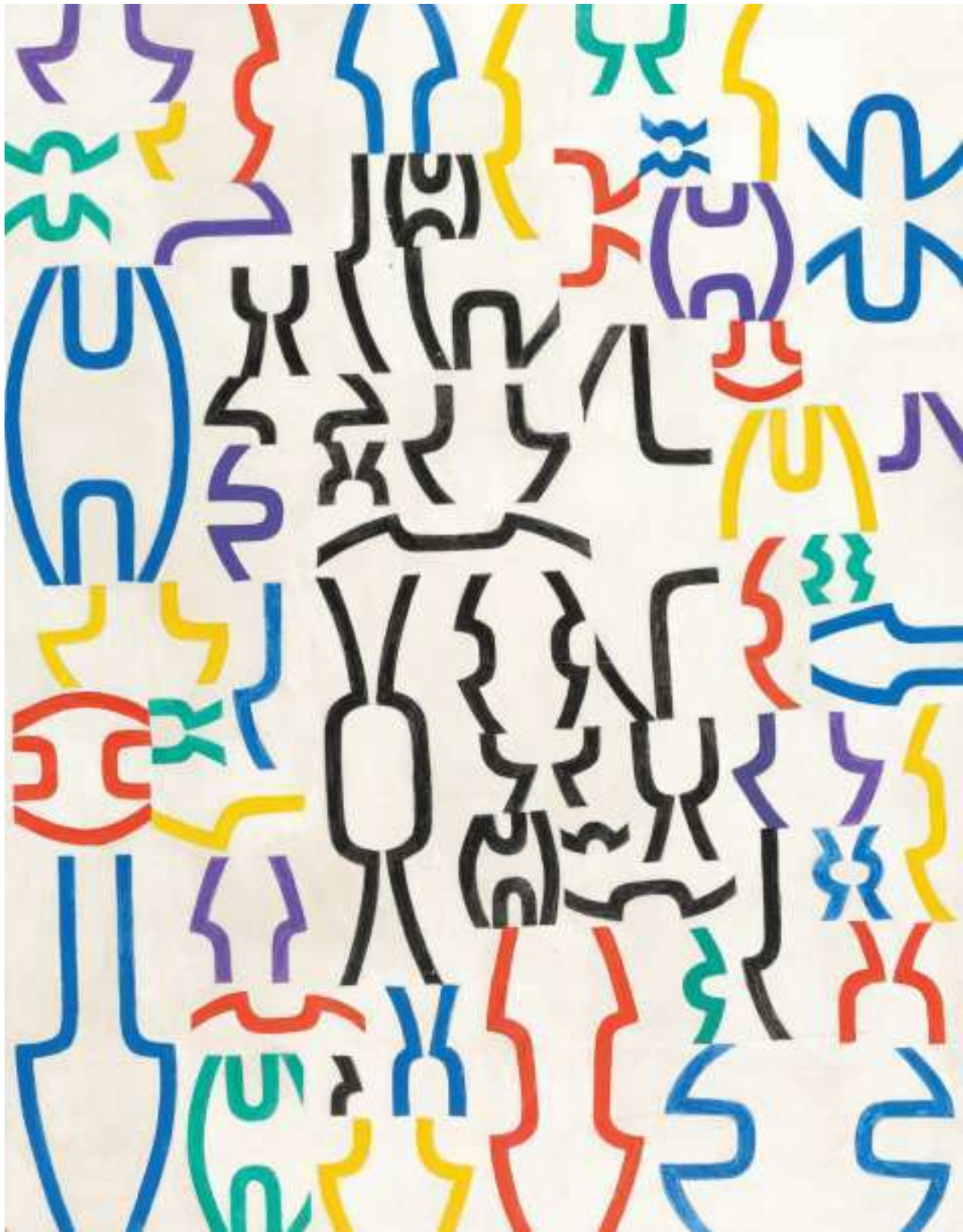
Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 64 x 50 cm.



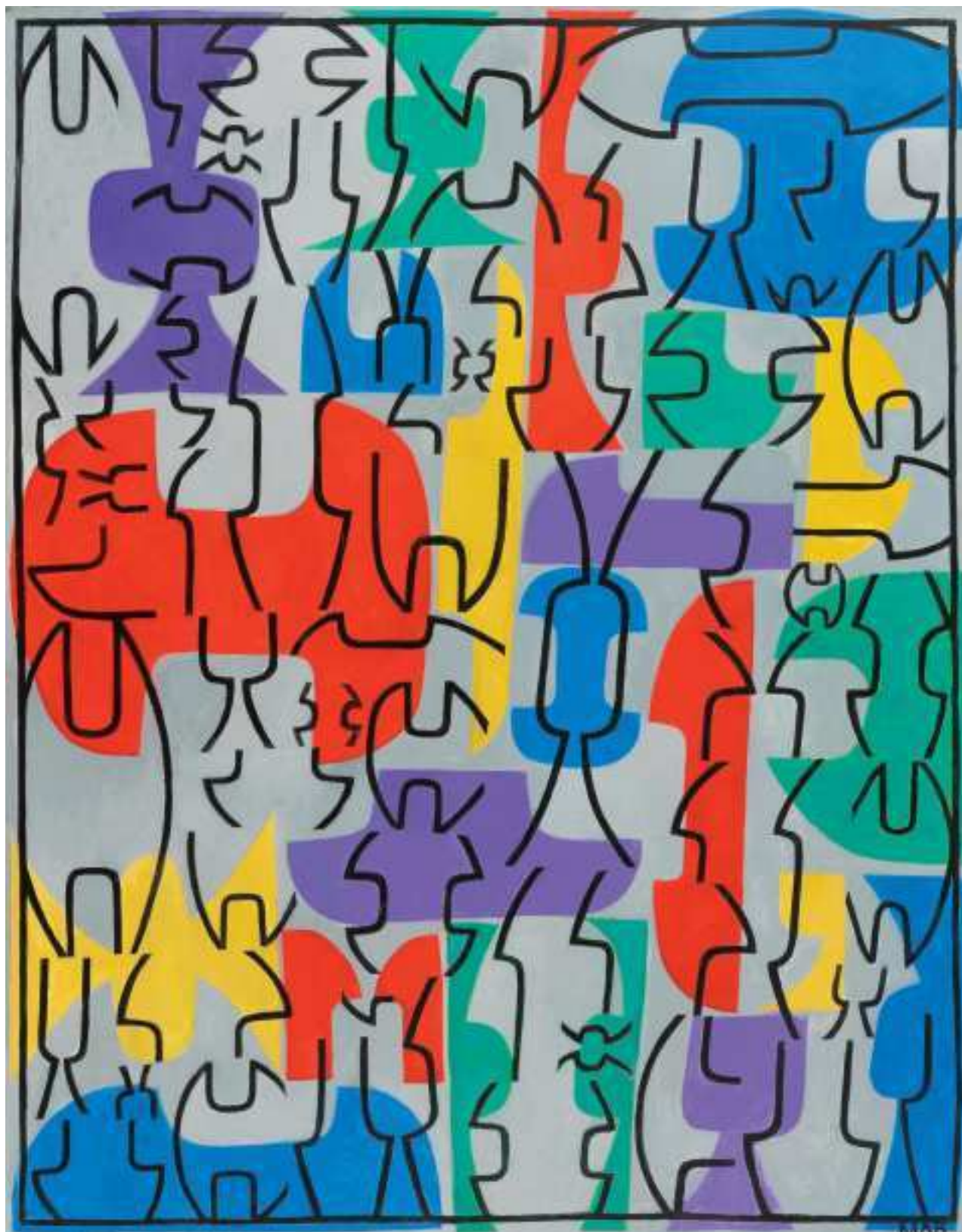
Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 64 x 50 cm.



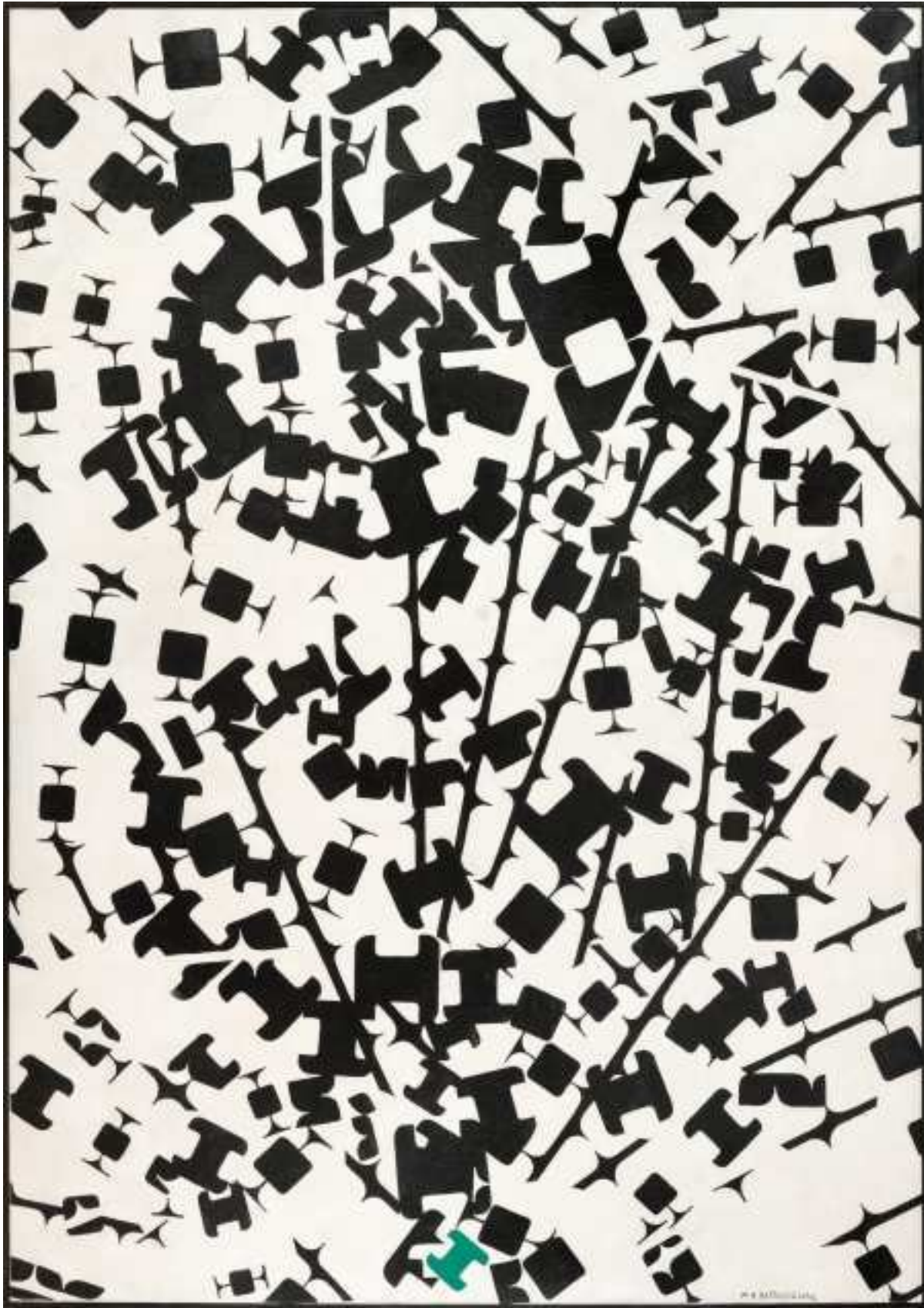
Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 64 x 50 cm.



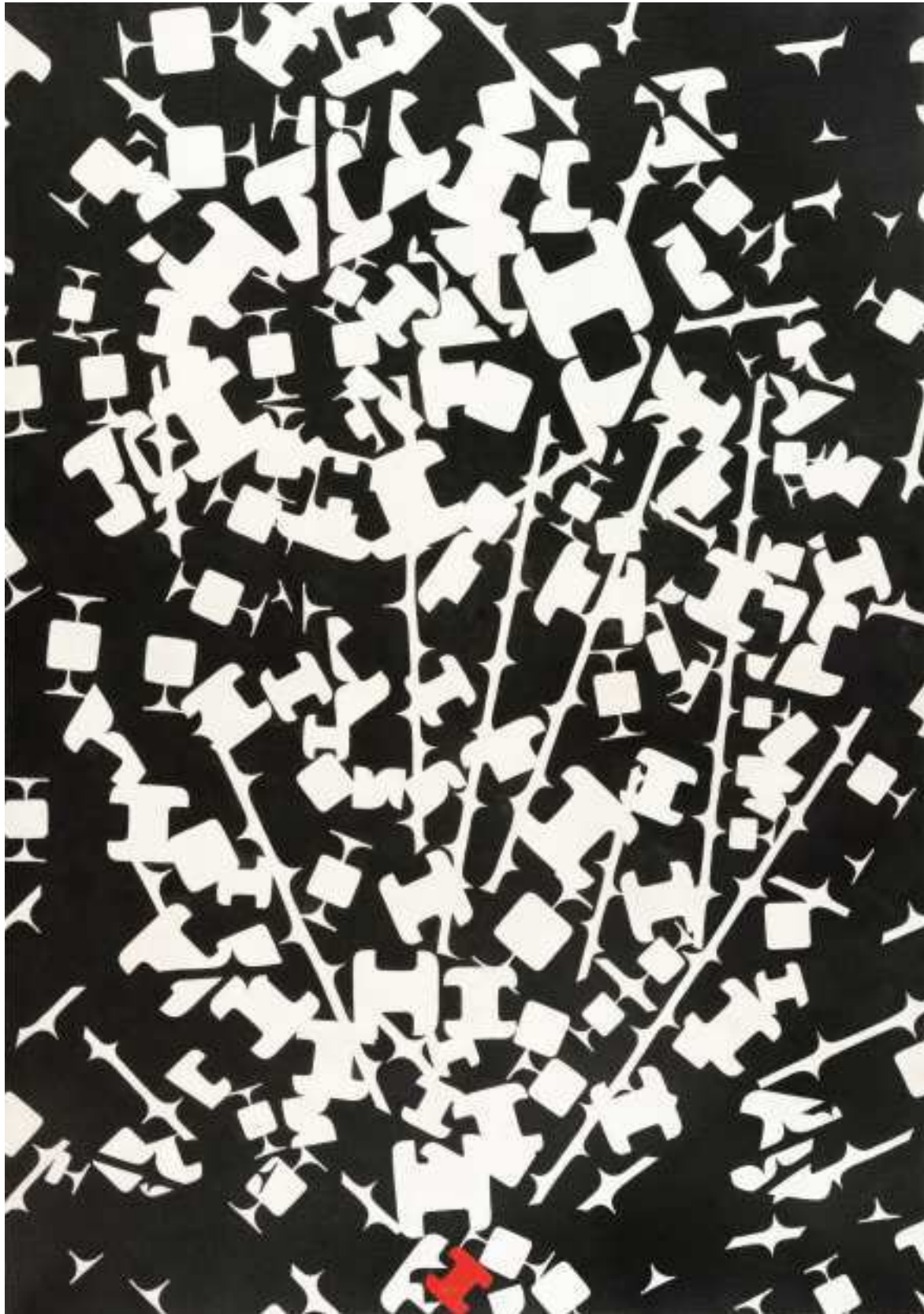
Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 64 x 50 cm.



Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 64 x 50 cm.



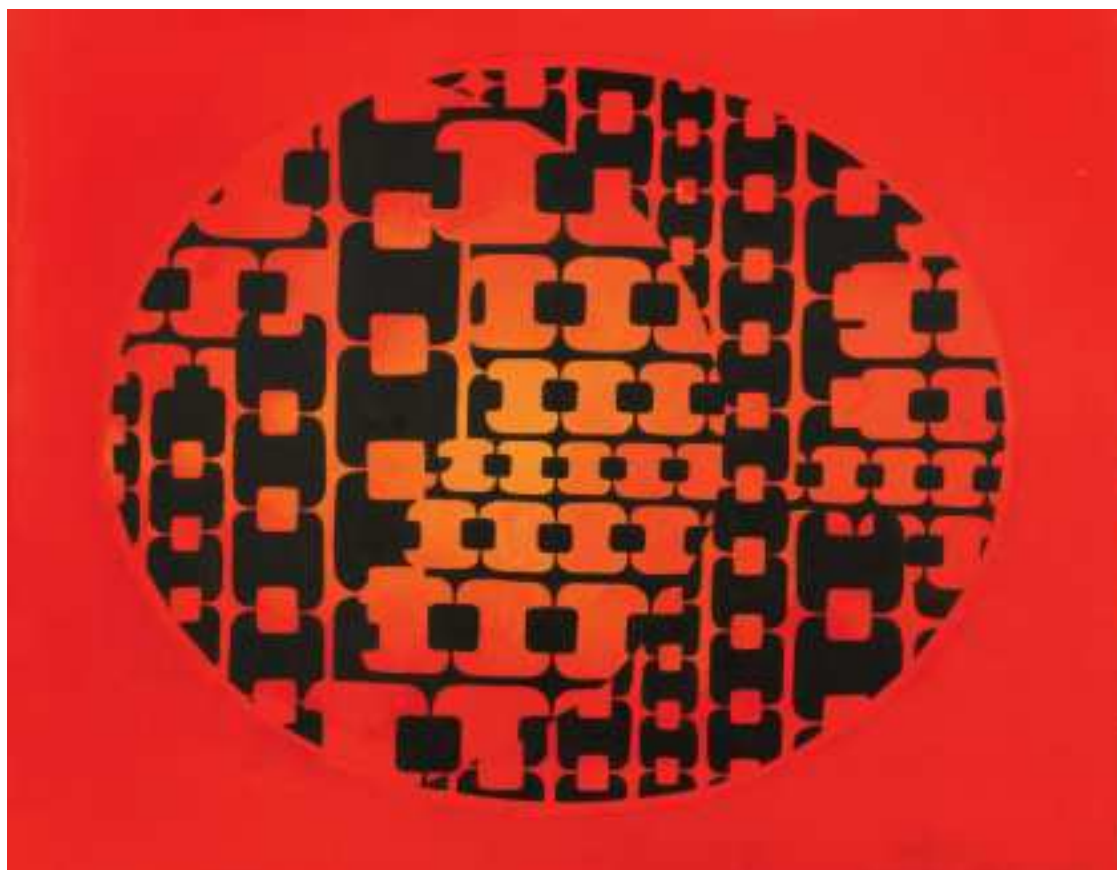
Blow up, 1965.
Acrílico sobre tela, 211 x 150 cm.



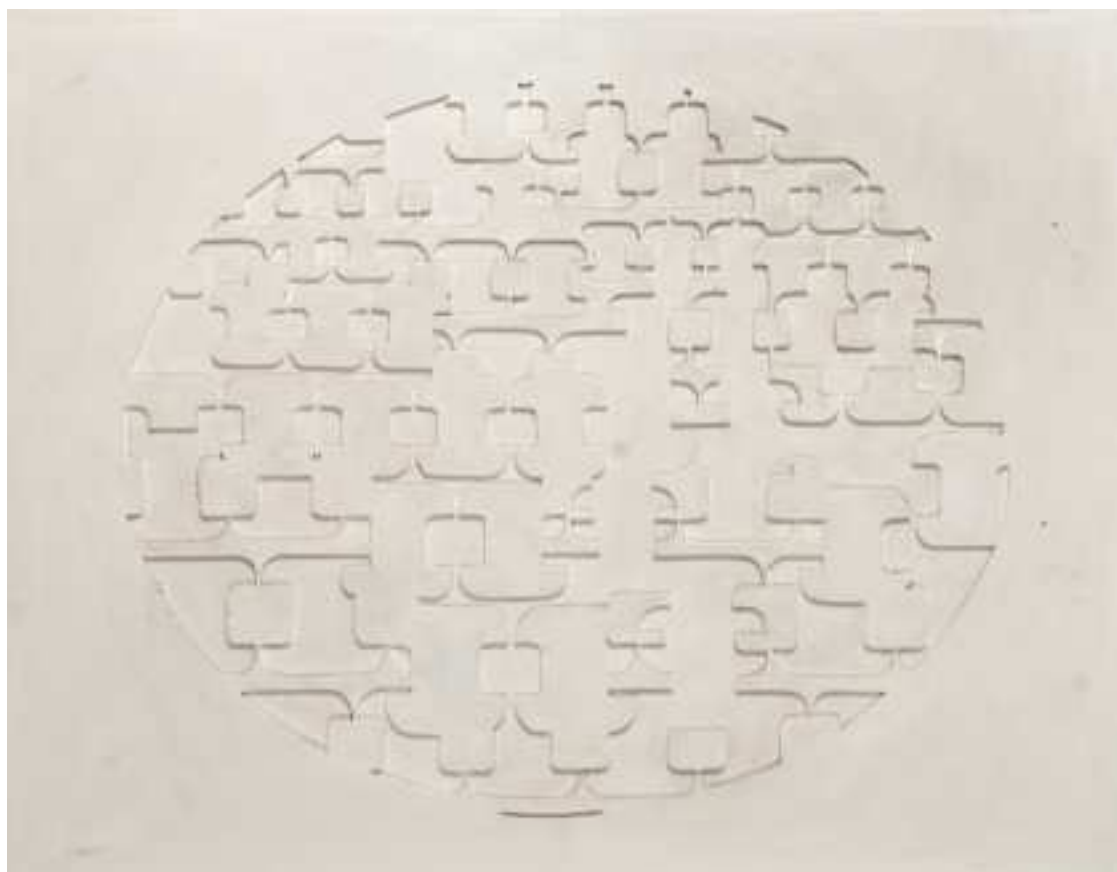
Blow up, 1965.
Acrílico sobre tela, 211 x 150 cm.



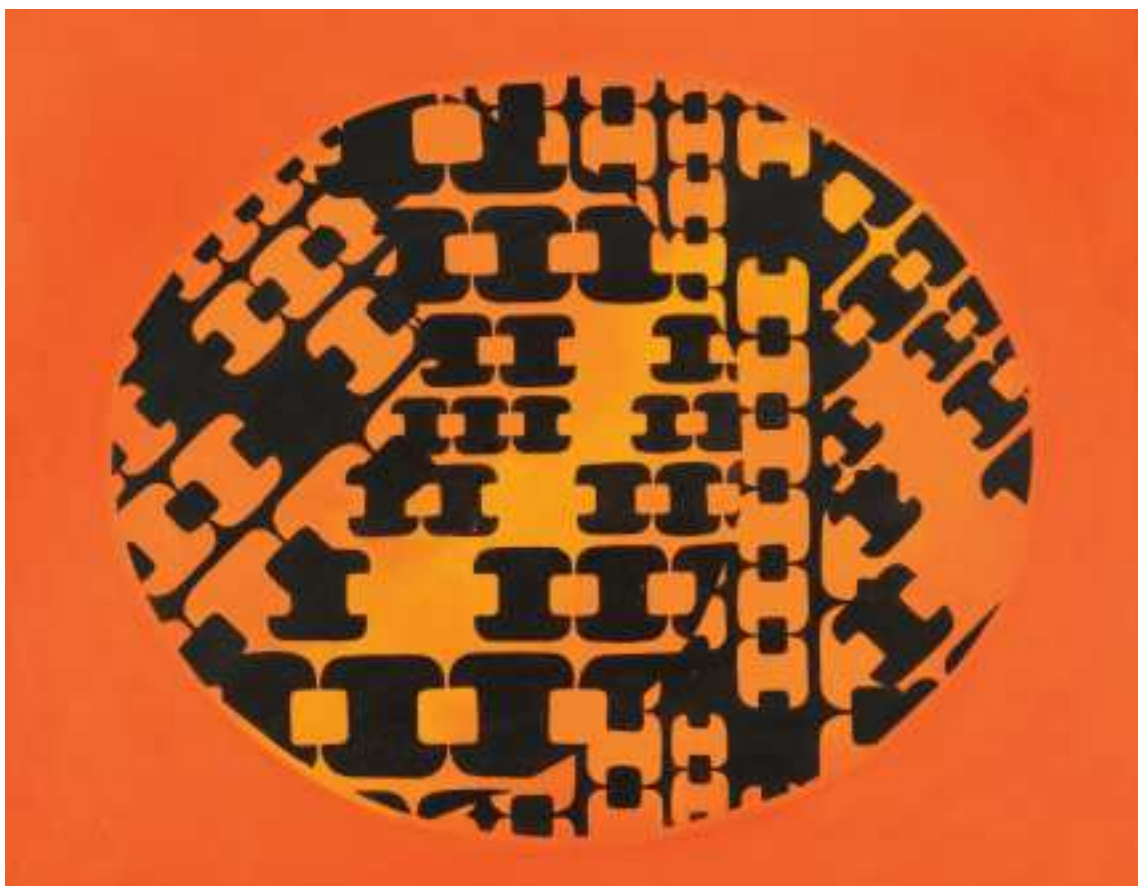
La canción de la tierra, 1965. Acrílico sobre soporte rígido, 96 x 66 cm.



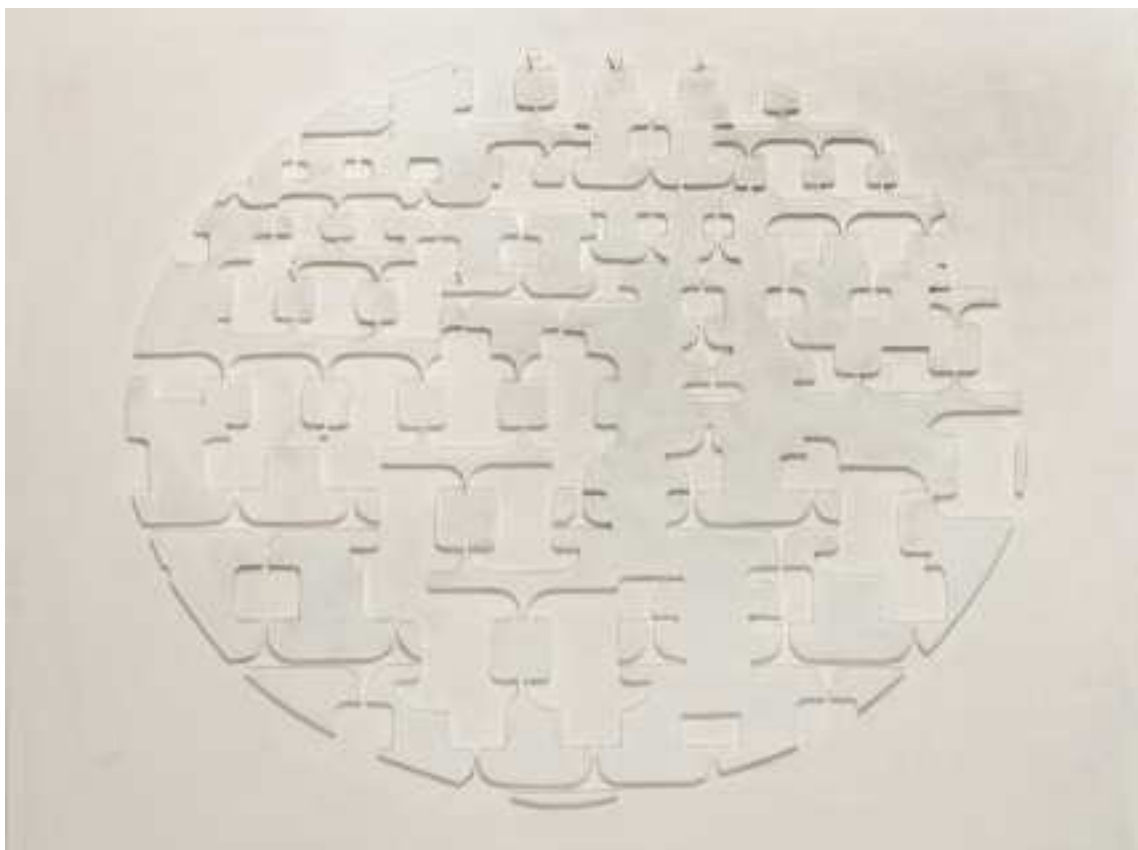
Tiempos ovals (rojo), 1961-65. Acrílico sobre soporte rígido, 50 x 65 cm.



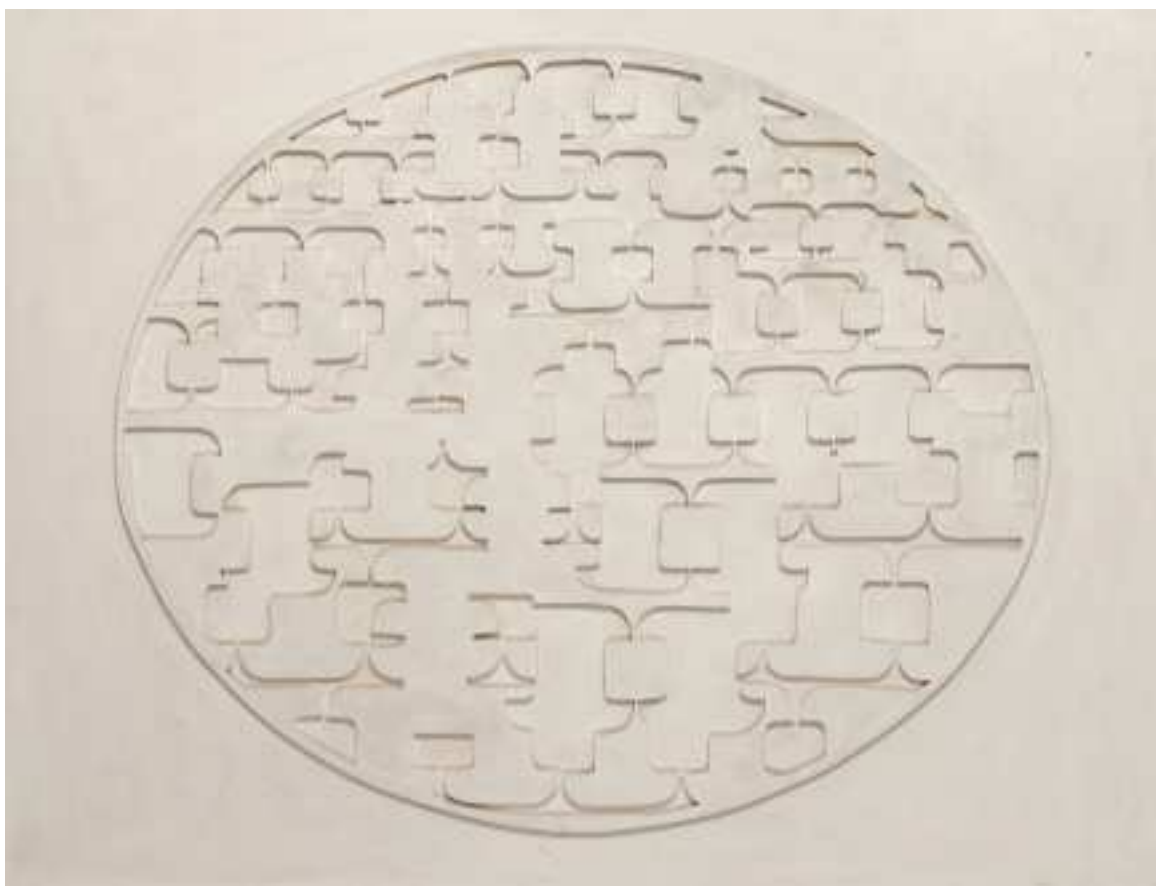
Tiempos ovals, 1961-65. Relieve, técnica mixta, 50 x 65 cm.



Tiempos ovals (naranja), 1961-65. Acrílico sobre soporte rígido, 50 x 65 cm.



Tiempos ovals, 1961-65. Relieve, técnica mixta, 50 x 65 cm.



Tiempos ovals, 1961-65. Relieve, técnica mixta, 50 x 65 cm.



Tiempos ovals (azul), 1961-65. Acrílico sobre soporte rígido, 50 x 65 cm.

Articuable bidimensional IV, 1980.
Acrílico sobre tela, marco recortado, 78 x 80 cm,



186



Articuable bidimensional III, 1980.
Acrílico sobre tela, marco recortado, 78 x 80 cm.

Articuable bidimensional II, 1980.
Acrílico sobre tela, marco recortado, 78 x 80 cm.





Articulable bidimensional I, 1980.
Acrílico sobre tela, marco recortado, 78 x 80 cm.

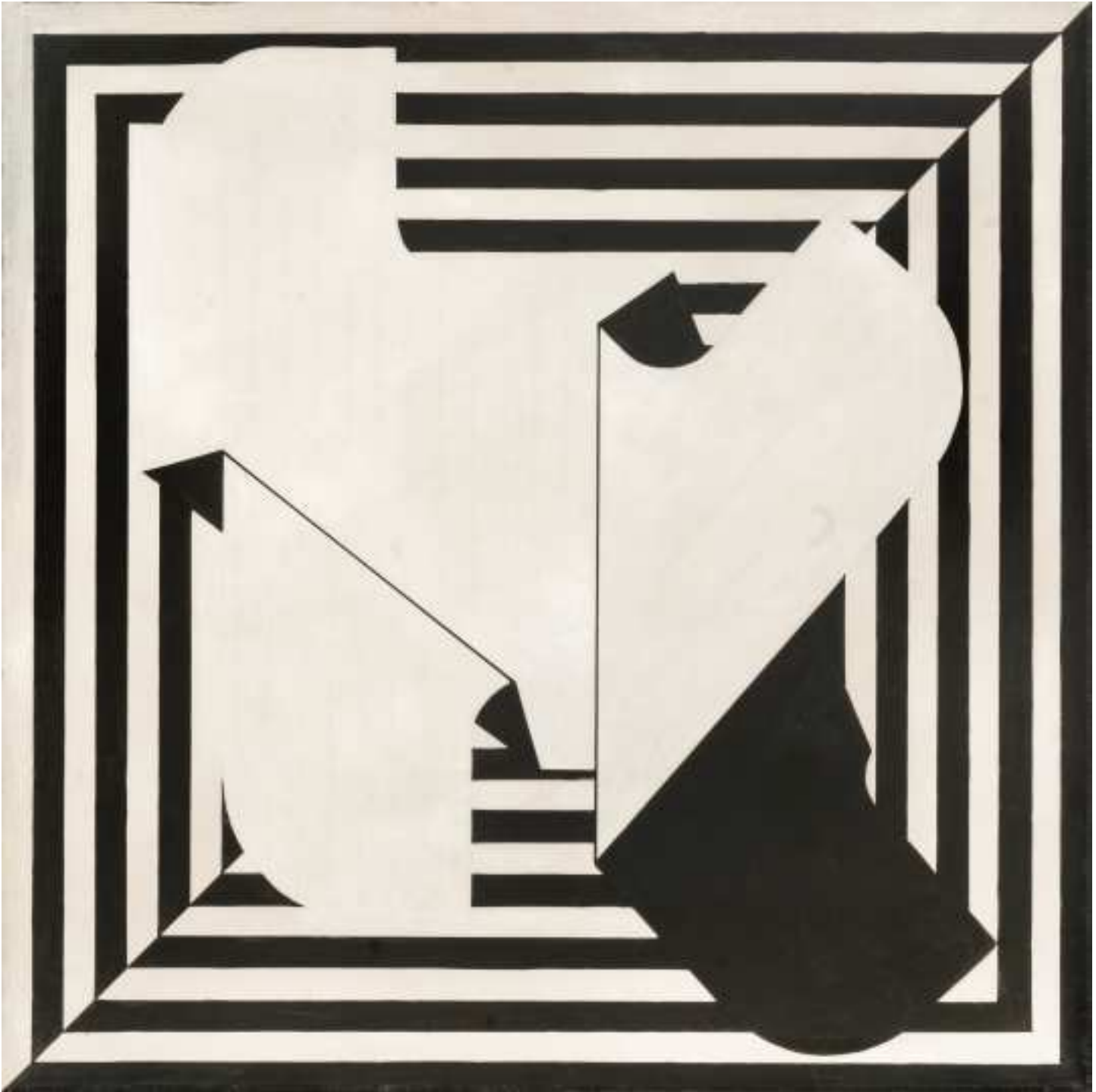


Escultura plegadiza, 1980.
Acrílico sobre soporte rígido.



190

Contrapunto de series cromáticas y acromáticas, 1979.
Acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.



Contrapunto de series cromáticas y acromáticas, 1978.
Acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.



192

Contrapunto de series cromáticas y acromáticas, 1978.
Acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.



*Contrapunto de series cromáticas y acromáticas, 1978.
Acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.*



194

Contrapunto de series cromáticas y acromáticas, 1979.
Acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.



Espiral I, 1979.
Acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.



Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 100 x 70 cm.



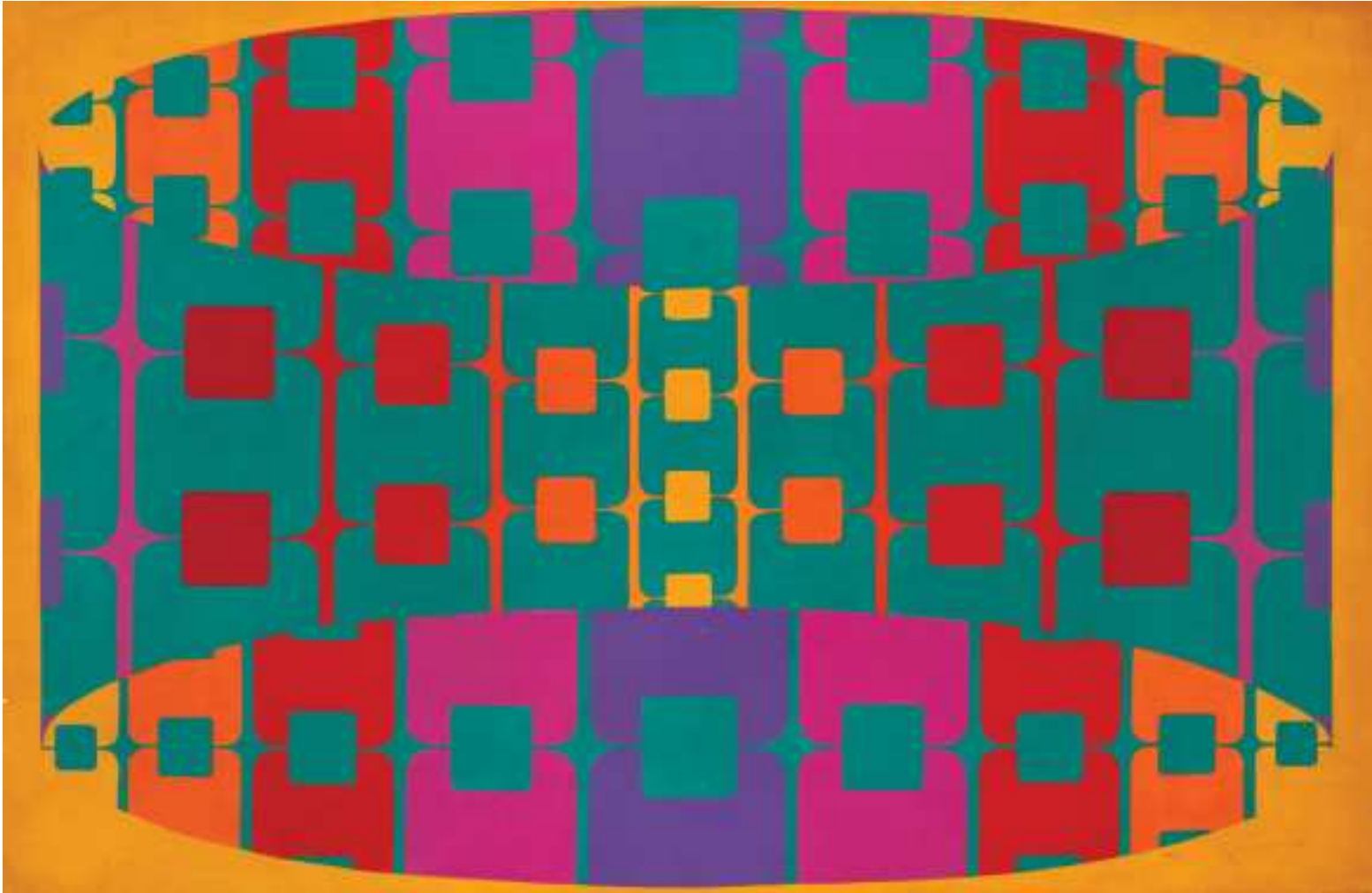
Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 100 x 70 cm.



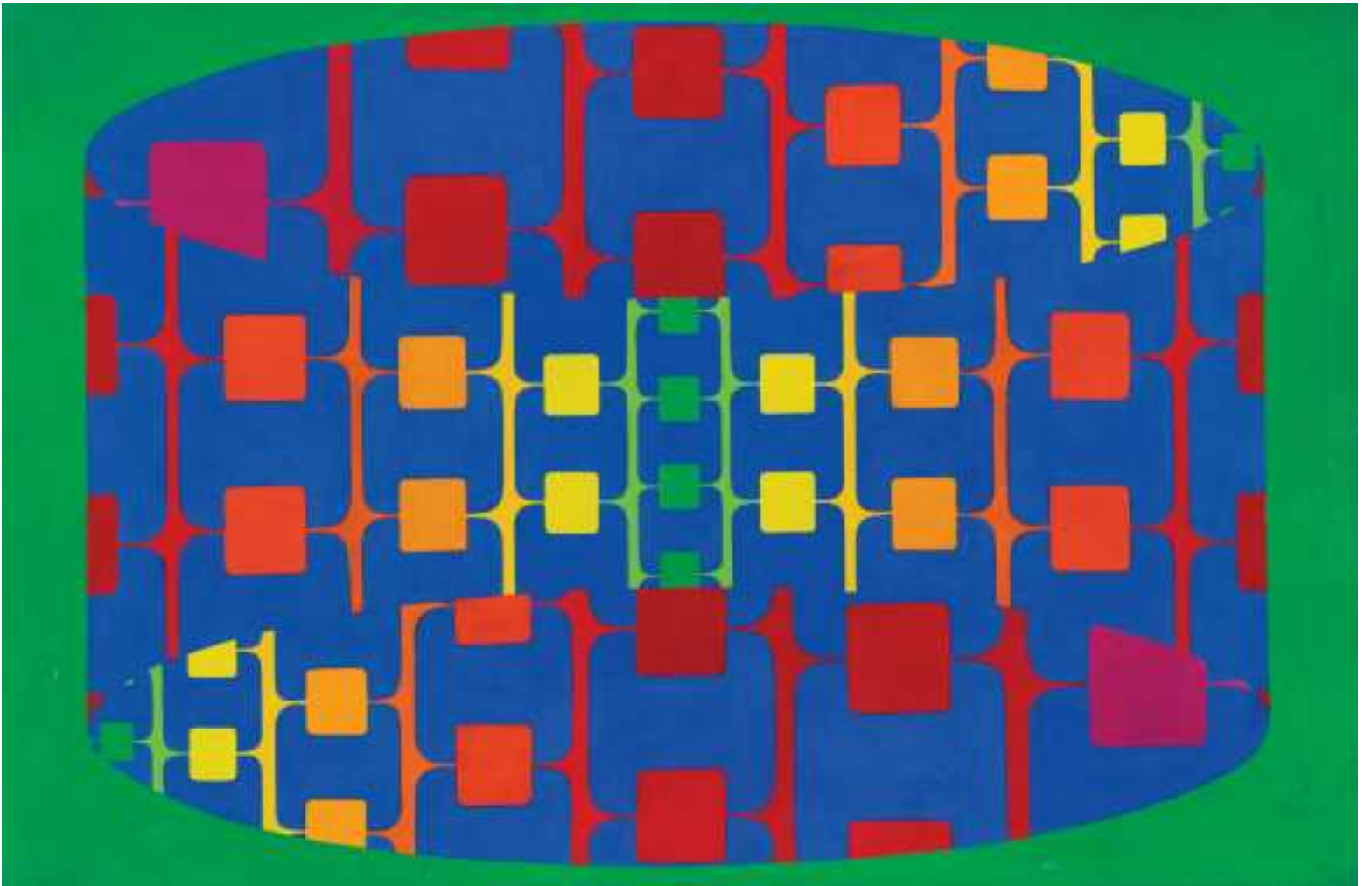
Sin título.
Acrílico sobre soporte rígido, 70 x 100 cm.

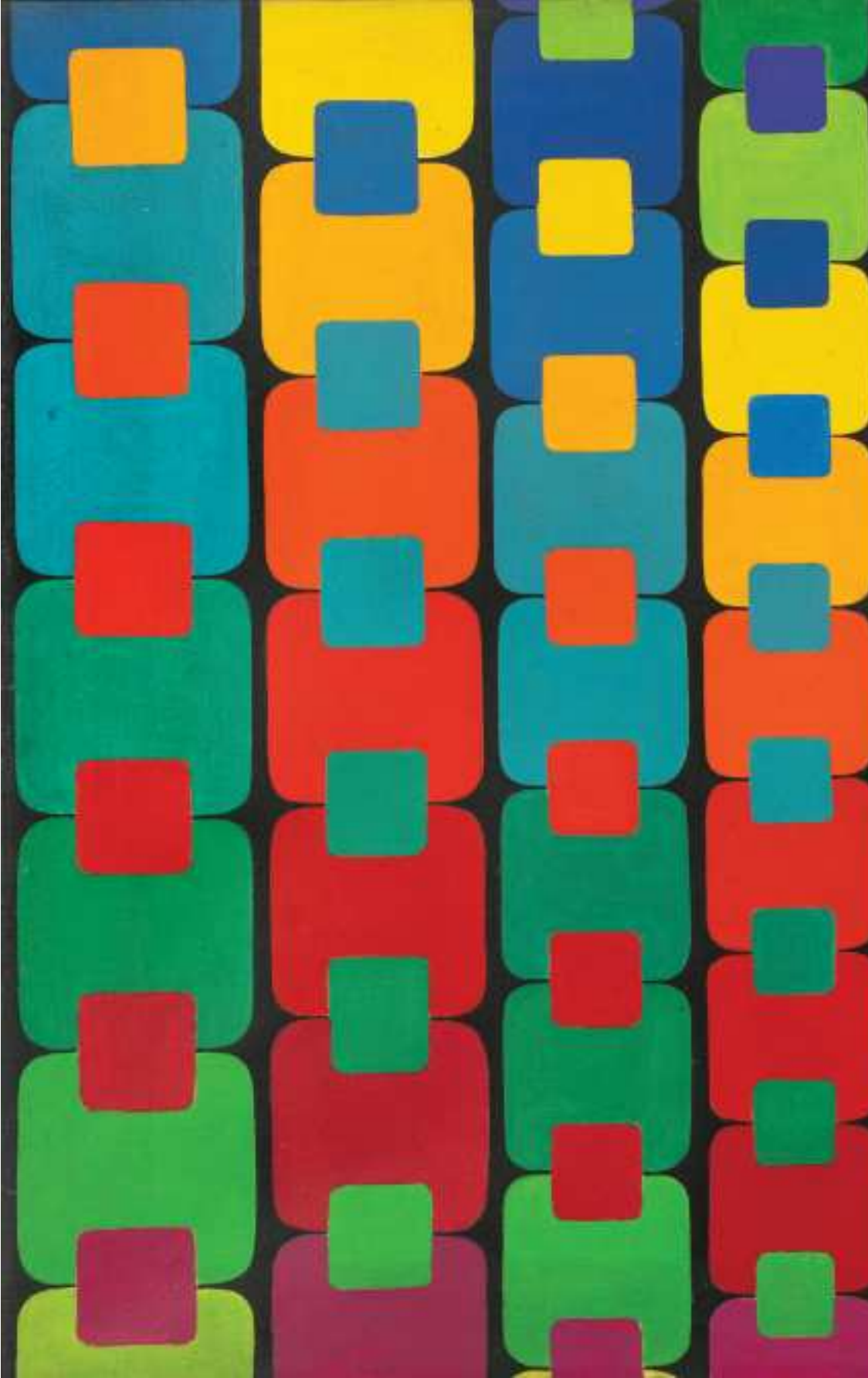


Cristales soñadores, 1982. Acrílico sobre tela, 146 x 92 cm.

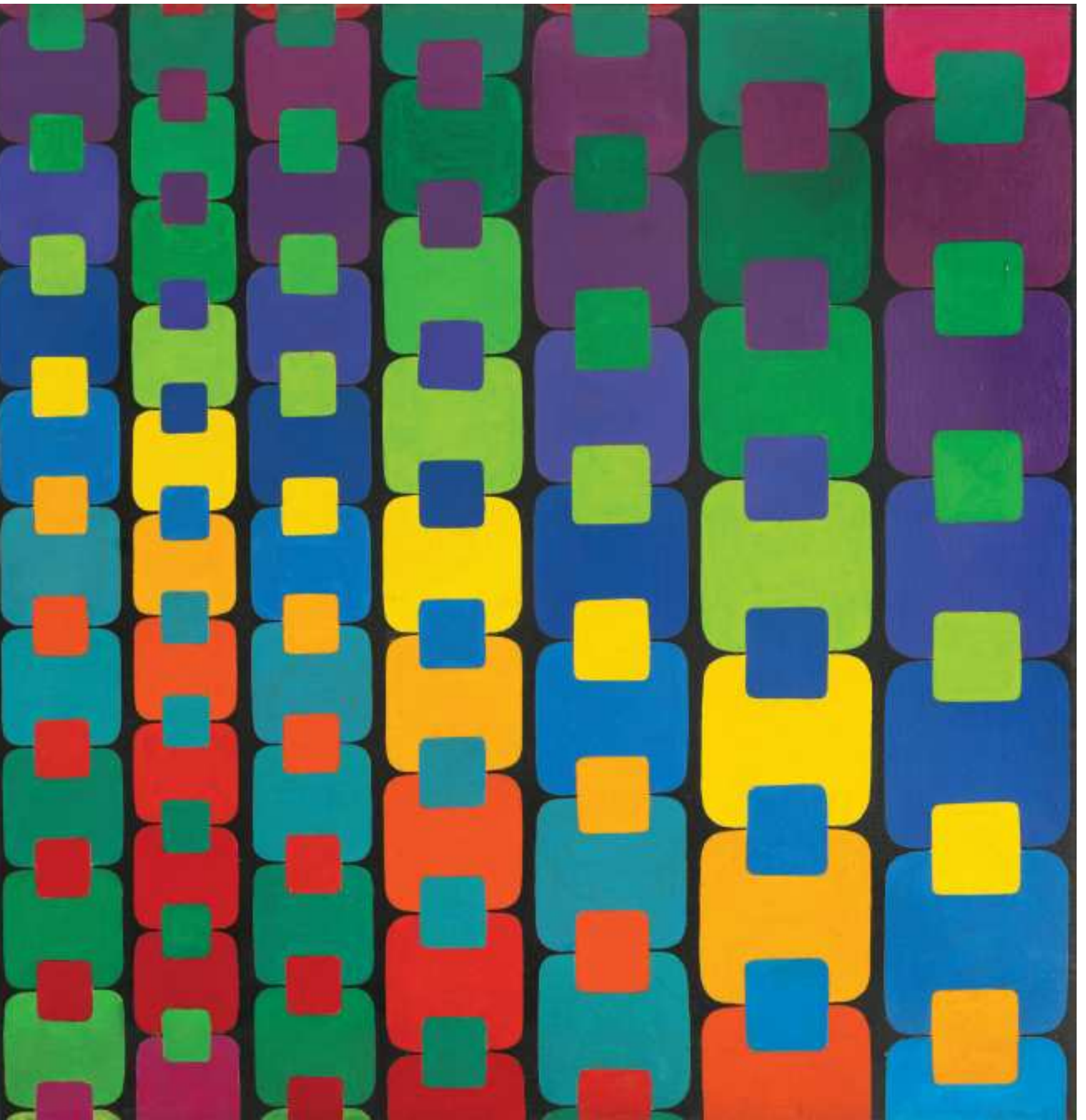


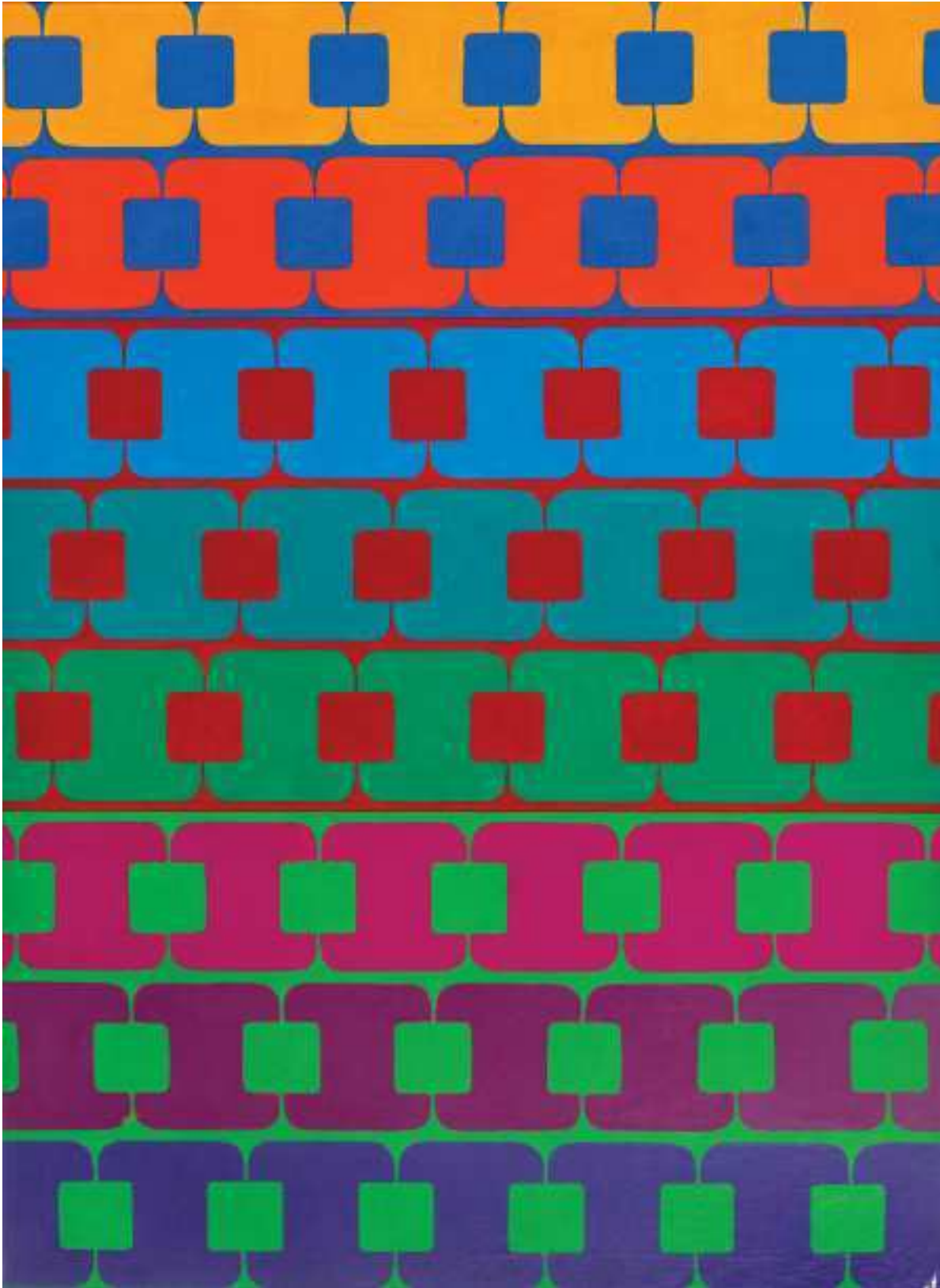
Variaciones circulares, 1976. Acrílico sobre tela, 100 x 70 cm.





Series contrapuestas, 1975.
Acrílico sobre tela, 65 x 105 cm.





Serie contrapuestas, 1975.
Acrílico sobre tela, 105 x 65 cm.



Homenaje a Uccello, 1985.
Acrílico sobre soporte rígido, 102 x 73 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 130 x 200 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



IL APERÇOIT DANS LES AIRS UNE FORME
NOIRÂTRE, AUX AILES BRÛLÉES, QUI DIRIGE
PENIBLEMENT SON VOL VERS LES RÉGIONS
DU CIEL. ILS SE REGARDENT TOUS LES DEUX.



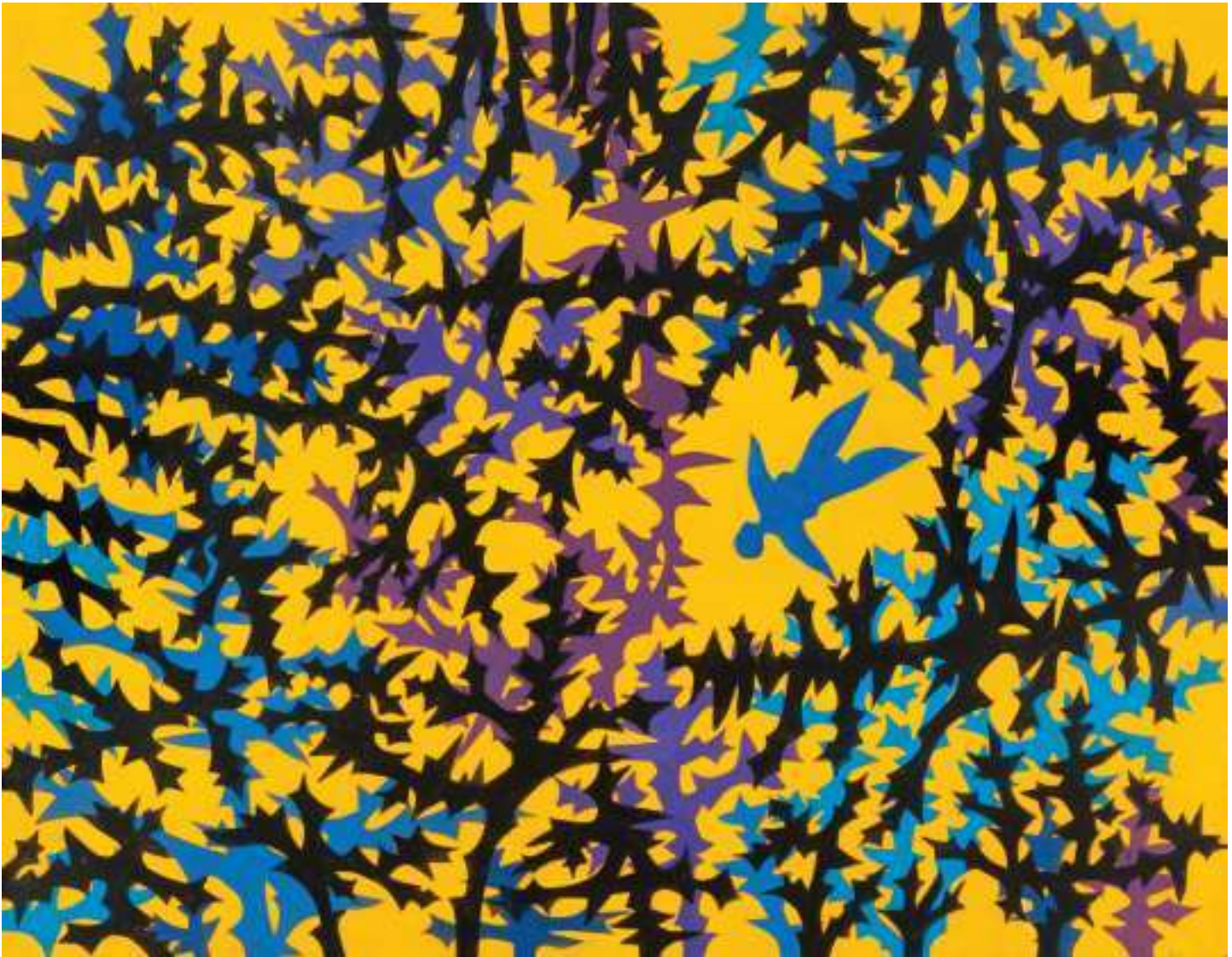
PENDANT QUE L'ANGE MONTE VERS LES
HAUTEURS SÉRÈNES DU BIEN, ET QUE LUI,
MALDOROR, AU CONTRAIRE DESCEND VERS
LES ABÎMES VERTIGINEUX DU MAL...



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 64 x 50 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



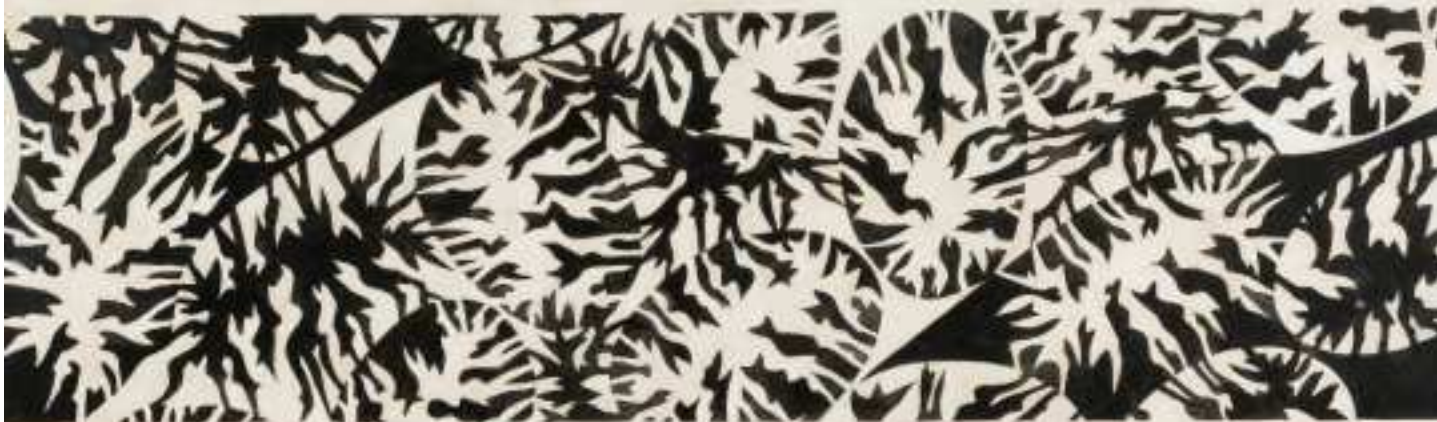
**...ES BELLO COMO LA RETRACTIBILIDAD DE LAS
GARRAS EN LAS AVES DE RAPINA...Y, SOBRE TODO,**



**COMO EL ENCUENTRO FORTUITO SOBRE UNA
MESA DE DISECCIÓN, DE UNA MÁQUINA DE
COSER Y DE UN PARAGUAS.**

Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.

...LA GRATA PRESENCIA DE ESOS ENGENDROS HUMANOS, QUE SE CONVERTIRÁN MÁS TARDE EN MAGNÍFICOS PÍOJOS, CON LAS GALAS DE UNA NOTABLE BELLEZA, MONSTRUOS CON AIRES DE



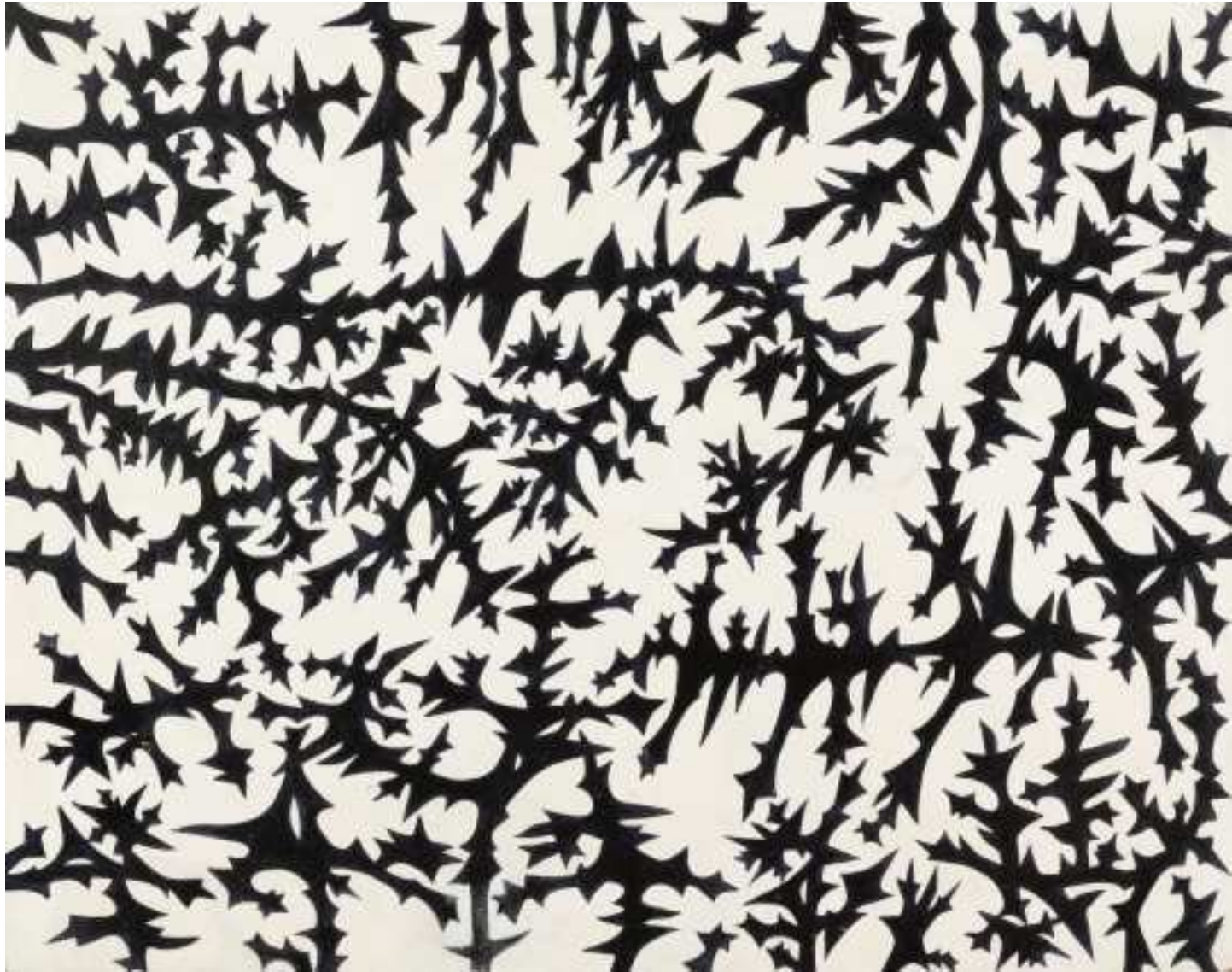
SABIOS. INCUBO MUCHAS DOCENAS DE QUERIDOS HUEVOS, CON MATERNAL DEDICACIÓN, SOBRE VUESTROS CABELLOS DESECADOS POR LA SUCCIÓN ENCARNIZADA DE ESOS TEMIBLES FORASTEROS.



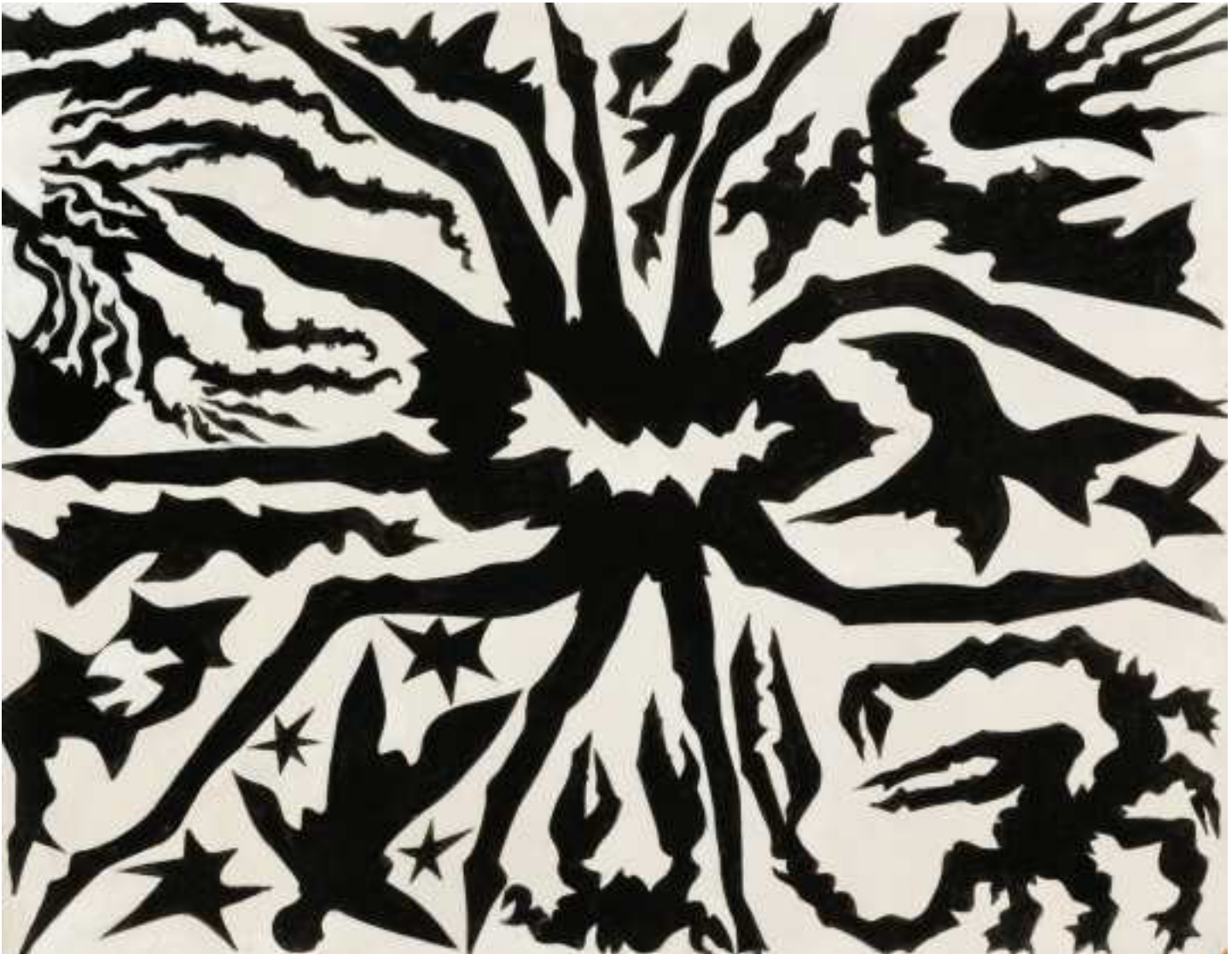
Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.

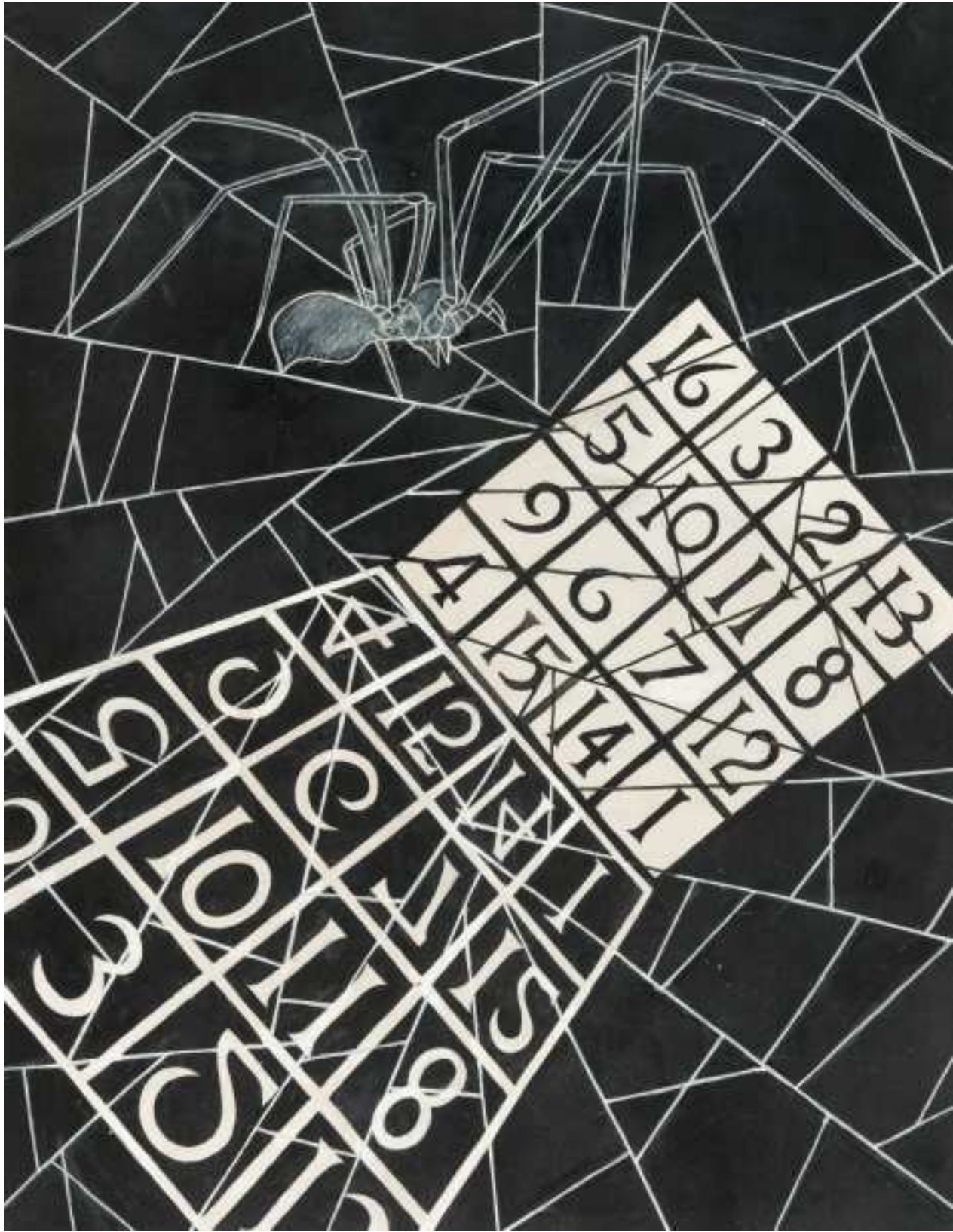


Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.





Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 64 x 50 cm.



Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 130 x 200 cm.



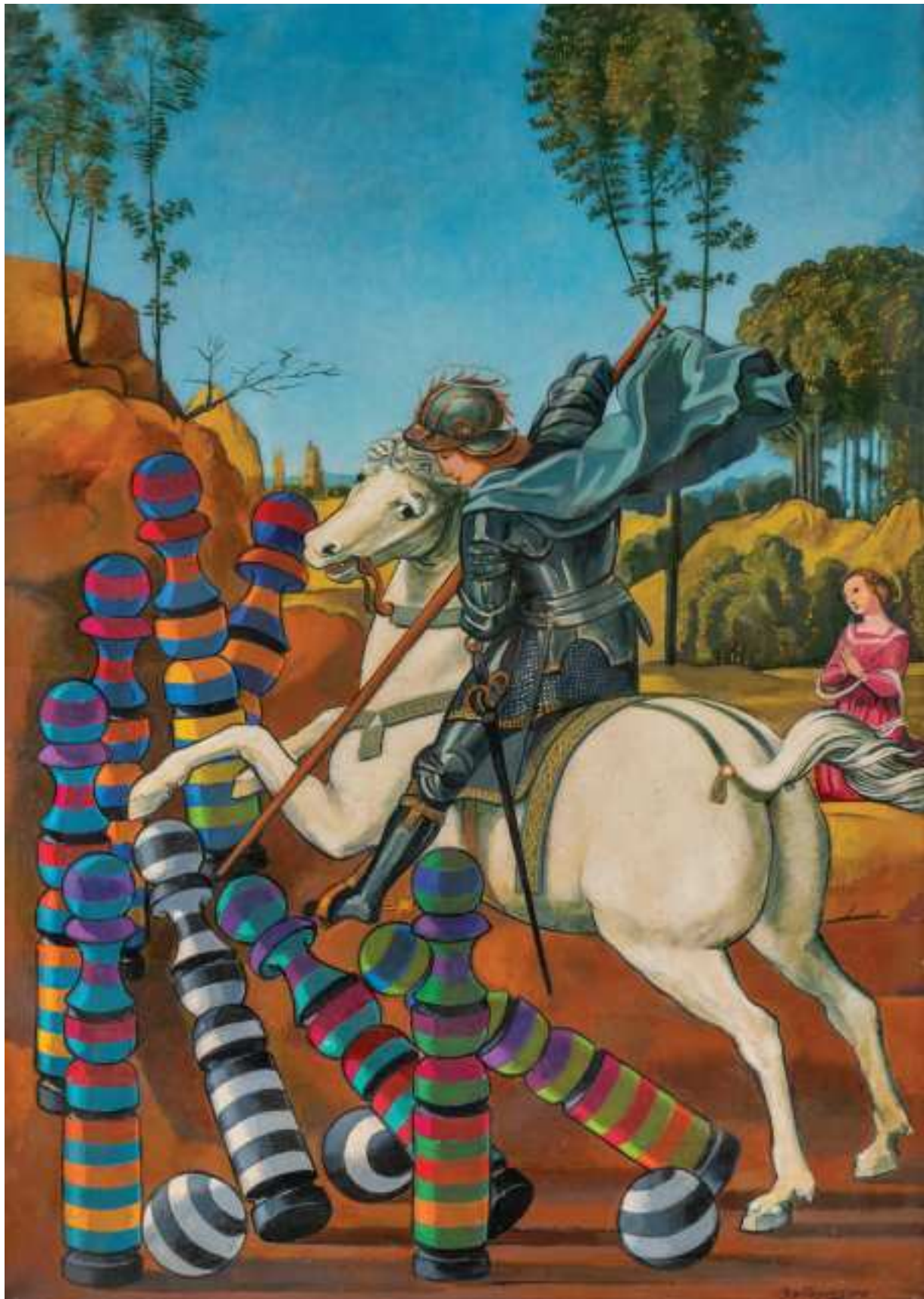


Cantos de Maldoror.
Acrílico sobre tela, 130 x 200 cm.





Homenaje a Rafael, Madonna, 1985. Acrílico sobre tela, 102 x 73 cm.



Homenaje a Rafael, San Jorge I, 1985. Acrílico sobre tela, 102 x 73 cm.



Homenaje a Rafael, San Jorge I, 1985. Acrílico sobre tela, 102 x 73 cm.



Las criaturas de Prometeo, 1983.
Acrílico sobre tela, 81 x 60 cm.



Criaturas de Prometeo III, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 100 x 138 cm.



Criaturas de Prometeo IV, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 100 x 138 cm.



Criaturas de Prometeo I, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 100 cm. Colección privada.



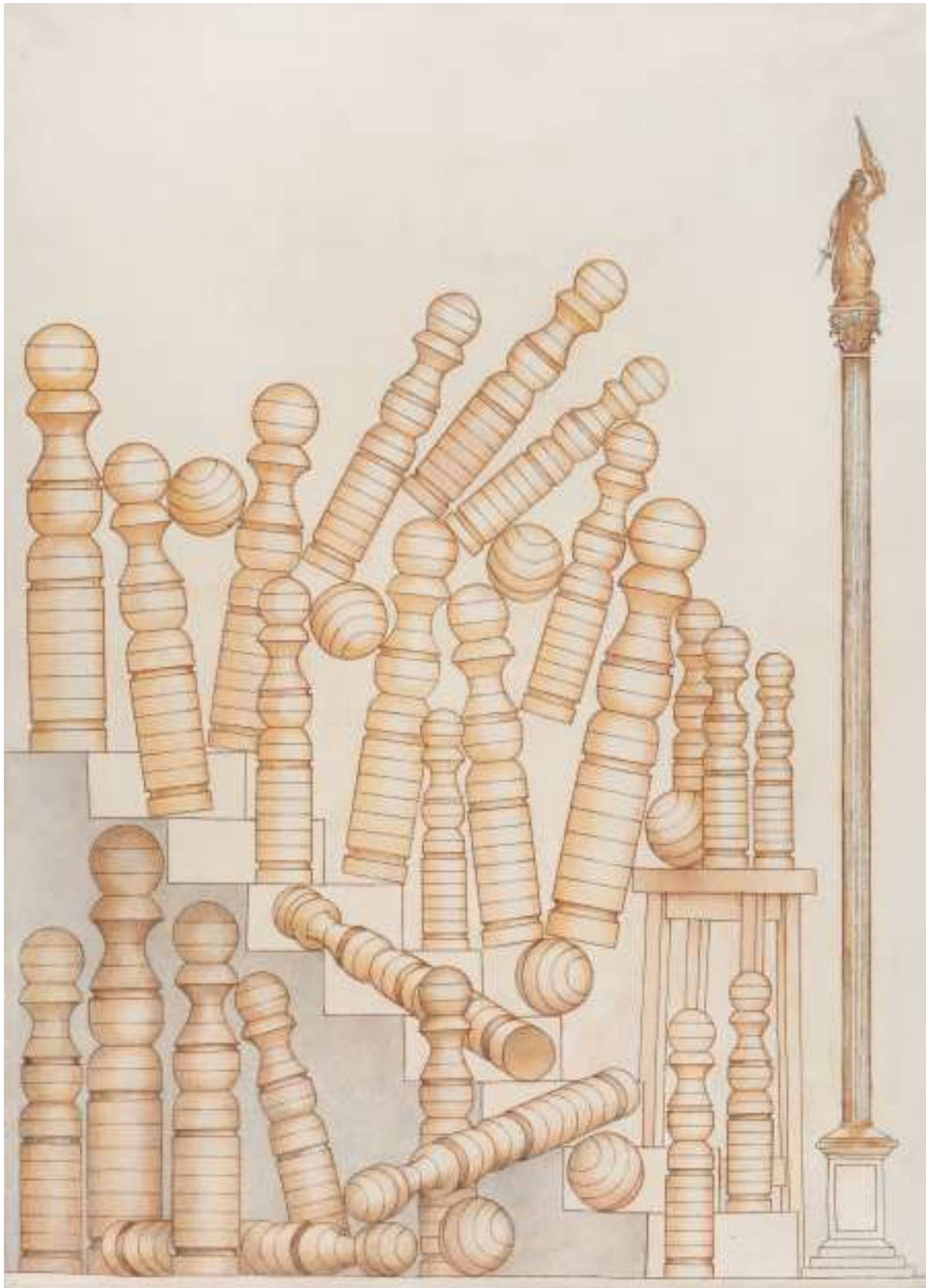
Criaturas de Prometeo VI, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 100 cm.



Babel I, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 80 cm.



El pozo, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 80 cm.



Criaturas de Prometeo II, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 100 cm.



Criaturas de Prometeo V, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 30 cm.



Criaturas de Prometeo VII, 1983-2012.
Acrílico sobre tela, 138 x 30 cm.



Homenaje a José María Arguedas I, 1976-1996.
 Acrílico sobre soporte rígido, 48.5 x 72.5 cm.



Homenaje a Hannah Arendt, 1976-1996.
Acrílico sobre soporte rígido, 48.5 x 72.5 cm.



1900 1930



PRIMERA PRESIDENCIA 1903-1907
SEGUNDA PRESIDENCIA 1911-1915





El ángel de la Historia: la ciudad de Montevideo.
Acrílico sobre tela, 130 x 150 cm.





250

Mapa epigráfico (San Marcos, Venecia II), 1992.
Acrílico sobre soporte rígido, 80 x 100 cm.





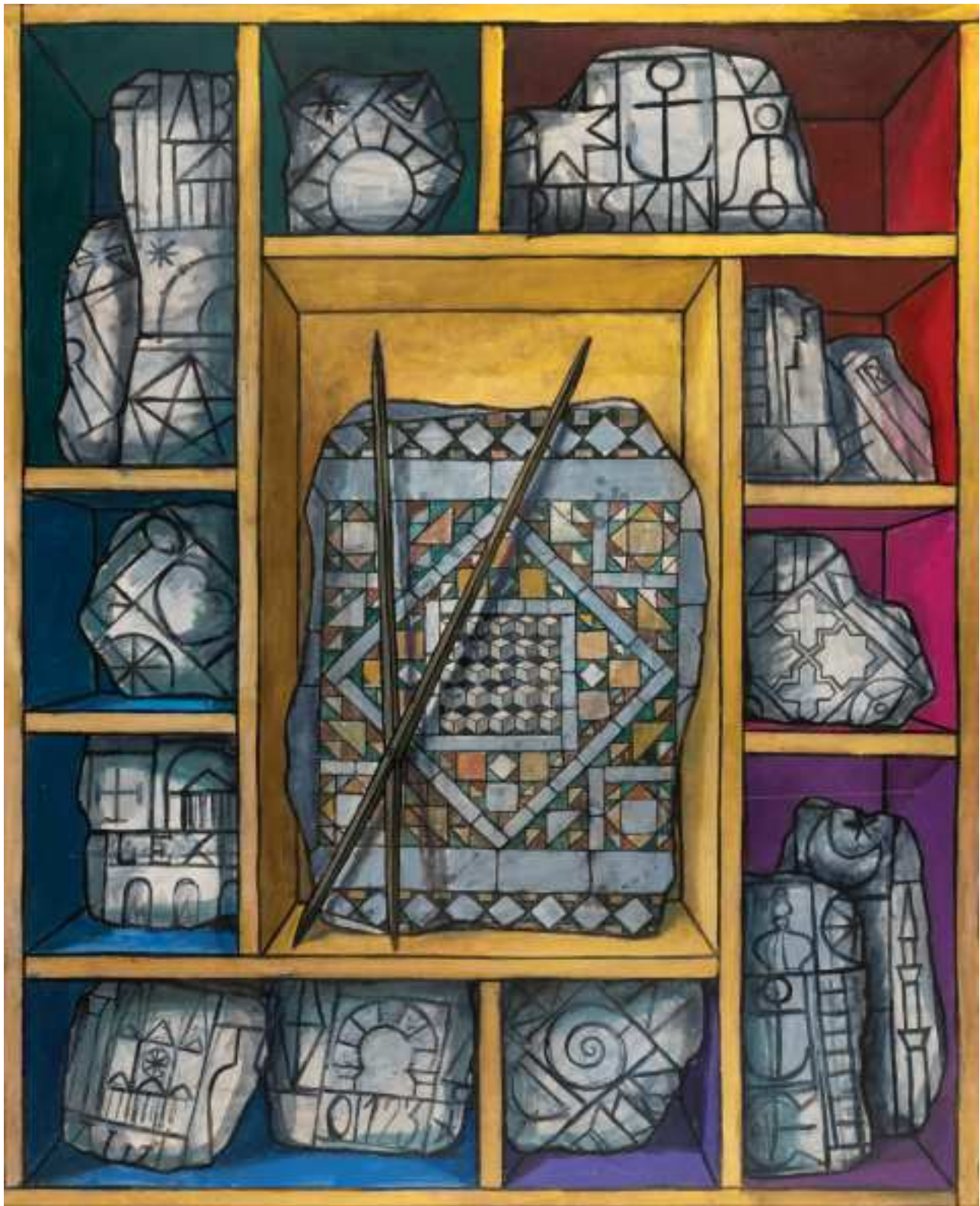
Homenaje a Augusto Torres, 1992.
 Acrílico sobre soporte rígido, 73 x 92 cm.



Taxonomía I, 1992.
Acrílico sobre soporte rígido, 92 x 73 cm.



Taxonomía (abc), 1992.
Acrílico sobre soporte rígido, 92 x 73 cm.



Taxonomía (San Marcos, Venecia II), 1992
Acrílico sobre soporte rígido, 92 x 73 cm.

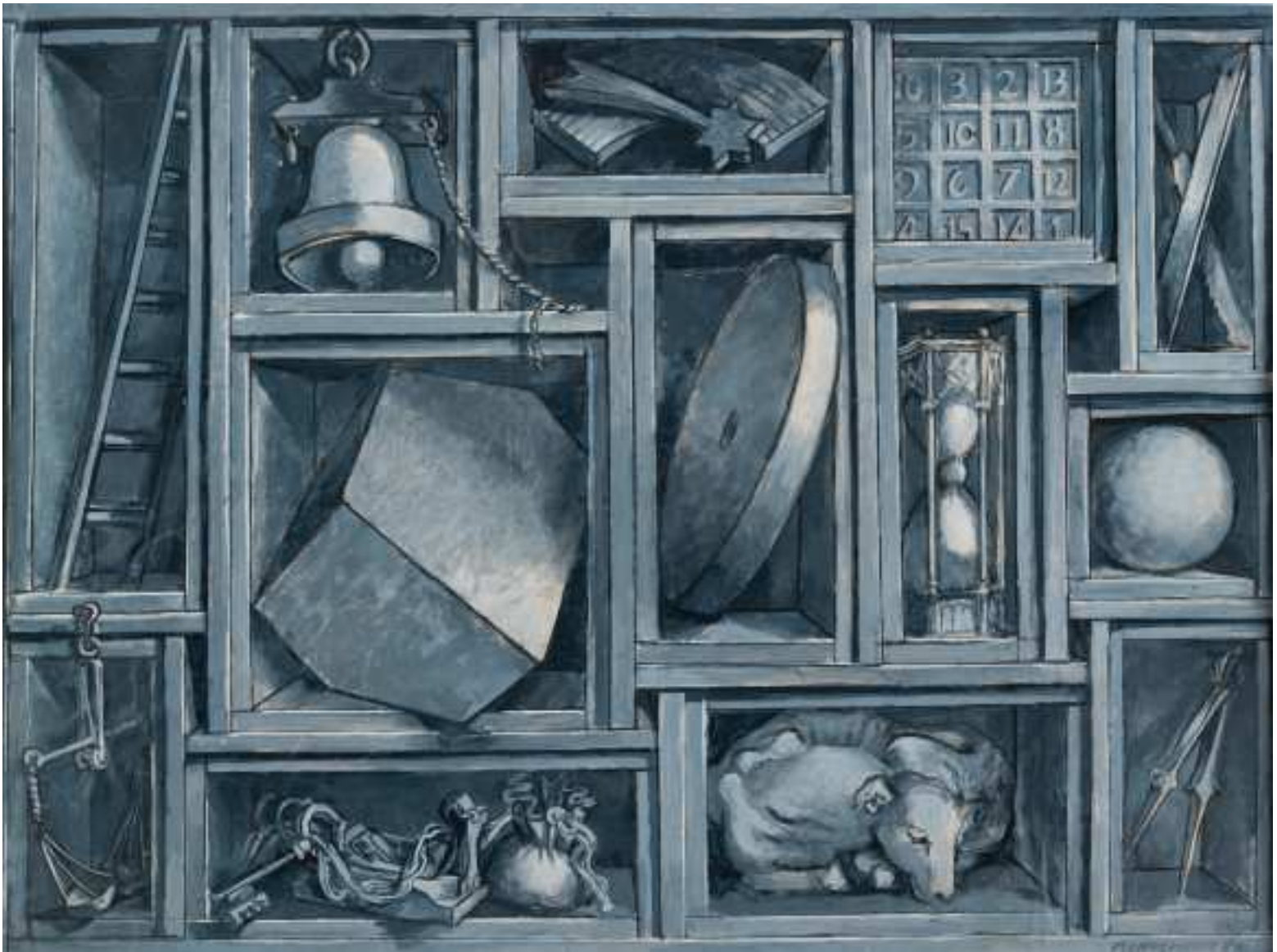


Melantropía homenaje a Durero, 1987.
Acrílico sobre tela, 73 x 92 cm.









Homenaje a Durero, 1987.
Acrílico sobre tela, 68 x 82 cm.



Entropía, 2015.
 Acrílico sobre tela, 130 x 200 cm.



Rumbos.
Acrílico sobre tela, 116 x 183 cm.









Entropía I.
Acrílico sobre tela, 112 x 92,5 cm.



Entropía escalonada.
Acrílico sobre tela, 222 x 234 x 7 cm.







Entropía, 2015.
Acrílico sobre tela, 130 x 200 cm.









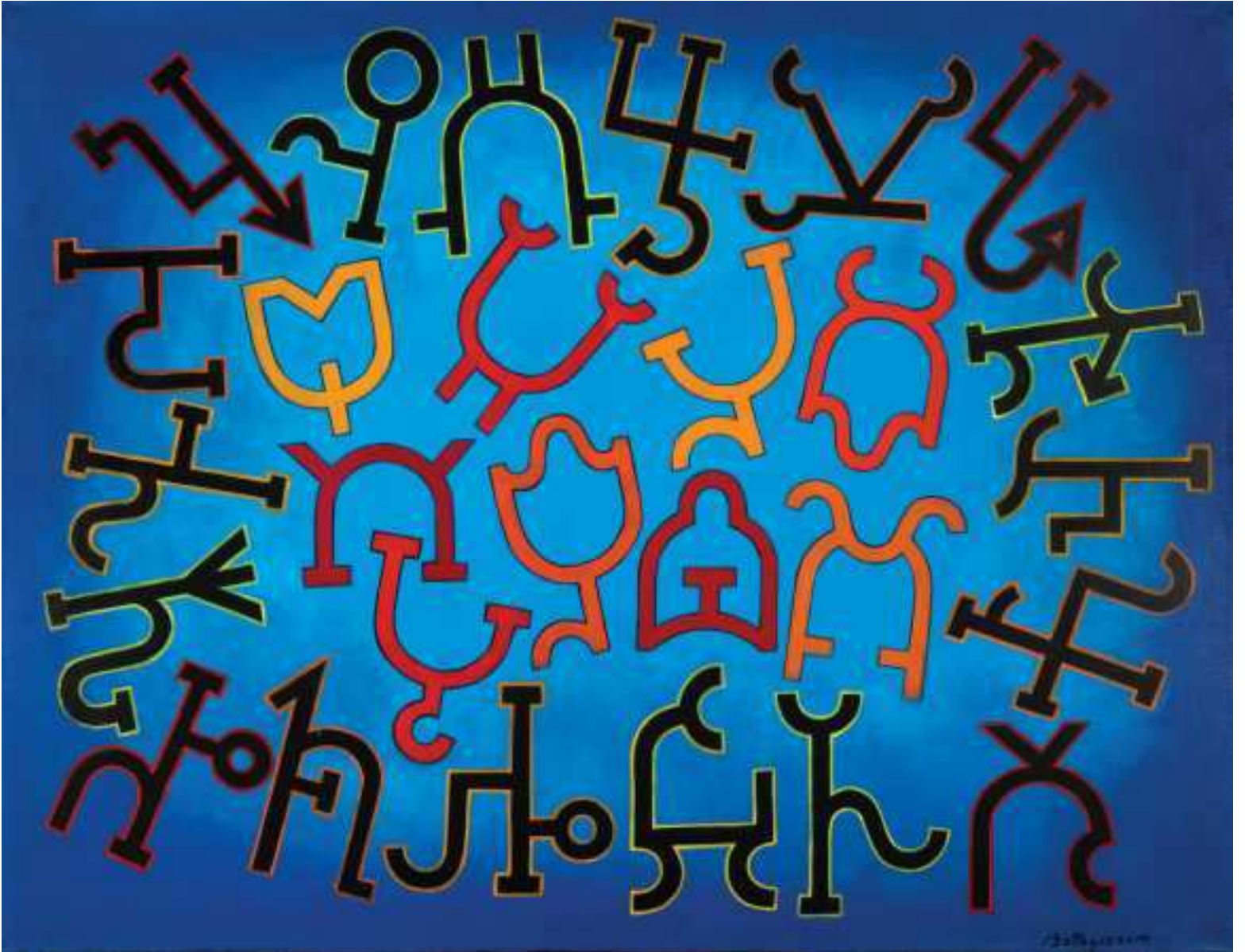
Entropía VII.
Acrílico sobre tela, 89 x 116 cm.



Entropía Venecia.
 Acrílico sobre soporte rígido, 55 x 65 cm.



Fiesta de yerra IV, 1990.
Acrílico sobre tela, 90 x 100 cm.



Fiesta de yerra V, 1990.
Acrílico sobre tela, 90 x 116 cm.



2702 2703 2704
2717 2718 2719
2732 2733 2734
2747 2748 2749
2762 2763 2764
2777 2778 2779
2792 2793 2794

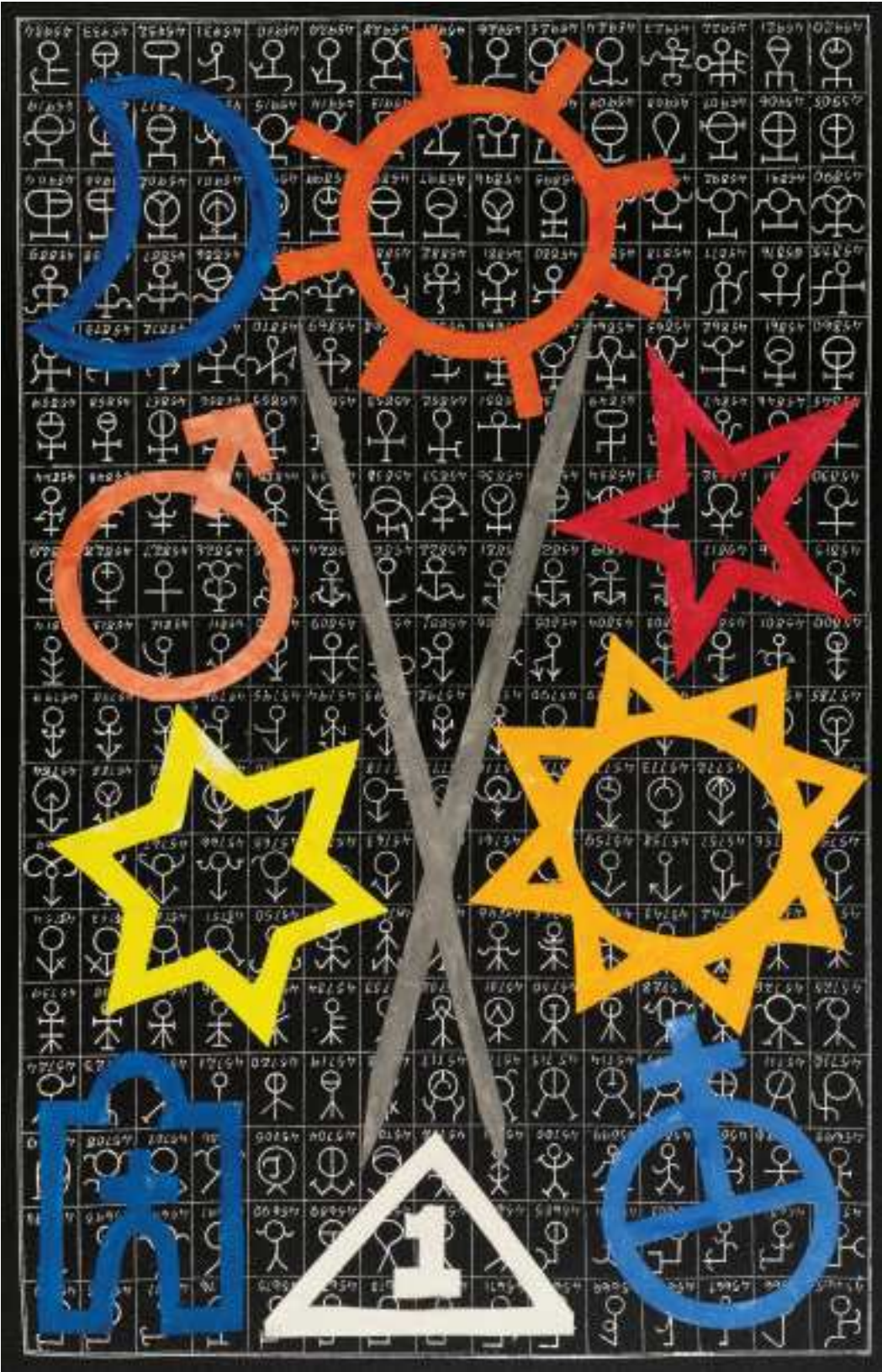
2709 2710 2711
2724 2725 2726
2739 2740 2741
2754 2755 2756
2769 2770 2771
2784 2785 2786
2799 2800 2801



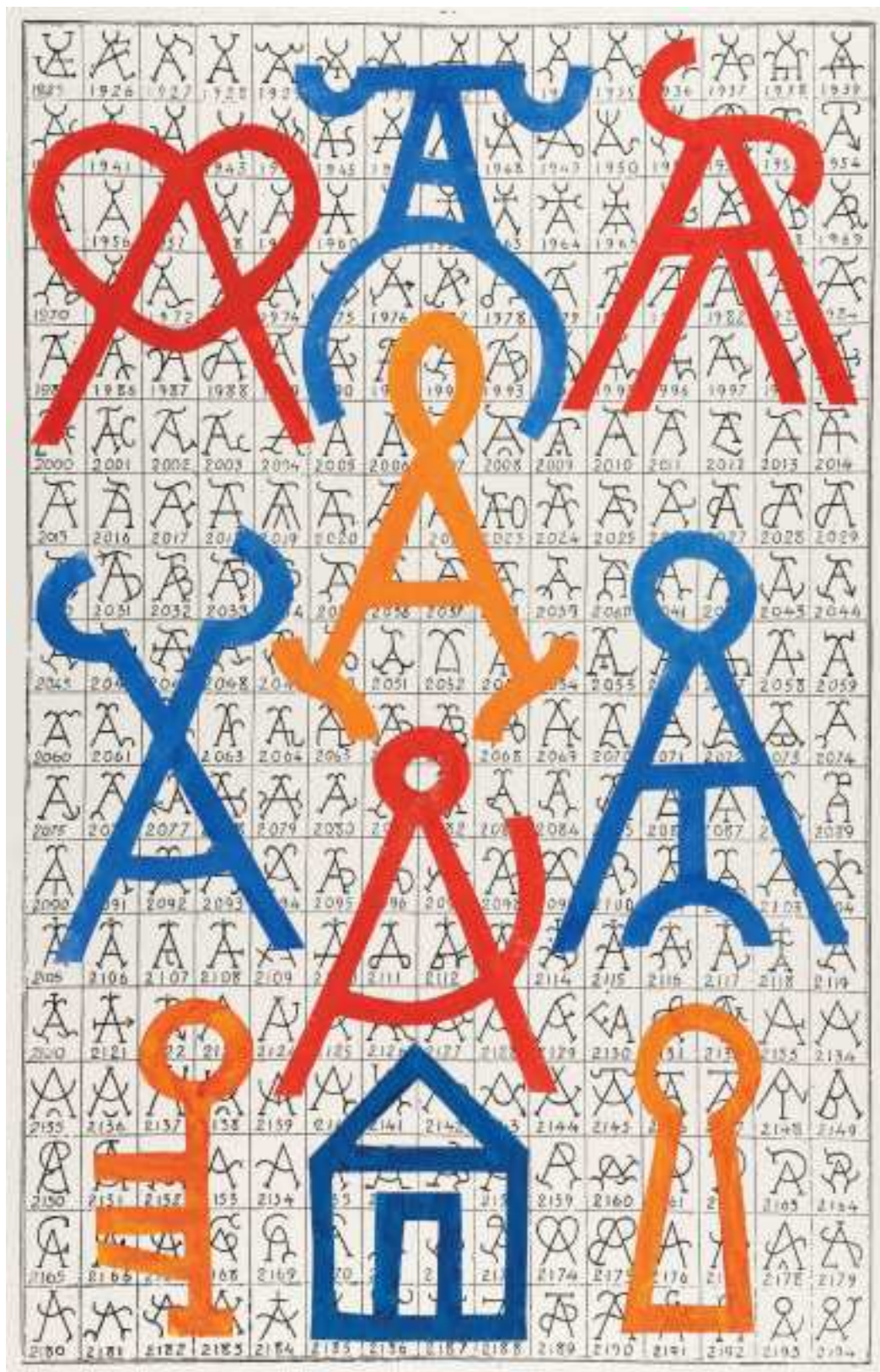


Antigua puerta procedente de la Herrería Machango de San Carlos.

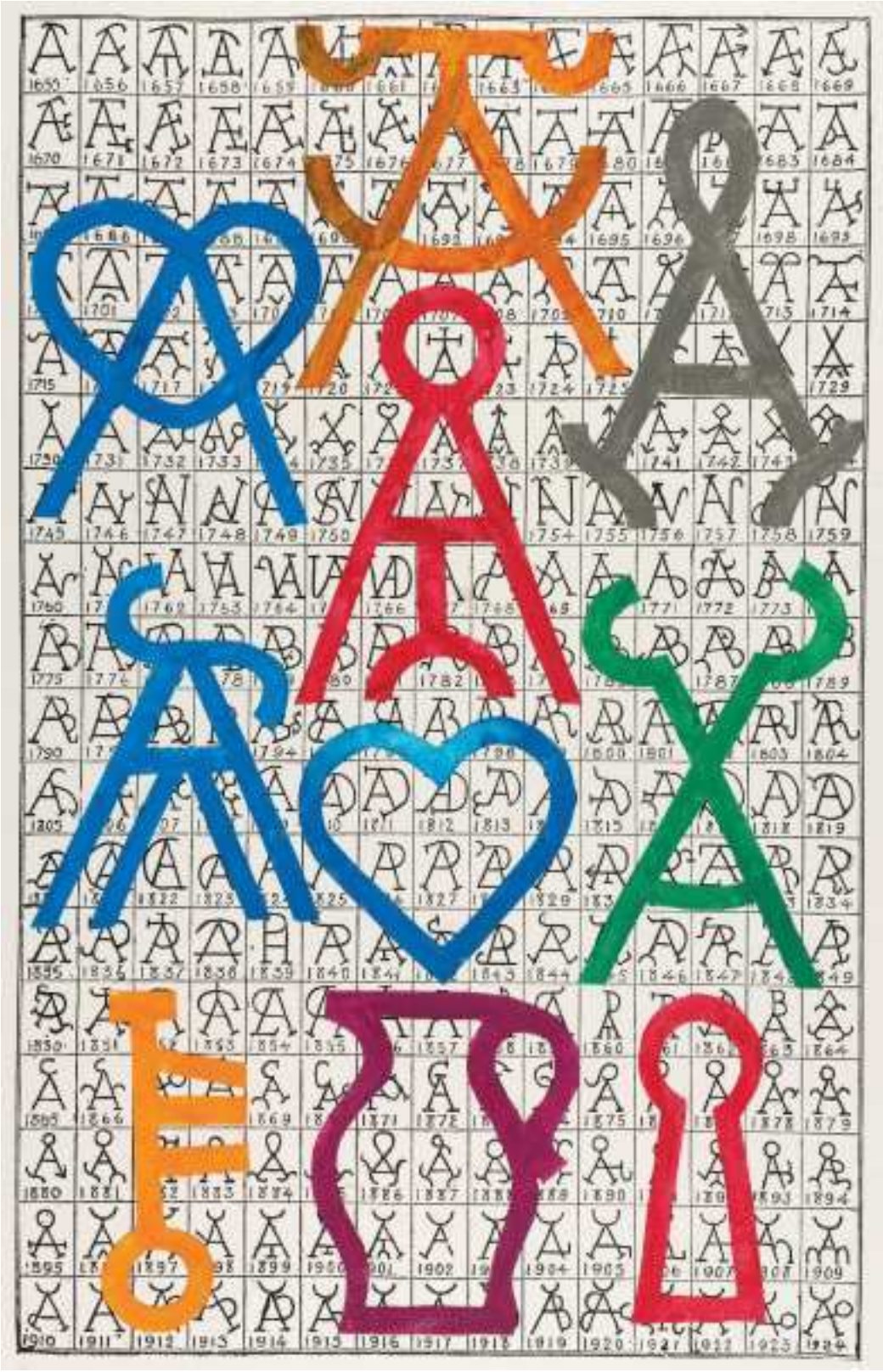
Entropías criollas, 2021.
Técnica mixta, 100 x 70 cm.



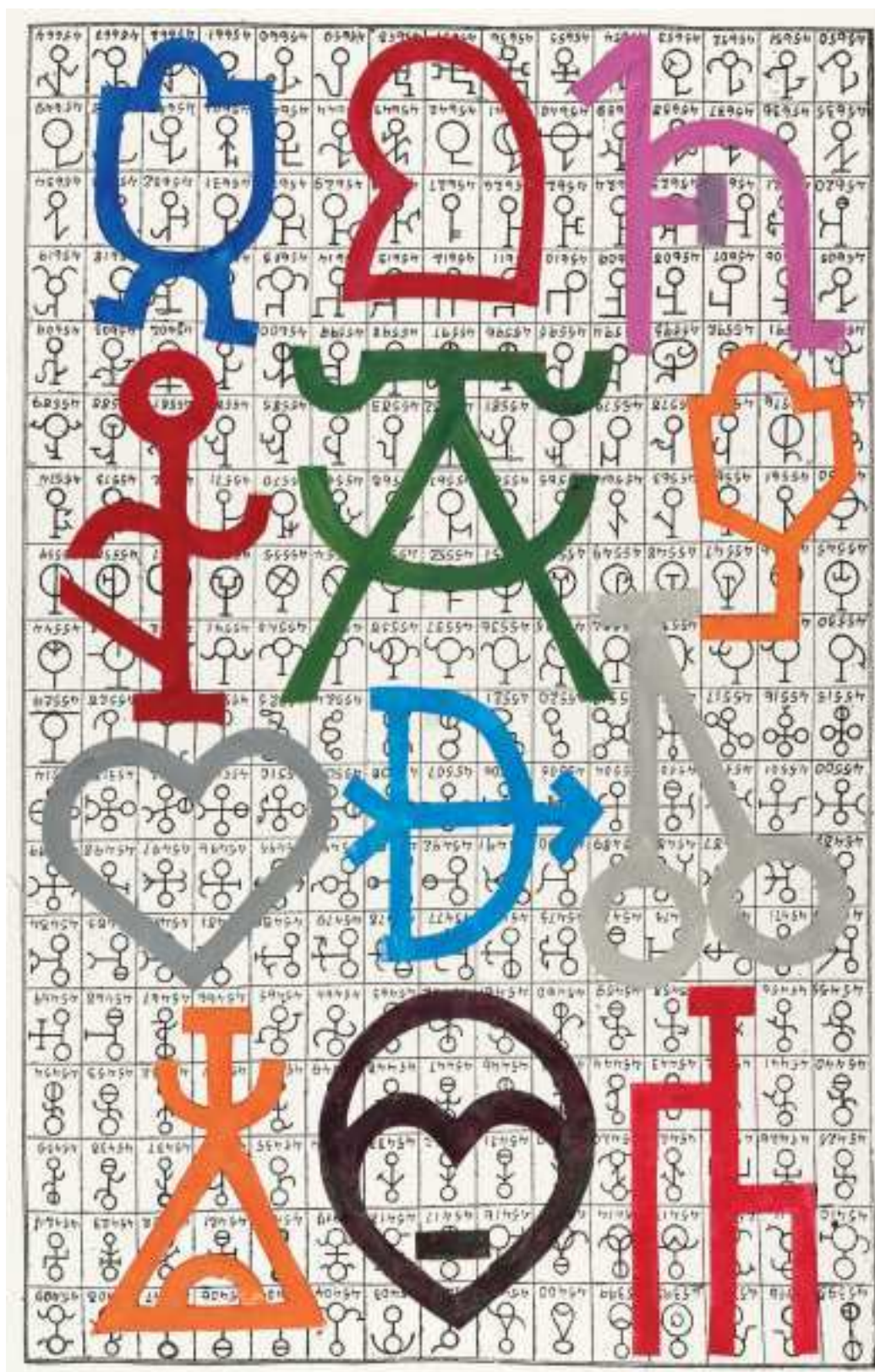
Entropías criollas, 2021.
Técnica mixta, 100 x 70 cm.



Entropías criollas I (alfabética II), 2021.
Técnica mixta, 100 x 70 cm

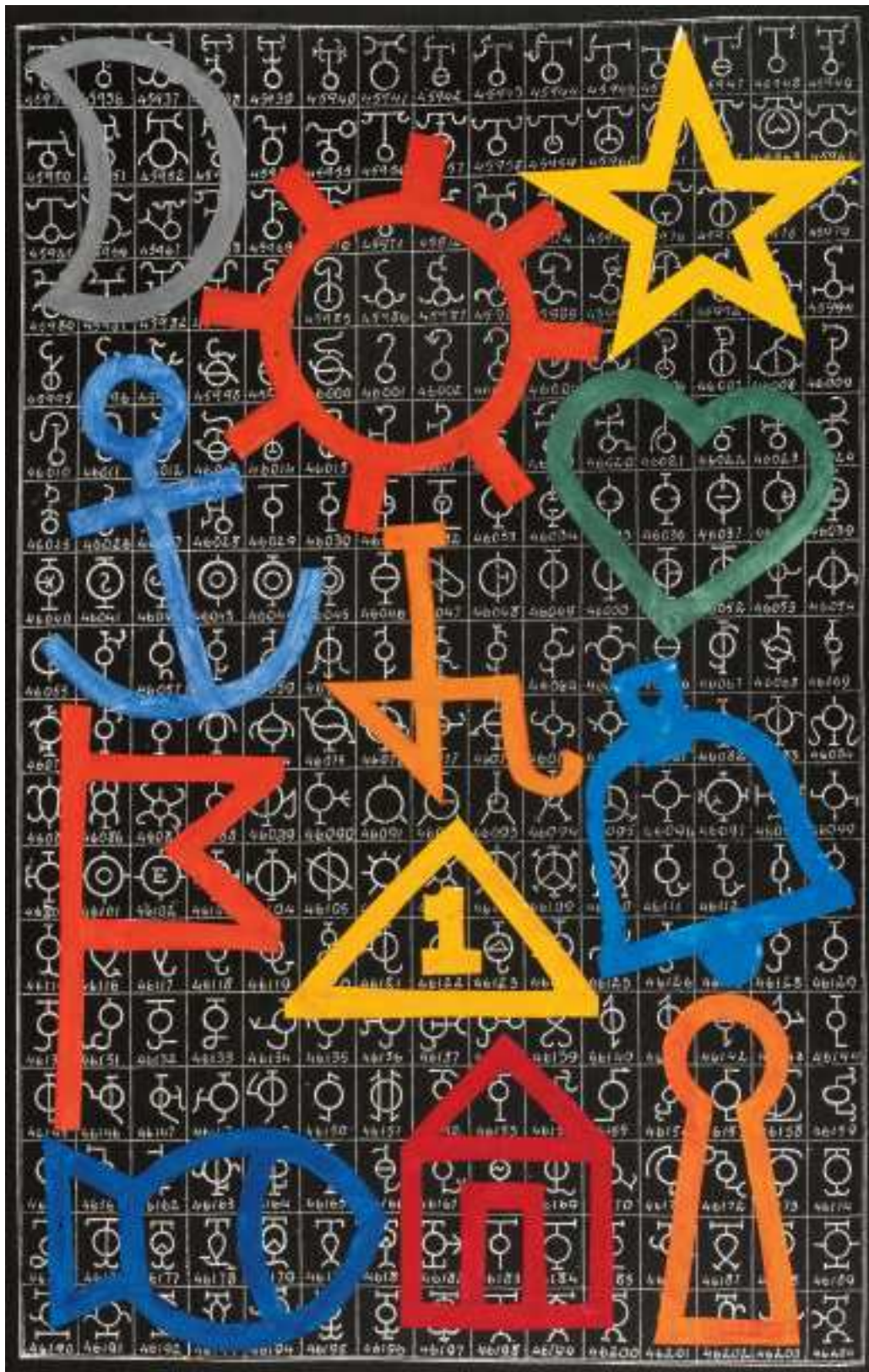


Entropias criollas III (alfabética II), 2021.
 Técnica mixta, 100 x 70 cm.





Entropías criollas V (zoomorfa I), 2021.
 Técnica mixta, 100 x 70 cm.



Entropías criollas IX, 2021.
Técnica mixta, 100 x 70 cm.



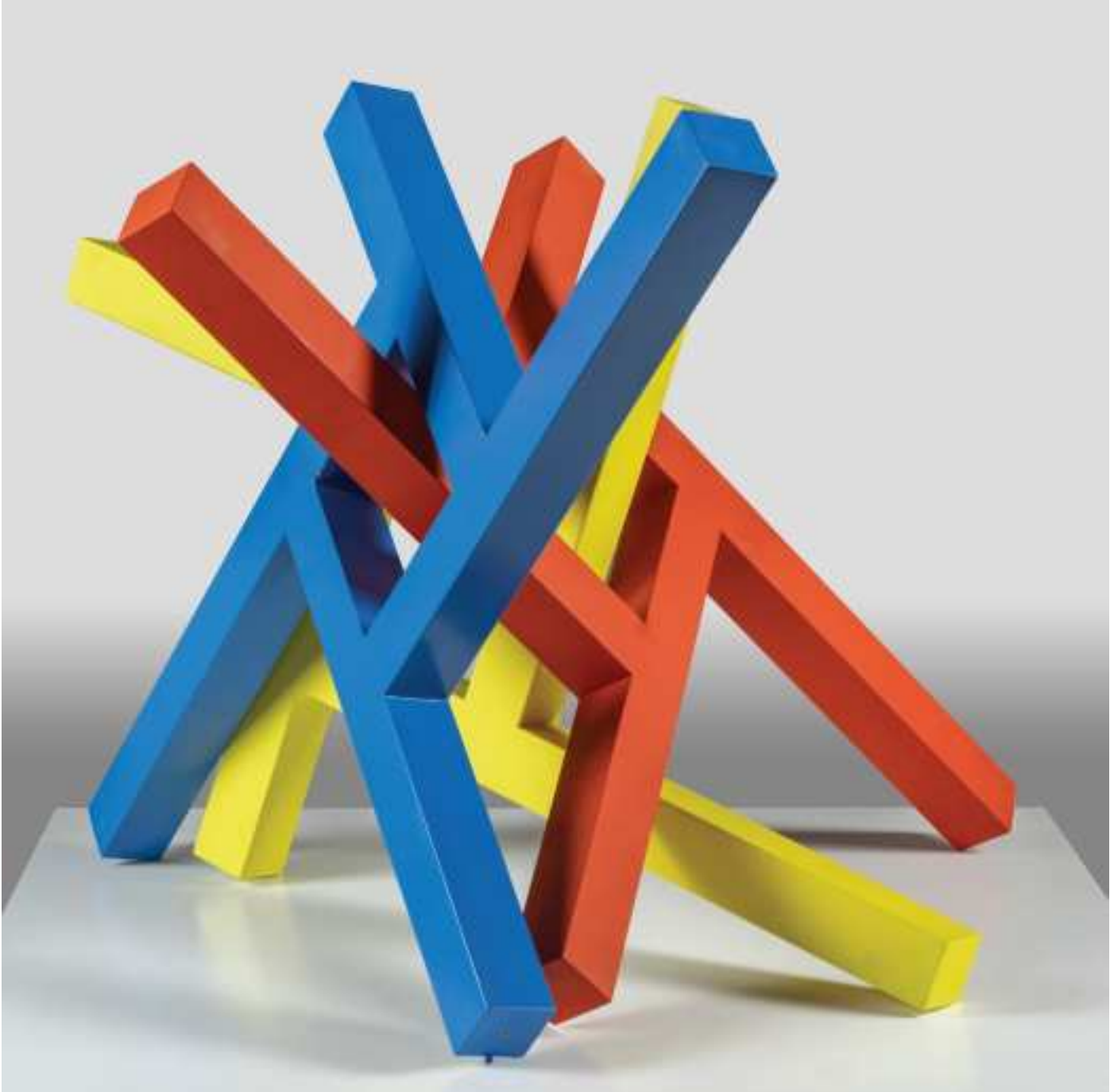
Escultura.
Acero inoxidable, 80 x 80 x 80 cm.

Desplegable espacial de una forma matriz, 2008. Acero inoxidable, 40 x 40 x 40 cm.





El molinete, 2018. Acero inoxidable, 80 x 80 x 80 cm.



El molinete, 2018. Hierro pintado, 80 x 80 x 80 cm.

Maqueta del *Monumento de Homenaje a Torres García*.



Tiro al blanco, 2008. Maqueta, medidas variables.



MIGUEL ÁNGEL BATTEGAZZORE

Antológica

Artista: Miguel Ángel Bategazzore

Curador:

Luzmila Rojas

Productor:

10/12/2021 - 27/02/2022

El Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo, en el marco de su programación de exposiciones, presenta la muestra antológica de Miguel Ángel Bategazzore, una de las más importantes y reconocidas figuras del arte latinoamericano del siglo XX.

En esta ocasión se exhiben algunas de sus obras más representativas, que abarcan desde la década de los años cincuenta hasta la actualidad, mostrando su evolución artística y su constante búsqueda de nuevas formas de expresión.

El artista es conocido por su estilo único, que combina elementos geométricos y orgánicos, creando obras que desafían la gravedad y exploran los límites de la escultura.

Esta exposición ofrece una oportunidad única para apreciar el talento y la creatividad de Miguel Ángel Bategazzore, un artista que ha dejado una huella imborrable en el mundo del arte.

Las obras se exhiben en un espacio amplio y luminoso, que resalta la belleza y la complejidad de cada pieza.

El horario de atención al público es de lunes a domingo, de 10:00 a 18:00 horas.

Para más información, contacta con el departamento de atención al público.

Entrada gratuita. Se permite la entrada libre y gratuita.

Se permite la fotografía sin flash.

Se permite el uso de audífonos.

Se permite el uso de sillas de ruedas.

Se permite el uso de bastones blancos.

Se permite el uso de perros guía.

Se permite el uso de perros de terapia.

Se permite el uso de perros de asistencia.

Para Miguel Ángel Bategazzore, el arte es una forma de vida, una manera de conectar con el mundo y con los demás. Su obra es un reflejo de su personalidad y de su visión del mundo.

En esta exposición se puede apreciar su evolución artística, desde sus primeras obras hasta sus últimas creaciones. Cada pieza es una obra maestra que desafía la gravedad y explora los límites de la escultura.

El artista es conocido por su estilo único, que combina elementos geométricos y orgánicos, creando obras que desafían la gravedad y exploran los límites de la escultura.

Esta exposición ofrece una oportunidad única para apreciar el talento y la creatividad de Miguel Ángel Bategazzore, un artista que ha dejado una huella imborrable en el mundo del arte.

Las obras se exhiben en un espacio amplio y luminoso, que resalta la belleza y la complejidad de cada pieza.

El horario de atención al público es de lunes a domingo, de 10:00 a 18:00 horas.

Para más información, contacta con el departamento de atención al público.

Entrada gratuita. Se permite la entrada libre y gratuita.

Se permite la fotografía sin flash.

Se permite el uso de audífonos.

Se permite el uso de sillas de ruedas.

Se permite el uso de bastones blancos.

Se permite el uso de perros guía.

Se permite el uso de perros de terapia.

Se permite el uso de perros de asistencia.























Los audiovisuales

En La obra de Battezzore hay una interacción entre los medios audiovisuales y su incidencia en la pintura. Como si sus audiovisuales (realizados en el tiempo de las diapositivas y los proyectores carousel) incidieran en los guiones, y los bocetos para algunos de sus cuadros.

Así, para citar unos pocos ejemplos, en *Cristales soñadores* sobreviven huellas de una imagen que integra el audiovisual *Sumario de la "natural" historia de las Indias*.

Mientras que en los dos retablos: *El ángel de la Historia: la ciudad de Fray Bentos* y

El ángel de la Historia: la ciudad de Montevideo la mayor parte de ambos macrocollages es configurada por imágenes extraídas de su audiovisual *Viaje a la semilla* que, no por azar, lleva por subtítulo *Una ciudad con nombre: Montevideo*. El que, a su vez, le dio pie para introducir simbólicamente la arquitectura urbana y algunas de sus connotaciones histórico-culturales.

Por otra parte, Battezzore comenzó a frecuentar los signos universalistas torresgarcianos en profundidad con motivo del audiovisual *Signo y color*, de un ritmo tan avasallante como el del cine contemporáneo, protagonizado por los signos del *Monumento cósmico*.



HENRY MILLER

MUSICA DE GYORGY LIGETI
 OBRA: "CONTINUUM" 1970 PARA CLAVE
 EJECUTADA POR ANTOINETTE VISCHER

ROLLINGS STONES
 OBRA: "ELLA ES UN ARCO IRIS" 1967
 ASESORAMIENTO MUSICAL: Dr. JULIO NOVOA

LO ENCANTADOR Y A VECES LO TERRIBLE, ES QUE
 EL MUNDO PUEDE SER TANTAS COSAS PARA OTRAS
 TANTAS PERSONAS DIFERENTES - Y QUE PUEDE SER,
 Y ES TODAS ESAS COSAS AL MISMO TIEMPO

HENRY MILLER

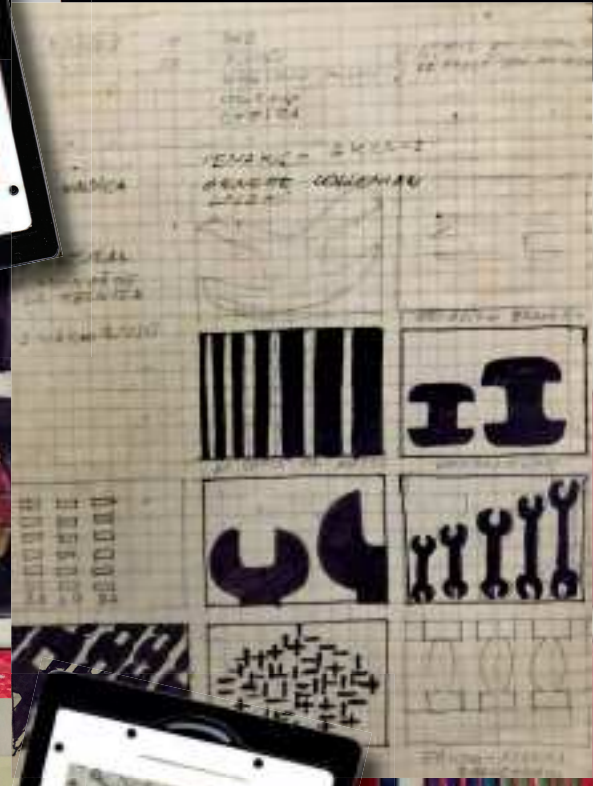
**SOBRE TEXTOS
 DE
 TORRES
 GARCIA**

J. Torres

**MUSICA DE
 MARINO RIVERO**

OBRA
ESTRUCTURAS

INTERPRETADA
 POR EL
AUTOR EN BANDONEON



LO ENCANTADOR Y A VECES LO TERRIBLE, ES
 EL MUNDO PUEDE SER TANTAS COSAS PARA
 TANTAS PERSONAS DIFERENTES - Y QUE PUE
 Y ES TODAS ESAS COSAS AL MISMO TIEMPO

HENRY



LA FORMA FINCA ES TRIVIAL (O INDIFFERENTE),
 ES LA MAGIA DEL MUNDO

LOS DATOS SENSORIALES Y LAS EXPERIENCIAS SON
 ESENCIALMENTE ESTRUCTURAS COLMADAS DE SIGNIFICA

ES CON SIGNOS Y CON SÍMBOLOS QUE URBIMOS
 NUESTRO TEJIDO DE "REALIDAD"

ANTE LOS, ALCANOS HILOS ENTRESACADOS DE LA
 TRAMA DE NUESTRO TRANSACCAR COTIDIANO

EL ENTRETEJIMIENTO DE SIGNIFICADOS QUEDA A
 CARGO DEL ESPECTADOR



Miguel **Battegazzore**



Panta Astiazarán, Retrato de Battegazzore, 1996.



En el Museo Británico, 1962.



Florenca, 1981.



Machu Picchu.



Kurt Speyer, Carlos Tonelli, Miguel Battezzore, Luis A. Solari, Gustavo Alamón.

Nace en Montevideo, Uruguay, en 1931. Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1958. Expone en forma individual o colectiva su obra plástica (pintura, dibujo, escultura, artes gráficas) en Montevideo, Punta del Este, Maldonado, Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Santiago de Chile, Puerto Rico, Oslo, Washington, Berlín, Moscú, Nagoya, Roma y Florencia. También realiza escenografías para teatro, ópera y ballet.

Obtuvo la beca Municipal Carlos María Herrera de perfeccionamiento en Europa para egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Trabajó en Irún con el escultor Jorge Oteiza en la fundación de un Centro de Investigaciones Estéticas.

Becado por la fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa, Portugal, realizó investigaciones sobre arquitectura y ornamentación de azulejos en Portugal y España de los siglos xv al xviii.

Docente de disciplinas vinculadas a su actividad en artes plásticas (cursos de pintura, teoría del color, historia del arte) en la Universidad de la República (Escuela Nacional de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación), Instituto de Profesores Artigas, Cinemateca Uruguaya, Alianza Francesa de Montevideo, Círculo de Bellas Artes, Escuela de Artes Visuales y Museo de Arte Americano de Maldonado.

Integró el cuerpo inspectivo de Enseñanza Secundaria (asignatura Dibujo y Expresión Plástica) y la Comisión Nacional de Artes Plásticas, donde trabajó en el diseño y montaje de exposiciones nacionales e internacionales.

Tiene trabajos y publicaciones sobre la problemática del color y la obra de los artistas Pedro Figari, Luis Solari y Eduardo Díaz Yepes, así como audiovisuales, y diversos artículos y ensayos sobre Joaquín Torres García. Publicó el libro *Joaquín Torres García: la trama y los signos*, que recibió el premio nacional de literatura año 2000 al mejor ensayo de arte.

En el año 2004 participó en el Coloquio Internacional Charles Dickens en América Latina, realizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en el Museo Nacional de Artes Visuales de la ciudad de Montevideo, con la ponencia «Una lectura cubo-futurista de Dickens: las ilustraciones de Rafael Barradas para *Tiempos difíciles*». Posteriormente, en el año 2005 se editó en castellano y, en el 2006, en la ciudad de Nueva York en el volumen *Dickens Studies Annual. Essays on Victorian Fiction*.

En el año 2006 dictó el curso «Los grandes sistemas cromáticos en la historia del arte», desde el 14 de setiembre hasta el 14 de diciembre, en el Museo Nacional de Artes Visuales del Parque Rodó.



Des-figuraciones entre literatura y pintura: Lautréamont/Battegazzore. Facultad de Arquitectura, Udelar, Montevideo.



Miguel Battegazzore, Ángel Kalenberg, Marcelo Legrand, Marcelo Mendizábal, Gunther Uecker, Pablo Uribe, Diego Masi y José Trujillo. MNAV, 1996.

Premios recibidos

Gran Premio Emilio Fontana (1976); Premio Pintura del Este (1978); Salón Municipal, Premio Pintura Mural (1988); Premio NMB Bank de pintura (1989); Premio Nacional de Literatura al mejor ensayo de arte, por *Joaquín Torres García: la trama y los signos*, y el Premio Figari a la trayectoria otorgado por el Banco Central del Uruguay (2000).

Exposiciones individuales

2021 (dic.). *Battegazzore. Exposición antológica.*

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

2016 (set.). *Battegazzore. Lo simbólico: entre el orden y el desorden.* Museo Gurvich, Montevideo.

2012 (set.). *Miguel Battegazzore: metáforas de lo humano.* Museo Zorrilla, Montevideo.

2011 (en.). *Des-figuraciones entre literatura y pintura: Lautréamont/Battegazzore.* Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales / Punta del Este.

2010 (nov.). *Des-figuraciones entre literatura y pintura: Lautréamont/Battegazzore.* Facultad de Arquitectura, Udelar, Montevideo.

2008 (nov.). *Miguel Battegazzore: el derrumbe de*

la semejanza. Centro Cultural de España, Montevideo.

2006 (set.). Galería de las Misiones, Montevideo, Uruguay.

2005 (dic.). Exposición con motivo de la restauración y rehabilitación de la Casa Gómez, Montevideo, Uruguay.

2004 (en.). *Homenaje a Oteiza.* Galería Alvira, Maldonado, Uruguay.

2003 (nov.). Galería Herrería Machango, San Carlos, Maldonado, Uruguay.

1997. Gira itinerante por el mundo del buque escuela *Capitán Miranda*. Incluía una colección de arte titulada *Arte a bordo* que mostraba la serie *Marcas y señales*. Exposición organizada por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

1994. Pabellón de Italia en la Rural del Prado, Montevideo, Uruguay.

1990. *Marcas, contramarcas y señales,* Galería de Arte de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

1987. Homenaje a Durero, Instituto Goethe. Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.

1986. Cátedra Alicia Goyena.
Instituto Italiano de Cultura.

1984. Instituto Italiano de Cultura.

1983. Galería Aramayo.

1981. Galería A per A. Venecia, Italia.
Galería Il Canale. Florencia, Italia.

1980. Alianza Francesa de Uruguay.

1978. Club de Arte de Montevideo.

1976. Galería Losada. Punta del Este, Uruguay.

Exposiciones colectivas

2004. Galería Génesis. Punta del Este, Uruguay.

1999. Exposición de Artes Plásticas en los 150 años de la Universidad de la República, Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

1995. Italia en el Arte Uruguayo, Museo Nacional de Artes Plásticas.

1993. *Vertientes. El magisterio de Torres García.*
Galería César Segnini, Caracas.

Arte del Mercosur. Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires y realizada en el predio de la Rural de Palermo, Buenos Aires.

1992. *Thirty Uruguayan Plastics*, Washington, Estados Unidos.

Vertientes. The teachings of Torres García. Inter American Development Bank Cultural Center, Washington D. C.

1991. *El paisaje en el arte uruguayo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile.

Arte latinoamericano, Latin Art Gallery, Nagoya; Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, Japón.



Alfredo Testoni, Carlos Tonelli, May Ramos, Ángel Kalenberg, Manuel Espínola Gómez, Nelson Ramos, Mercedes Sayagués, Clever Lara, Eduardo Sarlós, Rimer Cardillo, Gimena Ramos, Miguel Battagazzore, Nora Solari, Luis A. Solari, Ernesto Aroztegui, Ada Matto, Francisco Matto, Jorge Damiani, Matilde de Damiani, Felisa de Kalenberg, Fernando Álvarez Cozzi.



Hugo López y Miguel Batteggazzore.



Marruecos, 1962.



Batteggazzore y Natalia Correia en París.



Integrantes del Centro Productivo Gama 70. De pie: Gerardo Gigirey, Francisco Sanguineto, Miguel Batteggazzore e Yvonne Beltrame, Sentados: Mario Sagra-dini y Sofía Batteggazzore.

1989. *Arte contemporáneo en el Uruguay*, Galería Tretiakov. Moscú.

Arte dell'Uruguay nel Novecento. Istituto Italo-Latinoamericano, Roma.

1982. *Zeitgenossische Kunst aus Uruguay*. Berlín y Bonn, Alemania.

1981. 5.ª Bienal de Grabado de Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico.

1980. Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo.

1979. XI Festival de Pintura. Cagnes-sur-Mer, Francia.

XV Bienal de San Pablo.

XIII Bienal de Grabado, Liubliana.

8.ª Trienal del Grabado Americano. Córdoba y Santa Fe, Argentina.

Bienal de Grabado de Noruega, Oslo.

1978. Premio del Este de la Pintura Uruguaya, Museo de Arte Americano. Punta del Este, Uruguay.

1977. *Pintores geométricos*, Instituto Cultural Anglo-Uruguayo. Maldonado, Uruguay.

Colecciones

Muestra permanente en el Museo de Arte Contemporáneo, Fundación Ralli en Punta del Este (Uruguay), Caesarea (Israel) y Santiago de Chile (Chile). Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa, Portugal. Museo Nacional de Artes Visuales en Montevideo, Uruguay. Museo de Arte Americano en Maldonado, Uruguay. Fundación Pablo Atchugarry, Parque de esculturas, Manantiales, Maldonado, Uruguay. Colección Campiglia, Colección Manhard.

Escenografía y vestuario

A pico seco, de Georges Feydeau.

Dirección: Antonio Larreta. Teatro Odeón, 1964.

La serva padrona, de Giovanni Battista Pergolesi.

Régisseur: Juan José Brenta. Estudio Auditorio del Sodre, 1967.

Las troyanas, de Eurípides. Dirección: Sergio Otermin. La Máscara, Teatro Odeón, 1968.

La favorita, ópera de Gaetano Donizetti.
Régisseur: Juan José Brenta. Estudio Auditorio del Sodre, 1969.

Baile de graduados, de Johann Strauss.
Coreógrafa: Tamara Grigorieva. Estudio Auditorio del Sodre, 1970.

Presagios, de Piotr Chaikovski.
Coreógrafa: Tamara Grigorieva. Estudio Auditorio del Sodre, 1970.

Fidelio, ópera de Ludwig van Beethoven.
Régisseur: Melitón González. Dirección: Howard Mitchell. Estudio Auditorio del Sodre, 1970.

Celestino V, de Ignazio Silone, TIAL.
Dirección: Carlos Aguilera. Teatro del Centro, 1971.

Così fan tutte, de Wolfgang Amadeus Mozart.
Dirección: Hugo López. Comisión Municipal de Fiestas, Teatro Solís, 1971.

Los papeleros, de Isadora Aguirre. Grupo 68.
Dirección: Carlos Aguilera, 1971.

Crónicas de bien nacido. Dirección: Víctor Manuel Leites. Club de Teatro, 1972.

Bastían y Bastiana, ópera de Mozart. Conjunto de cámara Orfeo, Ministerio Educación y Cultura,

Teatro Casino, Punta del Este, 1972.

La colección, de Harold Pinter. Grupo 68.
Dirección: Carlos Aguilera. Club de Teatro, 1972.

Alicia en el País de las Maravillas, de Lewis Carroll. Grupo 68. Dirección: Víctor M. Leites. 1^{er} Festival Nacional de Teatro, Sala Verdi, 1973.

Falstaff, de Giuseppe Verdi (contiene escenas de obras de Shakespeare). Dirección: Juan Protasi. Sodre/Teatro Solís, 1975.

El murciélago, de Johann Strauss (h).
Régisseur: Melitón González. Sala 18 de Mayo, Sodre, 1976.

El Circo Rataplán, obra para niños de Pedro Veiga.
Dirección: Angelita Parodi. Teatro Nuevo Stella, 1977.

El barbero de Sevilla, de Gioachino Rossini. Sala 18 de Mayo, Sodre, 1977.

Petroushka, ballet de Ígor Stravinski.
Dirección: Tamara Grigorieva. Estudio Auditorio del Sodre, 1979.

Simón Boccanegra, ópera de Giuseppe Verdi. Sodre, 1988.

Il Tabarro, ópera de Giacomo Puccini.
Régisseur: Melitón González, Teatro Solís, 1998.



Mural de Battagazzore en la escuela N° 97 de San Carlos, Maldonado.



Battagazzore y Gyula Kosice en la Fundación Atchugarry.

SOBRE EL MAESTRO OTEIZA

In Memoriam

Miguel Battezzore, pintor, docente e investigador de arte uruguayo tuvo una relación discipular y de amistad con Jorge Oteiza, el gran escultor vasco desaparecido hace pocos días. A solicitud de **LA REPUBLICA** escribió una nota reveladora de ese encuentro entre artistas de generaciones diferentes.

cional este escultor Oteiza, completamente desconocido, me tocó en lo más profundo.

En 1960 Oteiza viene a Montevideo con motivo de su presentación al llamado a concurso internacional para el monumento a José Batlle y Ordóñez. Quiere el destino que se reúnan en el centro de Montevideo a dos cuadros de mi casa. Tomamos por la mañana té y desayunamos a un café de la calle Yi y allí me las impuso para mantener con él reiteradas conversaciones que tenían que ver con su obra y más particularmente con su nada convencional proyecto para el concurso (que contaba con la colaboración del arquitecto Paig) que trasciende lo monumental escultórico tradicional para asumir un carácter arquitectónico-urbanístico. Incluyó un centro cultural de instalaciones estéticas y otro destinado a biblioteca y estudios sociológicos y estaba destinado a



Miguel Battezzore con su maestro, Jorge Oteiza.

impresado de sus estudios que conviene su viaje en época invernal.

Imponer las cosas, el día discípulo viene preciso del mismo lugar y país que había naufragado el dichoso proyecto de su maestro. Aquí es donde nace la interrelación o, espina de Oteiza, que a caldero afectiva fue designa que Oteiza aceptara nacer en Irún aunque lo que también los 11 años por Oteiza en América le da parte en este procedimiento me favoreció la idea de hacer de Oteiza un proyecto montevideo que se puede probar una vez más con motivo de recibir su libro con una larga dedicación de dos páginas desde que aludimos a esa experiencia. Este libro para mí revive y resume los momentos más fecundos para mi formación que significaron una drástica

da a desplegar con tal naturalidad tanto y tan diversas actividades plásticas, teóricas, prácticas, docentes y lo que es más importante a sentirlas todas formando parte de un mismo núcleo creativo. Actividad que también me mantuvo con independencia de galerías y marchantes y que tal vez sea el mejor ejemplo que sublimemente me impuso Oteiza.

En estos días al leer una entrevista a uno de los más grandes arquitectos españoles contemporáneos como Rafael Moneo se me hace claro que mi relación maestro-discípulo con Oteiza no fue una excepción. Moneo reconoce claramente la deuda que tiene con Oteiza en particular el proyecto de El Kursaal de San Sebastián que "de una forma bastante secreta rinde homenaje a Oteiza" y la calificó también, según sus propios términos, como "maxim distante -lo que era yo-".

Ante manifestaciones de este tipo uno se da cuenta también que su concepción de la desocupación del espacio va más allá del concepto de su escultura y de su monumentalismo. Uno pasa a descubrir que es resultado de una actitud, un modo de vida y por lo mismo también problema su manera de ser maestro en su ausencia sin ninguna pretensión voluntarista de serlo. Esa actitud de desmoronamiento al borde mismo de lo religioso lo manifiesta el mismo Oteiza en 1974 con ejemplar honestidad a un entrevistador polaco para la revista "Polityka" de Varsovia: "Yo he trabajado con una orientación racionalista, pero procedo de una educación religiosa por el catolicismo tradicional de mi País Vasco. En países como el suyo y en artistas tan jóvenes como yo, esto se comprende fácilmente."

Yo estoy en crisis personal de mis ideas religiosas concientemente con mi acercamiento al marxismo y mi total entrega a la escultura. Lógicamente tropecé en mi carga sentimental de la religión al arte, quiero decir que

El arte es la ciudad

escribe Miguel Battezzore



Folleto "La jungla de la ciudad" (1968)

"El arte de la ciudad es un fenómeno difundido en todo el mundo, todas las grandes ciudades están en crisis, son notoriamente orgánicas que consumen más de lo que producen y deben por lo tanto, apagar en un organismo mayor, el Estado, que a su vez no sabe cómo deshacerse del exceso de la ciudad".

Este es uno de los conceptos vertidos por Óscar Carlo Argan en una exhaustiva entrevista realizada por Tommaso Trini, publicada en un libro bajo el título "Argan, entrevista sobre la obra del arte" (Ed. Labor, Roma 1980). Como es sabido, en un hecho sin precedentes, el prestigioso historiador del arte Óscar Carlo Argan fue llamado en 1978 a ocupar el cargo de "síndico de la Comuna de Roma" el equivalente de nuestro intendente municipal que tradicionalmente estaba reservado a políticos, técnicos o administradores.

Por año esta entrevista, realizada al término sustantivo de su administración después de tres años de gestión, se convertiría en un testimonio seguramente valioso para todos aquellos que se encuentran obsesionados a la defensa del patrimonio artístico, arquitectónico y ambiental de la ciudad.

Ante todo reconoce que el bien no ha nacido con vocación de hombre político en el sentido tradicional, no viene con su tarea de "síndico" de la Comuna, se incongruente con la de historiador del arte. No lamenta en ningún momento haber dejado su privacidad de estudio. Reconoce que tal vez ha escrito algún libro menos, pero no duda que en compensación se ha enriquecido de valiosas experiencias.

Sus convicciones teóricas no han cambiado, más ha entendido que la realidad es completamente diversa de la teoría. No obstante reconoce que si no se tiene en mente una teoría, la realidad es un caos ineficaz. Antes sabía que la ciudad estaba enferma, ahora sabe de qué enfermedad sufre. Para tener la historia de la ciudad, que es lo mismo que hacer la historia del arte, la experiencia ha sido fundamental aunque no por ello deja de ser angustiosa.

Opinara del arte se ocupa de la ciudad. Las artes son constitutivas de la ciudad. Es más, es la ciudad el lugar en que todas convergen y en donde se realiza una síntesis.

Para estudiar al arte se necesita partir de la ciudad y no del arte. Si el arte es la ciudad, la historia del arte es la ciudad.

Esto lleva a Argan a clasificar a los historiadores del arte en dos grupos antagónicos. Aquellos que ven la obra de arte en el contexto cultural y que se proponen esencialmente problemas de tutela del patrimonio artístico, de integración del legado en la realidad moderna, preocupándose de que entre en contacto con la comunidad. El otro grupo rechaza la visión del contexto, prefiere la visión teórica del objeto artístico, lo que desemboca inevitablemente en una investigación de problemas de mercado o formas de privatización de la obra de arte.

Solari entre dos mitologías

Esta exposición de Luis Solari con motivos de Jaramán y del Arqueo Terrenal, es excepcional como experiencia, casi delirante de laboratorio, para aquellos que siguen elevándose la obra de este gran autor y vivir en su trayectoria de abandonment, asimetría y explotación de una mitología simbólica.

Significativo al respecto es, como fueron desahucando por a poco de su obra, aquellos personajes de marcado acento neoclásico que creaba con tanta intensidad en sus pinturas y que indubitablemente eran penetrados por una mitología clásica europea. Al mismo tiempo ha sido cada vez más visible a elementos arcaicos y rústicos que notoriamente evocan toda tradición clásica, sería serológico como las quimeras, los laberintos o incluso los animales menos prestigiosos y también las conchas marítimas y delfines.

Podemos decir que ha avanzado progresivamente en un contexto que en nuestro medio podemos llamar mejor prehistórico, a falta de una mitología autónoma constituida.

Al ser éste la visión plástica de Solari llega a ser una especie de caldo en el que se funden indistintamente la imagen de la ciudad sobre ruinas, leyendas y cuentos, la sabiduría popular, arcaica y proverbial, como también devociones y supersticiones, ritos y simbolismo, animismo y magia. En una palabra, un mestaje de asociación ambientalmente colectiva y reiniciado regularmente a la vida que se genera.

Algo más, el experimental que propone esta exposición es un evidente enfrentamiento de mitologías en el seno mismo de la obra de Solari. Por un lado una mitología rural, divina en gestación, que ha venido nutriendo su propia creación de ideas. Por otro, y con motivo de su visita a Irún, una tradición religiosa en una mitología amada de esas formas y se conformada neoclásica.

De ninguna manera queremos decir con esto que existe incompatibilidad entre la mitología judeocristiana y la veneciana en la que se adhiere su obra sino que Solari sabe que en buena medida, contribuye a conformarla.

Para ser sólo recordar que en sus reediciones realizadas por Laura Ayzarán hay un capítulo más desafiante sobre los temas bíblicos en el folleto mural arqueológico. Hay allí estilos, dicciones y líneas variadas por pasajes de nuestro capítulo de identificación por tradición oral de generación en generación en los que se alude a temas tales como el origen de los tiempos y el género del mundo en términos muy próximos al texto bíblico. Pero son interpretados con una forma de fantasía muy propia del hombre de estas tierras.

Al ser éste este tema están expresados en formas de arcaísmo o eschizofrenia. Sufrimiento es para entonces de una totalidad sobre identificaciones medievales para pasar a convertirse, no así en algo de parca, en una suerte de pánico ritual, sin perder por eso ni un ápice de su profundo sentimiento religioso.

En esta pintura más allá de la consistencia de esta tradición que incluye a Estanislao del Campo o a Ricardo Güiraldes, pero lo cierto es que está en la forma de herencia que también frecuenta Solari y que sabe muy bien manejar a sus características y grabados.

Pero el tema bíblico de Solari en esta exposición está asociado.

Sus ciudades se funden en un contexto que por sí mismo, como podemos haberlo percibido ante el paisaje de Jaramán. El autor es plenamente consciente de esta discontinuidad y de lo que implica para su estética. Su humor se refleja a esta distancia en sus dibujos, como en el caso de "Grupo de Vial" o en algún dibujo de los murales. En una relación más está diciendo que no es nada en materia alguna de ninguna especie de identificación espiritual con un paisaje cargado de significaciones arcaicas, sino tan sólo de un simple "tour" de sus personajes.

La obra alumbra que se le ofrece a Solari, y para eso de presta más el grado que la pintura, es que en la representación figurativa, siendo la serie "Ocupados para un paisaje", lo que marca sin lugar a dudas el mayor acercamiento de su estética personal.

En ningún caso Solari resuelve apartarse de la iconografía de Jaramán, dejando de lado su constatación mitológica y simbólica o a propio contexto prehistórico, o bien significativo resultados. Así sucede con su pintura "Inventario" donde el paisaje de Jaramán se convierte en una máquina o sistema estacionario integrado a una de sus habituales narrativas murales.

En el cuadro "Viaje para pensar" Solari añade una vez más y uno de sus temas predilectos, así difunde el siguiente estilo de las dibujadas arcaicas de la mitología clásica, la masa de Jaramán, así lo que se orientan los personajes con el ser en posición rústica sea siempre y cualquier, provistos de múltiples máscaras y delfines que no hacen más que distorsionar rostros y animales. Así los principales personajes antropomórficos de Jaramán, se convierten en piezas de juego de ajedrez, jugando sobre una de sus personas. Aquí por lo, no se trata solamente de la ciudad arcaica, ni de su mitología, ni de su vida rústica, sino de una ciudad por la que puede pasar el destino del mundo. Es así, cuando Solari haya estado allí, su visión está con el humor y la perspectiva desde nuestra tierra.

Miguel Battezzore

Solari

"Mundo, magia y memoria"

"Como es lógico esperar por el caso, con el libro de Solari, se abre un mundo de posibilidades. El autor es plenamente consciente de esta discontinuidad y de lo que implica para su estética. Su humor se refleja a esta distancia en sus dibujos, como en el caso de "Grupo de Vial" o en algún dibujo de los murales. En una relación más está diciendo que no es nada en materia alguna de ninguna especie de identificación espiritual con un paisaje cargado de significaciones arcaicas, sino tan sólo de un simple "tour" de sus personajes. La obra alumbra que se le ofrece a Solari, y para eso de presta más el grado que la pintura, es que en la representación figurativa, siendo la serie "Ocupados para un paisaje", lo que marca sin lugar a dudas el mayor acercamiento de su estética personal. En ningún caso Solari resuelve apartarse de la iconografía de Jaramán, dejando de lado su constatación mitológica y simbólica o a propio contexto prehistórico, o bien significativo resultados. Así sucede con su pintura "Inventario" donde el paisaje de Jaramán se convierte en una máquina o sistema estacionario integrado a una de sus habituales narrativas murales. En el cuadro "Viaje para pensar" Solari añade una vez más y uno de sus temas predilectos, así difunde el siguiente estilo de las dibujadas arcaicas de la mitología clásica, la masa de Jaramán, así lo que se orientan los personajes con el ser en posición rústica sea siempre y cualquier, provistos de múltiples máscaras y delfines que no hacen más que distorsionar rostros y animales. Así los principales personajes antropomórficos de Jaramán, se convierten en piezas de juego de ajedrez, jugando sobre una de sus personas. Aquí por lo, no se trata solamente de la ciudad arcaica, ni de su mitología, ni de su vida rústica, sino de una ciudad por la que puede pasar el destino del mundo. Es así, cuando Solari haya estado allí, su visión está con el humor y la perspectiva desde nuestra tierra."

se están en su subconsciente, haciendo un uso de su imaginación, una especie de juego en la vida en arte cotidiano. El lenguaje de Luis Solari es el lenguaje del arte de Oteiza y del arte de Battezzore. Figuras arcaicas que en un momento de la vida de un artista de Irún que con una sensibilidad popular. Dice así Oteiza.



escribe Miguel Battezzore

"Mundo, magia y memoria"

esta obra de Solari, se abre un mundo de posibilidades. El autor es plenamente consciente de esta discontinuidad y de lo que implica para su estética. Su humor se refleja a esta distancia en sus dibujos, como en el caso de "Grupo de Vial" o en algún dibujo de los murales. En una relación más está diciendo que no es nada en materia alguna de ninguna especie de identificación espiritual con un paisaje cargado de significaciones arcaicas, sino tan sólo de un simple "tour" de sus personajes. La obra alumbra que se le ofrece a Solari, y para eso de presta más el grado que la pintura, es que en la representación figurativa, siendo la serie "Ocupados para un paisaje", lo que marca sin lugar a dudas el mayor acercamiento de su estética personal. En ningún caso Solari resuelve apartarse de la iconografía de Jaramán, dejando de lado su constatación mitológica y simbólica o a propio contexto prehistórico, o bien significativo resultados. Así sucede con su pintura "Inventario" donde el paisaje de Jaramán se convierte en una máquina o sistema estacionario integrado a una de sus habituales narrativas murales. En el cuadro "Viaje para pensar" Solari añade una vez más y uno de sus temas predilectos, así difunde el siguiente estilo de las dibujadas arcaicas de la mitología clásica, la masa de Jaramán, así lo que se orientan los personajes con el ser en posición rústica sea siempre y cualquier, provistos de múltiples máscaras y delfines que no hacen más que distorsionar rostros y animales. Así los principales personajes antropomórficos de Jaramán, se convierten en piezas de juego de ajedrez, jugando sobre una de sus personas. Aquí por lo, no se trata solamente de la ciudad arcaica, ni de su mitología, ni de su vida rústica, sino de una ciudad por la que puede pasar el destino del mundo. Es así, cuando Solari haya estado allí, su visión está con el humor y la perspectiva desde nuestra tierra."

se abre un mundo de posibilidades. El autor es plenamente consciente de esta discontinuidad y de lo que implica para su estética. Su humor se refleja a esta distancia en sus dibujos, como en el caso de "Grupo de Vial" o en algún dibujo de los murales. En una relación más está diciendo que no es nada en materia alguna de ninguna especie de identificación espiritual con un paisaje cargado de significaciones arcaicas, sino tan sólo de un simple "tour" de sus personajes. La obra alumbra que se le ofrece a Solari, y para eso de presta más el grado que la pintura, es que en la representación figurativa, siendo la serie "Ocupados para un paisaje", lo que marca sin lugar a dudas el mayor acercamiento de su estética personal. En ningún caso Solari resuelve apartarse de la iconografía de Jaramán, dejando de lado su constatación mitológica y simbólica o a propio contexto prehistórico, o bien significativo resultados. Así sucede con su pintura "Inventario" donde el paisaje de Jaramán se convierte en una máquina o sistema estacionario integrado a una de sus habituales narrativas murales. En el cuadro "Viaje para pensar" Solari añade una vez más y uno de sus temas predilectos, así difunde el siguiente estilo de las dibujadas arcaicas de la mitología clásica, la masa de Jaramán, así lo que se orientan los personajes con el ser en posición rústica sea siempre y cualquier, provistos de múltiples máscaras y delfines que no hacen más que distorsionar rostros y animales. Así los principales personajes antropomórficos de Jaramán, se convierten en piezas de juego de ajedrez, jugando sobre una de sus personas. Aquí por lo, no se trata solamente de la ciudad arcaica, ni de su mitología, ni de su vida rústica, sino de una ciudad por la que puede pasar el destino del mundo. Es así, cuando Solari haya estado allí, su visión está con el humor y la perspectiva desde nuestra tierra."

Esta obra de Solari, se abre un mundo de posibilidades. El autor es plenamente consciente de esta discontinuidad y de lo que implica para su estética. Su humor se refleja a esta distancia en sus dibujos, como en el caso de "Grupo de Vial" o en algún dibujo de los murales. En una relación más está diciendo que no es nada en materia alguna de ninguna especie de identificación espiritual con un paisaje cargado de significaciones arcaicas, sino tan sólo de un simple "tour" de sus personajes. La obra alumbra que se le ofrece a Solari, y para eso de presta más el grado que la pintura, es que en la representación figurativa, siendo la serie "Ocupados para un paisaje", lo que marca sin lugar a dudas el mayor acercamiento de su estética personal. En ningún caso Solari resuelve apartarse de la iconografía de Jaramán, dejando de lado su constatación mitológica y simbólica o a propio contexto prehistórico, o bien significativo resultados. Así sucede con su pintura "Inventario" donde el paisaje de Jaramán se convierte en una máquina o sistema estacionario integrado a una de sus habituales narrativas murales. En el cuadro "Viaje para pensar" Solari añade una vez más y uno de sus temas predilectos, así difunde el siguiente estilo de las dibujadas arcaicas de la mitología clásica, la masa de Jaramán, así lo que se orientan los personajes con el ser en posición rústica sea siempre y cualquier, provistos de múltiples máscaras y delfines que no hacen más que distorsionar rostros y animales. Así los principales personajes antropomórficos de Jaramán, se convierten en piezas de juego de ajedrez, jugando sobre una de sus personas. Aquí por lo, no se trata solamente de la ciudad arcaica, ni de su mitología, ni de su vida rústica, sino de una ciudad por la que puede pasar el destino del mundo. Es así, cuando Solari haya estado allí, su visión está con el humor y la perspectiva desde nuestra tierra."

el dibujo como escritura y sus «entrelíneas»

Niccolò Battagazzore, Montevideo, abril 1968
"Auto-retrato 1"



Desaparecieron los grandes dibujantes del siglo. Nadie y Picasso, sólo sobrevivieron para dar la nota de advertencia. Desde entonces, cuando alguien se dedicó al dibujo como a la escritura de un lenguaje representativo de su propia época.

PLÁSTICA

Miguel Angel Battagazzore

"Buscar la invariante es el camino para el arte nacional"

Una de las razones que me impulsó a invitar a Miguel Angel Battagazzore a ser el autor de esta columna es el hecho de que, a pesar de haberse dedicado a la escritura de un lenguaje representativo de su propia época, no ha renunciado a la búsqueda de la invariante que es el camino para el arte nacional.

CONTRA LA FUSIÓN DE LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL

La fusión de la creatividad individual con la del grupo es un camino que no conduce a la creación de un arte nacional, sino a la creación de un arte extranjero.

RECORDANDO LOS TALLERES

Los talleres de dibujo son un espacio donde se puede trabajar con libertad y creatividad, buscando la invariante que es el camino para el arte nacional.

En 1912 y 1913, el artista francés Pablo Picasso se dedicó al dibujo como a la escritura de un lenguaje representativo de su propia época. En 1917, en París, se fundó el grupo de artistas que buscaban la invariante que es el camino para el arte nacional.

PLÁSTICA

Miguel Angel Battagazzore

"Buscar la invariante es el camino para el arte nacional"

Una de las razones que me impulsó a invitar a Miguel Angel Battagazzore a ser el autor de esta columna es el hecho de que, a pesar de haberse dedicado a la escritura de un lenguaje representativo de su propia época, no ha renunciado a la búsqueda de la invariante que es el camino para el arte nacional.

CONTRA LA FUSIÓN DE LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL

La fusión de la creatividad individual con la del grupo es un camino que no conduce a la creación de un arte nacional, sino a la creación de un arte extranjero.

RECORDANDO LOS TALLERES

Los talleres de dibujo son un espacio donde se puede trabajar con libertad y creatividad, buscando la invariante que es el camino para el arte nacional.

Das Artes Plásticas

TORRES GARCIA E O UNIVERSALISMO CONSTRUTIVO

A vida de Joaquín Torres García en Uruguay das artes plásticas vai conquistando maior interesse e credibilidade a medida que se vai afirmando no tempo. O interesse despertado vai se aprofundando a cada vez mais.



Tal interesse não só é motivado pela sua obra, mas também pela sua atitude política de desvinculação, como fundador do Universalismo Construtivo, que tem grande repercussão no Continente Americano e que, nos nossos dias, dá continuidade temporal ao seu espírito.

IV EXPOSIÇÃO ARTE MODERNA

Miguel Angel Battagazzore

"Buscar la invariante es el camino para el arte nacional"

Una de las razones que me impulsó a invitar a Miguel Angel Battagazzore a ser el autor de esta columna es el hecho de que, a pesar de haberse dedicado a la escritura de un lenguaje representativo de su propia época, no ha renunciado a la búsqueda de la invariante que es el camino para el arte nacional.

CONTRA LA FUSIÓN DE LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL

La fusión de la creatividad individual con la del grupo es un camino que no conduce a la creación de un arte nacional, sino a la creación de un arte extranjero.

RECORDANDO LOS TALLERES

Los talleres de dibujo son un espacio donde se puede trabajar con libertad y creatividad, buscando la invariante que es el camino para el arte nacional.



Pintura construtiva, 1922

La pintura construtiva de Torres García es una obra que busca la invariante que es el camino para el arte nacional. Es una obra que busca la invariante que es el camino para el arte nacional.

IV EXPOSIÇÃO ARTE MODERNA

Miguel Angel Battagazzore

"Buscar la invariante es el camino para el arte nacional"

Una de las razones que me impulsó a invitar a Miguel Angel Battagazzore a ser el autor de esta columna es el hecho de que, a pesar de haberse dedicado a la escritura de un lenguaje representativo de su propia época, no ha renunciado a la búsqueda de la invariante que es el camino para el arte nacional.

CONTRA LA FUSIÓN DE LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL

La fusión de la creatividad individual con la del grupo es un camino que no conduce a la creación de un arte nacional, sino a la creación de un arte extranjero.

RECORDANDO LOS TALLERES

Los talleres de dibujo son un espacio donde se puede trabajar con libertad y creatividad, buscando la invariante que es el camino para el arte nacional.

José Gurvich: del signo geométrico al signo vital

En la Galería El Malecón de Punta del Este se inaugura una exposición de obras de José Gurvich. En esta se da una oportunidad importante para establecer contacto con el obra de uno de los mayores creadores rusos.

José Gurvich: del signo geométrico al signo vital

En el principio fue Torres García. En 1916 pasó a formar parte del grupo de artistas de Torres García.

La estética geométrica. La vertical y la horizontal y el signo insertado en ella. Luego el signo vital. Abandonó su espíritu cristalizado. Estaba la estructura arquitectónica. Tal vez Géométrica de Torres García. En 1942 fundó el grupo de artistas de Punta del Este bajo la dirección de José Gurvich.

La espiral arrastrada algnos. La vertical (descubierta) Brughel, la vitalidad popular. Multitud. Comilones. Juegos, fiestas, actividades. Grecia. No a la arqueología. El arte y el vino. Del dibujo al estuque. El paisaje. Los juegos de la playa del Centro. multitudes en el Centro. Los volúmenes esenciales. Israel. 1957. Fue invitado por el Kibutz - Raquel Menéndez. El Albedro. El campesino israelí. Los jardines y el día. Figuras arquitectónicas de la fertilidad. La revelación de la herencia judía. En 1959 y 1960 viajó a Israel. La dificultad de ser feliz. Nueva York. En 1975 llegó a Nueva York. Otra vez los murales. El color como vitalidad. Los momentos de belleza. El caos orgánico. La muerte. El 24 de junio de 1974 falleció en Nueva York a los 67 años.

Miguel Battagazzore

Eduardo Díaz Yepes

Enscribe Miguel Battagazzore

En 1968, un año de la muerte del escritor Eduardo Díaz Yepes, se celebró una exposición de sus obras en la Galería El Malecón de Punta del Este. En esta se da una oportunidad importante para establecer contacto con el obra de uno de los mayores creadores rusos.

Eduardo Díaz Yepes

Enscribe Miguel Battagazzore

En 1968, un año de la muerte del escritor Eduardo Díaz Yepes, se celebró una exposición de sus obras en la Galería El Malecón de Punta del Este. En esta se da una oportunidad importante para establecer contacto con el obra de uno de los mayores creadores rusos.

Miguel Battagazzore



Alfredo Testoni, *Retrato psicológico de Battezzore*.

Just like other Uruguayan painters, and like he has pointed out himself, Miguel Ángel Battegazzore has built his identity from the influence (not from the direct teachings) of Joaquín Torres García. That game of continuities and fractures, of acceptance and rebellion, had very different outcomes depending on the artist. For Battegazzore, what emerged was a highly autonomous personality, capable of integrating the tradition which nurtured him, and at the same time, reinterpreting it and drawing as far away as possible.

Battegazzore knows where he comes from. But that does not prevent him from innovating when it comes to techniques, materials, themes, palettes and aesthetic explorations, or traveling beyond his own painting and artistic activity to make an incursion in the fields of teaching, research, essay writing, graphic design and scenography. There is evident freedom in each of those manifestations.

Battegazzore is also aware of the place he belongs to. Therefore, there is a highly valuable tension in his work between the universal and the local. He travels to Europe for training and is constantly interested in what takes place in the world but remains Uruguayan at the same time. He is interested in our past and takes a stand on certain ways of reading into it (one clear example is his altarpiece *Los tres Batlle*). He is interested in figures which have shaped our cultural history, such as Lautréamont, Figari or Torres himself. He is interested in the material imprints left by Uruguayans in their attempt to take roots in the landscape, to work and produce (hence his interest in cattle earmarks, very much unlike Torres García).

A retrospective in the National Museum of Visual Arts is probably the most remarkable means we have as Uruguayans to extend our gratitude to someone we know is a magnificent artist. Thank you for enriching us, for teaching us and for giving us enjoyment. That is precisely what we are doing now: thank you, master Battegazzore!

Dr. Pablo da Silveira

Minister of Education and Culture

The National Museum of Visual Arts (NMVA) is pleased to introduce the Anthological Exhibition Miguel Ángel Battegazzore, conceived and held to celebrate the artist's 90th birthday. This great venture aims to display Battegazzore's long and fruitful career as well as his new projects, for he continues painting. His meticulous work has been nationally and internationally praised; he is a reference for his colleagues and students and has dedicated his life to artistic production and to generously sharing his knowledge of art through teaching.

The Anthological Exhibition Miguel Ángel Battegazzore is the only exhibition held at the second floor of the NMVA at the moment and it comprises over a hundred artworks (mostly paintings and sculptures), which reveal the formidable work of the artist from the start, within a never-ending quest beyond formats and foundations – a consequence of his skeptical vision of the concept

of art and his *RAISON D'ÊTRE AS AN ARTIST*. The work of Ángel Kalenberg, the curator, was based on his knowledge and commitment to Battegazzore's work and it has been decisive at the moment of selecting each of the artist's series. The dialog between Kalenberg and Battegazzore goes back a long way and was intensified during the last year, prior to the exhibition. I also wish to highlight the work done by Leonardo Noguez, in charge of the production, who enabled a fluent interaction between the members of the different teams involved in developing the initial proposal.

Battegazzore continues to create, ponder, investigate and write: there are and there will be more works to get acquainted with, but it was a must for the NMVA to make a stop and contemplate his career so far. One of our main objectives is to spread the work of our most distinguished artists to society as a whole. This is the most complete anthological exhibition ever held to date, which unveils the work of an unavoidable artist of our time, a wholesome artist.

Enrique Aguerre

Director of the National Museum of Visual Arts

Battegazzore Amid an invisible center

By Ángel Kalenberg

*"We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time"*

Thomas Stearns Elliot

An extensive, multifaceted, coherent and perspicuous career which began in the mid-twentieth Century. Miguel Ángel Battegazzore is generally considered one of the most important Uruguayan artists. Nowadays, the 90-year-old creator continues with his creative process, therefore increasing his artistic legacy even more.

Chapter 1 PRESENCE

He could have chosen any other career: philosopher, scientist, anthropologist. But he chose to become a visual artist. Throughout his long and intense journey as an artist, his work underwent different phases: during his time in Europe, he picked an interest in the tradition of tiles and created the series *Lisboeta*. Later on, his Binary Constructivism would come forth, the series devoted to '*Les Chants de Maldoror*', '*Las Criaturas de Prometeo*', the '*Homenajes Escriturales*', the series '*Marcas, Contramarcas y Señales*', the '*Entropies*', the '*Espinas de la Cruz*', they would all evolve amid a tireless task (he has been working on new paintings for his

exhibition at the National Museum of Visual Arts, December 2021 – March 2022). He has also explored a variety of foundations for his work (canvas, paper, walls, steel, wood, ceramic, film).

As a matter of fact, research and evolution have been quintessential in Batteggazzore's uninterrupted work: coherence and development of critical thinking is present in his various changes of direction.

But, how could we decode said versatility and therefore determine the worth of his persistence in change? That is the point.

The context could shed some light on this matter. In the early 20th Century, the quest for likeness falls apart and the arts abandon their analogical dimension. Said disconnection had already been conceived during Mannerism, that critical period in art history that would constitute the starting point of Batteggazzore's pictorial freedom.

Actually, one key element to decode his work is offered by that decisive turn – after modernity – which favored the supremacy of the pictorial occurrence over mimesis.

This conceptual dimension can be traced back to his series of paintings from the 1980s, with reference to creators like Uccello, Laurana, Raphael or Durer – a collection which conveys Batteggazzore's early affinity with the diagrammatic Mannerist sensitivity, which would enable him to deal with the provocative complexity of the post-modernist period. Certainly, those "tributes" were also defining for his well-known *Entropies*, those deconstructions of the Constructive Universalism which somehow perpetuate and renew the work of artist Joaquín Torres García.

His works follow a route with several milestones, such as Mannerism and the undeniable conceptual dialog with Torres García. But there is also the balance between reason and nature: the secret of the classical spirit lies within a pendulum which sways across both concepts. There is also the paradoxical relation between the concepts of order and chaos since one can be found in the other. Let us place our attention on the aforementioned.

The expansion of Classicism, carried out by Torres García, was possible due to Mannerism. Within the notions of freedom and independence, Batteggazzore's work has made its early way into a descending form of Mannerism, when the movement was still undefined.

On the other hand, art history slowly discovered that Mannerism played a leading role in the genesis of modern art since it was not just another style, but it implied a questioning sensitivity of the same notion of style instead, and it refrained from the proposal or imposition of solutions for reasons of balance. Hence, it took a long time for Mannerism to gain academic status. It could be claimed that its continuity embraces a certain attitude of what we know today as "*deconstruction*" – a demystified vision of tradition, or at least an attempt to demystify it.

It is based on a dynamic coexistence of abstraction, sensitivity and imagination, aspects which Batteggazzore reinforced in the Corpus of Torres García's praxis and theory, which explains the central role he played in Batteggazzore's career.

Mannerism inspires a fruitful conflict between order and chaos (institutionalized classical order and imaginative chaos) and therein lies the starting point of the Constructive Universalism and the leitmotif of Batteggazzore's work and personal deconstruction. Consequently, we can identify the art of poetry in the *Entropies* (see Chart) since the process of deconstruction which ends with it became public with the mural *Big Entropy* ("*Gran Entropía*").

Presence of Torres García: closeness and distance.

Batteggazzore has claimed to have always felt the figure of the Uruguayan Master, creator of Constructive Universalism, as the invisible center of his own artistic activity. However, this has always been a troublesome and paradoxical relation since he never actually met with Torres, even though they were neighbors, in Montevideo.

Likewise, he nurtured that abyss when he lived close to the Athenaeum in Montevideo, where the Master and his disciples from the Torres García Atelier used to gather at the basement – he could have visited the Atelier whenever he wanted to, but he chose to do so on the sly, like an intruder afraid of interrupting a mysterious ceremony, never engaging in any personal communication. (Batteggazzore claims that "lack of interest" answers to the fact that his training took place at the National School of Fine Arts, which was not related to the Atelier).

Presence of Reason and Nature: the classical spirit. Torres' protean ability was passed on to his students, but it was also influential on Batteggazzore who was never his pupil but enjoyed full freedom instead. That being so, he reached outcomes which Torres summarized in the productive formula: a balance of "reason" and "nature", which organizes his concept of renewed classicism – actually, the secret of the classical spirit lies within a pendulum which sways across "reason" and "nature".

Presence of Order and Chaos, a paradox. Order and chaos are paradoxical concepts. Inside order is the potential for chaos and inside chaos is the potential for order. A fruitful conflict between order and chaos is said to exist, between the institutionalized classical order and the imaginative chaos, and therein lies the leitmotif of Batteggazzore's work, particularly of the dialectic opposition between his *Entropies* and the grammar of Torres García's Constructivism.

Chapter 2

THE ITINERARY:

Training and creation

* **As a student**, he took Jorge Romero Brest's courses of Art History at the old School of Humanities, in Montevideo. Romero Brest was a strong supporter of modern art and his insights were later picked up by Fernando García Esteban who taught at the *Instituto de Profesores Artigas* (the National high school teacher training center). Many students of said course would later become art critics or teachers.

At the same time, Batteggazzore took his first steps in the field of painting at the National School of Fine Arts (the art history lessons were taught by the poet Carlos Rodríguez Pintos, but they never went beyond the Graeco-Roman Period); this allowed him to merge the diverse and opposing language of three creators – two painters and a sculptor, key to his growth as an artist – in a Mannerist fashion. Namely, the Uruguayans Felipe Seade and Miguel A. Pareja and the Spanish Jorge Oteiza.

According to the artist himself, Romero Brest granted him with a knowledge of formal categories, never attempting to justify his philosophical legitimacy but rather emphasizing his “organized efficiency”. Romero’s persistence to differentiate Classicism from Neoclassicism as historical styles and to identify Classicism as a formal category was crucial and constituted a fundamental contribution.

**** The frequent mix-up** of these two aspects generates several mistakes when it comes to the appreciation of styles and artworks. Batteggazzore claims that there is a neoclassical Torres García but if that is mistaken for his formal conception, it is impossible to understand the fact that Torres wanted to establish a new form of Classicism for the Americas. In connection to this, we must point out a setback. During his first year of Drawing lessons in the pre-university course of Architecture, the students (Batteggazzore and his classmates – future stage designer Carlos Carvalho and Hermenegildo Sábat, who would become an exceptional cartoonist) were asked to reproduce different prints of the classical orders of Vignola and to draw buildings such as the *Villa Rotonda* by Palladio.

In such manner, the three creators were part of the final chapter in the history of continuity of the classicist spirit in our country. But in a Copernican turn of events, they were part of the process of distancing from Classicism since in their second year they noted that the classical orders had been removed from the Curricula and replaced with compositions of neutral geometric volumes – there would be no transcriptions of the Treatises by Vignola or Palladio. Said rupture explains the continuing disappearance of the Classical Orders in the facades, especially those in Montevideo.

In contrast, it is not coincidental that in Batteggazzore’s *Entropies* those orders reappear as forms confronted by Palladio’s architecture like *La Rotonda*, *La Malcontenta* or *Villa Barbaro* with frescoes by Veronese.

These forms in Batteggazzore are the result of an extraordinary experience which made him appreciate them and study them directly in their magnitude and context. This took place during a peculiar tour around the Italian region of Venetia, guided by no other than the rector of the University of Venice, Feliciano Benvenuti, whom he had met during his stay in Uruguay for his conference “*St. Mark’s Square, history and life*”, held at the Italian Institute of Culture in Montevideo. The former is one of the topics of art history which Batteggazzore is most passionate about, which explains why the Doge’s Palace is present in his *Entropies*.

***** Batteggazzore’s work** reflects his vast training, which goes from the theoretical artistic dimension to the practical aspect. This includes drawing, painting, engraving, ceramics, sculpting (for which he made use of computer language), stage design for the theater, the opera and the ballet, costume design

for the theater, graphic design (posters, stamps, programs for concerts by the Official Service of Broadcasting, Representation and Performances – in Spanish, *SODRE* – for the *Teatro Solís* and the Theater of Montevideo, coin design and architecture. Regarding the temporary arts, he studied film, cinematography and music, and contributed to pedagogy and the teaching of art history and theory. For Batteggazzore, teaching is as creative as the production of a play and he taught in different institutions such the School of Fine Arts, the *Instituto de Profesores Artigas*, the School of Humanities and Education Sciences, the Uruguayan Cinematheque, the Alliance Française in Montevideo, the Circle of Fine Arts and the National Museum of Visual Arts, to name a few.

In Portugal and Uruguay, he published different essays conveying his thoughts on art, as well a fundamental book on Torres García. He is currently working on a new book on Barradas (a preview of the chapter “*Barradas and stage design*” is published in this catalog).

******* Batteggazzore’s work travels through multidimensional records due to its freedom and independence. The lines between praxis and theory, genre and style have vanished, evidencing a huge shift not only in tradition but also in the expectations for its reception. Turning to interdisciplinary processes allows him to trigger a limitless interaction between the different aspects of plastic arts, something which responds to his educational journey.

Said freedom prevents him from falling into the dichotomy of Pareja’s hedonism or Seade’s fondness for the aesthetic of Mexican muralists, and Batteggazzore profited from that regression to materialize his series of murals *Entropies*. However, Seade was also interested in the Classicism of the Renaissance and it is worth noting that the first model which Batteggazzore sketched in Seade’s class was the *Portrait of Eleanor of Aragon* by Francesco Laurana.

He inherited Seade’s affection for the monumental scale, as exemplified in the great mural of 400 Sq. meters entitled “*Gran Entropía*” (*Big Entropy*), located in the corner of Streets *Magallanes* and *Colonia*, in downtown Montevideo, which is now completely destroyed.

He inherited Pareja’s affection for color syntax, an area in which Batteggazzore has stood out. He adopted Pareja’s prominence of color and practiced Seade’s chiaroscuro to bring his signs into corporeality.

He inherited Oteiza’s mastery at manipulating the vacuum and the sculptural “immateriality”; from sculptor Eduardo Díaz Yepes he inherited the ability to manipulate the sculptural “material nature”.

DESTINATION: EUROPE

Upon his arrival in Europe, Batteggazzore encounters the vigor of Art Informel, already established in the 1970s.

He was more interested in the problem of signs than in the aesthetic concept of Informalism, based on chiaroscuro, black and white.

Hans Hartung, the father of significant Informalism, tends to a sort of direct written form of instinctive gestures, mural graffiti

one could say, which he inscribes in his paintings with vigorous calligraphy and lines where the gesture is continual.

However, what interests Batteggazzore the most (probably thanks to María Freire) are the paintings of Giuseppe Capogrossi and Carla Accardi, one of the most coherent female painters of alphabets. Capogrossi created a script – he developed a vast vocabulary of irregular signs shaped like a comb or a fork. These structural signs could be repeated and connected forming countless variations (they are not isolated signs, like in José Gamarra). The Italian designed the large-scale signs. He tried out the fabric of the signs, some of which returned to fabric and connected with the outer world by transmitting the feeling of explosion that continues outside the canvas. It is the modern conception of the expanding universe.

The signs in María Freire (1917-2015) are not triggered by a casual gesture (like in Jackson Pollock's painting), but they are shaped under control instead. It does not seek any pictorial or chiaroscuro effects but the flattening of shapes instead, as well as sharpness of the outlines. The intersection of sensitivity and rationality moderates the artistic temper of María Freire which is part of Torres García's tradition of reason and nature.

The reel-like little shapes by Batteggazzore resemble Capogrossi's (and Alfredo Volpi's somehow, who used serialized streamers and Iberé Camargo's reels, which Batteggazzore saw in Brazil) – however, he was looking forward to assembling a chain of articulated signs in negative/positive syntax.

Batteggazzore has always been interested in writing, a tendency introduced in our country by Américo Spósito. Consequently, he has always been close to Georges Mathieu, who worked with Japanese calligraphy and created a sort of script.

Furthermore, Bruno Munari's *Campari* poster, which Batteggazzore was particularly fond of, is emblematic – the disruption of movement and fragmented texts which, according to the artist, do not flail “even if the poster is partially observed, even if groups of people partially cover it or if it is contemplated from a moving subway”. On the red background, the written logos of Campari discompose and recompose, to set on a new urban context. Campari's poster becomes a kaleidoscopic and curious outlook on the contemporary city. That look is connected with the experience of futurism and cubism, movements which reinvent the vanishing point. Batteggazzore valued one aspect of Informalism: the unpredictable, the random; that is its conquest. However, there is no metaphysical dimension or denial of the image, so it implied a tendency opposed to the personal elaboration of constructivism, which led to an early attempt of deconstruction of that Binary Constructivism the artist had been exploring before his trip to Europe. The inevitable result was rupture. The paintings and specially the embossments were literally destroyed, broken into pieces, disconnected and recomposed by the artist, the same way Piranesi's embossments represent the fragments of the Classical Era.

THE PECULIAR SERIES LISBOETA

During his time in Lisbon (thanks to the *Calouste Gulbenkian*

Foundation grant), he created the paintings of the series *Lisboeta*, which had not been released until now and have not been continued throughout his career. They are rather peculiar works, mostly embossments. This experimental series explores the millennial tradition of tiling (the main object of his research with the Foundation was devoted to Architecture and Ornamentation with tiles in Portugal and Spain in the 15th through the 18th Century). Embossment and the tradition of gold carving are presented against Batteggazzore's personal Binary Constructivism.

This series is the testimony of his curious attraction for the history of art and crafts and the conceptual problem within those millennial disciplines.

The apparent contradiction between said disciplines is **quite unusual**. It is through this work that the artist brings about the result of his research on the iconography of tiling. It is worth noting that Batteggazzore practiced copying some tiles. He was particularly fond of Eastern themes, for example, pomegranates and the lotus flower. Alois Riegl studied vegetable ornamentation and specially the ornamentation with the lotus in Ancient Egypt – the symbolic aspect of the lotus and the solar deity. However, Riegl could not find in the tiles anything other than the formal aspect of decoration, even when tiling is a product of the Baroque and the Rococo style. Yet the decoration of the tiles is related to Byzantine, Islamic and Gothic art.

When he visited the city of Ravenna, Batteggazzore stumbled upon Byzantine culture with the golden mosaics of the Basilica of San Vitale and the deep blue mosaics of the Mausoleum of Galla Placidia; the most abstract and sparkling color manifestations of art. In modern painting, gold was replaced by yellow in the *Sunflowers* series by Van Gogh and Gauguin's *The Yellow Christ* (1889).

Dutch paintings, on the contrary, glowed with the white shade of the tiles with synthetic purpose, which would be later picked up by the Impressionists.

Gold carving in Spain was heavily influenced by the Middle Ages. Just like in Germany, Spain went from the Middle Ages directly into the Baroque, skipping the Renaissance. In that sense, Spanish carving has the baroque, rococo-style – it lacks the balance of Portuguese carving due to the contrast between gold and the cold blue from the tiles, in other words, the contrast between golden wood and ceramic.

This dialectic is not only perceived in the exterior but also in the interior of Portuguese buildings. Gold coffered ceilings with tiled walls. The advantage of tiles is that they can be cut to coincide with the surface; such is the case with stairs and walls where the tiles replicate the architectural features. For instance, there are virtual pediments of tiles, product of that interaction between virtuality and reality.

THE TILES

Tiles are the echo of great architecture. In the *Quinta da Bacalhaoa* Palace, in Portugal, the tiles have been cut so that the edges coincide with the undulating baroque volutes; they go along with

the architectural context. The tiles were expected to provide a feeling of continuity even if they were limited by the frame. This somehow foresees the ideas of Mondrian, because the wall follows the orthogonal patterns.

Óscar Niemeyer (1907-2012) thought of ceramic lining as the skin of architecture and noted that tiling adapts rather well to curvilinear shapes. The tiles in the building of the Ministry of Education in Rio de Janeiro, designed by Cândido Portinari (1903-1962), follow that tradition.

The Portuguese Baroque combines tiling with gold carving (a tradition which links the country to the Netherlands and is later introduced in Brazil). The coexistence of gold carving with tiling implies a balance between warm and cold. The contrast is provided by the painting of the tile which is calm and cold and the gold carving. It could be said that this relation is found in Vermeer's paintings, in the classic blue color and the lead-tin yellow. Actually, Mondrian continues on the path set by Vermeer, and the use of color is always present. In his paintings, Figari paints the dresses of the Gaucho women by applying dissociated color, like in the tiles of *The Manueline* or in pointillism (even when Seurat's characters are always dressed in Sunday clothes), because he knows that color combinations occur in the eye.

This tradition was not picked up in Argentina nor in Uruguay, but it was in Brazil; indeed, it was at the The São Paulo Art Biennial that Batteggazzore had a chance to take it in and confirm his attraction for tiling.

Although Batteggazzore could have used real tiles for his paintings, he chose not to, unlike cubist painters who incorporated all kinds of materials to their work, such as paper strips and labels.

The work of Brazilian artist Adriana Varejao (born in 1964), who often uses Baroque-themed tiles in fragments, connects Brazil with the Islamic traditions, the Netherlands, Spain and, obviously, Portugal. Batteggazzore's experience is reflected in her work, and as for the Uruguayan artist, he was inspired by Portuguese painter María Helena Vieira da Silva (1908-1992), who was highly regarded by Torres García, and who Batteggazzore met in Portugal.

Portuguese tiles are the turning point in this period of Batteggazzore's art. It was love at first sight. Unbelievably though, the artist found in Portugal another unexpected physical foundation to materialize his informalist disintegration: cork, one of Portugal's biggest export. Said material allowed him to design spontaneous embossments, to tear them and recompose them again, following the severe linearity of Binary Constructivism, and to create expressive fragments of contrasting silhouettes.

Miguel Ángel Batteggazzore's first encounter with cork had occurred when he dropped school to work at his father's automobile repair shop. He stumbled upon some cork scraps which his father used to create cylinder head gaskets since these were not imported during the war. Cork allowed Batteggazzore to divide the edges in a very sensitive way, providing Constructivist painting with irregular shapes. This did not result in a naturalist vision of tearing, it is actual tearing and not an imitation.

ALL THE WAY TO MOROCCO

Batteggazzore explores tiling trying to find tessellation. A completely different criterion which is closer to gem cutting and trimmed shapes, which resembles little star-like stones (glazed ceramics). In a different period, he was interested in the technique of "*cuenda seca*" (in Spanish, "dry cord"): the drawing is made with linseed oil, color pigments are placed between the oil trace and after heating, the oil evaporates and prevents colors from running out of their limits, just like lead does in stained glass.

Batteggazzore was also interested in Islamic decoration. He was particularly impressed by the calligraphic decorations in the Alhambra due to the combination of the signs and the informalism. He also took interest in ceramics, specially the plates with Islamic calligraphy, which have a complex structure. It is about a dialectic of deconstructed forms. Batteggazzore found the respect for the walls equally important – the decision not to drill the walls.

All in all, the paintings from the series *Lisboeta* gather images from two different universes: a traditional one, which works as a neutral Gestalt and prevents the other one from colliding, because these paintings have a classical style. This helped him discover the embossments by Piranesi and work with forms which resemble fragments of stone with geometrical edges. The Italian Mario Sironi also worked on these matters himself.

The incidence that Art Informel had in Batteggazzore's work as a starting point of the deconstructions which ended with his *Entropies*, is certainly worth noting. Another aspect which influenced his work was the encounter of unlike aesthetics which come together in his reliefs, such as tiling and his connection with Islamic civilizations and the Western Mudéjar style, its laws for decoration, the ornamental gold carving of Baroque reredos in accordance with the modernist spatiality inherited from Neoplasticism.

For Batteggazzore, the dramatic point was finding a source to consummate the breakup, so he breaks up with Torres García but not with the tiles. Why? It could be argued that it was due to Cubism, because when Picasso does *papier collé* he seems to consider still life as the figure and paper as the background, and he does so to focalize. In the series *Lisboeta*, Batteggazzore thinks of the tiles as the background. Cubism achieves a non-imitative third dimension with the *papier collé* technique. To the observer, the tile envelopes a characteristic drawing and serves as the counterpoint. The tile is pushed by the orthogonal net. The organic is imprisoned by the inorganic, the same way as Germán Cabrera's *Tectonas* (this is how I named the work in 1976).

Breakups are always dramatic, but Batteggazzore tried to defuse such drama with his use of color, since chiaroscuro would have made it worse. This way, he keeps to the classical style.

THE IMPORTANCE OF TORRES GARCÍA

It has already been pointed out that Batteggazzore's relationship with Torres García was rather peculiar: nothing was personal,

everything was conceptual, through dialogs, agreements and disagreements which helped Batteggazzore develop his own work and thoughts. Looking back, the fact that their spatial proximity never ended in actual personal contact was experienced as the materialization of an invisible center. Those are the symmetries that Destiny is so fond of, as Borges would say.

But there is more. Quela Rovira (Batteggazzore's Art teacher in high school who encouraged him to enroll in the National School of Fine Arts after seeing the drawing he had made of an Ombú tree), asked him to carry out an audiovisual piece on Torres and his disciples for the *Losada* Gallery, of which she was the founder.

It was only then that Batteggazzore learned that his high school teacher was part of the Torres García atelier and that she had painted one of the murals of the *Saint Bois* Hospital.

For that same random whim of destiny, two members of the jury, Amalia Nieto and Jonio Montiel, who were also part of the Torres García Atelier, were crucial for awarding Batteggazzore the Municipal Grant "*Carlos Ma. Herrera*" for undergraduates of the School of Fine Arts, which consisted of a trip to Europe.

It was only natural for him to hold his first exhibition at the *Losada* Gallery; he intended (out of juvenile ambition) to substitute the multiplicity of universalist signs with one binary sign. Through the procedures of negative/positive, figure/background, serial forms, and forms organized by size and position, he conformed a structural system equal to the constructivist. Nonetheless, he never rejected the latter.

This is how *Blow Up*, in its negative and positive versions were the result of his approach to a world of plastic arts which seemed very distant from Constructive Universalism, but not oblivious to it. In other words, the structuralism of Torres García, was not denied nor confirmed by the unsettling character of these paintings, which pointed out that something dramatic was taking place instead. For that same reason, the words of German philosopher Hans-Georg Gadamer are so meaningful, when he claims that the classical spirit of art is unstable when everything else is staggering.

Chapter 3 THE CREATIVE PROCESS: Towards moments

Miguel Ángel Batteggazzore's greatest creative work starts with *Homage to Durer*, following his return from Europe and Africa, and it could be regarded as a preview of what he would later showcase in a wide series of *moments*.

1) Anticipation: *Homage to Durer*

This precedent constituted the announcement of his faith in *the unification of the plastic event and its conceptualization*. The exhibition at the National Museum of Visual Arts (2021-2022) displays two distinctive paintings from a certain period in Batteggazzore's career: "*El géometra en su estudio (In memoriam*

Ernesto Romero, 1987)" and "*El pintor y la modelo*", from the same year. Both paintings were part of the series *Homage to Durer*. They are based on the engravings Durer created to illustrate his treatise on Descriptive Perspective and certainly display a Mannerist aesthetic, since they both summarize the problems introduced by Mannerism – the questioning of Renaissance postulates, its difficulty to incorporate feelings, dreams and fantasies and the desire to dismantle vision as an instrument for reason.

Consequently, it could be said that the anti-Renaissance reaction of Modernism (which recovers Gothic findings) finds good grounds in Mannerism. This would somehow explain Torres García's love/hate relationship with the Renaissance.

These works inspired by Durer contain the three terms of the perceptive process which constitutes the Renaissance vision of geometry's descent into praxis: the model, the painting and the artist. Remarkably, these two paintings outdo their virtual representations – they are empirical presences. Therefore, beams of light are translated into cords; reality is narrowed down and framed within the limits of a squared canvas whose reticle is duplicated on the paper where it will be sketched. The model must remain still and so must the (one) eye of the illustrator, who must respond to that stillness through an adjustable peephole.

It would take just one look at any of the paintings from Batteggazzore's series "*Omaggio a Uccello*" (*Homage to Uccello*), based on the drawing *Vase in perspective* (circa 1450, *Galleria degli Uffizi*), to notice what occurred in the history of painting in the transition from the *Quattrocento* to the *Cinquecento*. Likewise, it would help us ponder on the elements of anticipation to Modernism present in these methods and on the relation of the world to the current cybernetics (a conflict which aggravates the distance between idea and praxis). In the words of Giulio Carlo Argan, "praxis" poses a problem for "theory", which moves away from the idealist platonic dimension.

The disappearance of resemblance becomes noticeable when the artists pay increasing attention to the painting (a limit of their vision) by progressively rationalizing reality through cubism and futurism into abstract art. It all started with the autonomy of the laws of perspective, then came distortion, anamorphosis (also known as secret perspective), and later on the introduction of movement in the model and the painter which would amalgamate the object, the painting and the subject. This process could also be extended to the modern *Einsteinian* science which admits not only the impossibility to visualize the intimate experience of the matter but also the impossibility to differentiate the subject from the experience (*Einstein, Picasso, Arthur I. Miller*). In a way, both paintings by Batteggazzore – "*El géometra en su estudio (In memoriam Ernesto Romero, 1987)*" and "*El pintor y la modelo*" – unveil the ideal perspective system as another example of a convention in the field of artistic language.

Batteggazzore's *Homage to Durer* initiates what could be typified as a series of *moments*. Each of these moments corresponds to a certain period of conceptual work involving artistic matters which inspire the task of the artist and help him shape his position.

Consequently, this career path is not the accidental collection

of casual and isolated moments, nor is it the result of the artist's whimsical versatility. On the contrary, it is the realization of the options which are part of a process put together around Constructive Universalism.

In spite of their apparent heterogeneity, these *moments* have two aspects in common. One is Batteggazzore's concern for *symbolic representation* while the other shows his active participation in the dialectics between *order and chaos, reason and nature*. At the same time, multiple and varied connections with Classicism and Mannerism underlie in his work. These paths were unmistakably preceded by the artistic culture of Argentina and Uruguay and by Joaquín Torres García in his determination to incorporate the universal symbols into the constructivist system and his untiring attempt to recover a *classicist order* for contemporary Latin American art. In 1988, on the occasion of an interview by critic Roberto de Espada entitled *Looking for the invariant is the way to go for national art*, Batteggazzore already proposed that notion based on the teachings of Torres for Latin American art.

2) SYMBOLIC TRADITION

"The old antagonism of art and life has dissipated, for the line which separated art from other means and visual languages has faded. Art is now seen as another system of understanding and as a symbolic reproduction of the world."

Hans Belting

The work of Batteggazzore has an obvious sense which is enigmatic and demands interpretation. Regarding the importance of iconography in Batteggazzore's career, his book *"Torres García. La Trama y los signos"* sheds some light on this topic, particularly the chapter *"Classicism, the 'invisible center' of Constructive Universalism"*. A quotation by Gadamer illustrates the connection between the artist and Torres' Classicism: "Something permanent in the moment of hesitation, that is art today, as it was before and as it will always be".

In Batteggazzore's last exhibitions, the orthogonal structures of his *Entropies* (which used to serve as the background for the accumulation of fallen signs) start to proliferate until they abandon their original neoplastic rationality to become a labyrinth and adopt a complicated and disoriented morphology. The labyrinth calls for an exploration "with no maps and with a relaxed vision". This is the result of a reflection on matter and on geometry's ability to capture it. It could be said that the series of sketches intend to pay tribute to Leonardo, according to the artist himself, and invoke at the same time the platonic geometry admired by Torres.

Batteggazzore always discussed the issue of platonic geometry with Eduardo Yepes and Eladio Dieste. The latter was more interested in some type of organic geometry, but Yepes always contradicted him by mentioning that the geometric windows of the

Church *"Iglesia de la Parroquia de Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes"*, located in the city of Atlántida, Uruguay and recently named as Patrimony of Humanity by the UNESCO, did not correspond with the wavy walls.

That deep intuition of geometry, which touches the essence of humanity, is what presides Batteggazzore's work as if it were some kind of material logic of space instead of being the logic of abstract thinking.

The series of sketches carried out by Leonardo for the mathematical treatise *De divina proportione* (1509) by Luca Pacioli where the geometric figures are not represented as volumes but are permeated instead, enables the contrast between the spatial proliferation of the structures in the last series of *Entropies*, which can be appreciated in this exhibition.

3) WHEN STRUCTURES ABANDON THEIR RIGIDITY

Torres García's paintings where structure implodes, such as the series dedicated to J.S. Bach, astonished Batteggazzore. The artist claims he felt that same interest for the works on horizontal and vertical distorted structures by Paul Klee, where the Swiss artist plays with the distortion of the stretcher and incorporates hieroglyphics and inscriptions.

The first attempt to overcome constructivism came from the intention to accomplish an organic work of art. For that reason, Torres tried to loosen the structure. Loose structure is the same but plays with the signs of a binary code.

Batteggazzore's paintings from that time were done with this loose perspective. For example, a series of circles on cork. That organic component was authentic in Torres and is authentically Latin American. The reason for this is that Torres García insisted on leaving his imprint which is why his structures were labile.

The "libraries" of Portuguese artist María Helena Vieira da Silva (1908-1992) have that same organic loose structure and incorporate the organic while maintaining geometric validity. She ends up creating something similar to the tessera of a mosaic: the shape is duplicated, but not the representation. Its net-like display shapes the squares of Portuguese tiles in combination with chess boards and card games, checkerboards and libraries (a recurring theme for both artists). Instead of creating a flat surface, they are taken in by the altered vanishing point which is irrational and theatrical.

The success of the simulation has its precedent in the Baroque world with its preference for the oneiric and theatrical. The Baroque society is based on a nocturnal illusion where everyone played a role with no script.

Batteggazzore never used in his paintings the popular iconography of the universalist signs of Torres, and he never used them in an orthodox manner before leading them into 3D.

To what extent do Torres' signs become tombstones? Some of them are related with the symbolic transfer from the Orient,

with the circulation of signs. This would have him minimize those symbols which result in tombstones.

Battegazzore examined them in depth after the audiovisual entitled "*Signo y Color*", starring the signs from the artwork "*Monumento Cómico*" ('Cosmic Monument'), following the Master's theoretical publications. That is where the origin of most of Battegazzore's iconic renovation resides. Another audiovisual, "*Viaje a la semilla. Una ciudad con nombre: Montevideo*", based on a text by architect Julio Vilamajó, encouraged him to symbolically introduce urban architecture and some of its historical/cultural connotations such as the Cabildo, the Legislative Palace or the Column in *Libertad* Square, in Montevideo.

John Summerson's reflections in "*The Classical Language of Architecture*" allowed Battegazzore to grammatically understand architectural Classicism and value the importance of Mannerism for the extension of classical domains. He rediscovered the facades in Montevideo, influenced by Classicism, which resembled the paintings of Utopian renaissance cities.

4) RETRIEVAL OF THE OBJECT. ON THE PATH TO THE ENTROPIES.

Fresh from his training, Battegazzore's first combat took place in the last foothills of Modernism, in the battlefield of Durer's *Perspective* (1525) with reticulate vision where the pictorial situation is not connected with the mimesis.

With *Blow Up* (1965) and his design for the exhibition "*Tiro al Blanco*" (held at the Gallery of the Alliance Française in 1976), he concluded that period of series centered around the painting and went on to explore the other two aspects: the subject and the object. With abstraction at its peak, Torres pointed out the need to "get back the object" and for that he resorted to the analogical procedure which absolved him of the mimesis. His signs do not imitate fish, houses or hearts and the memory was involved in that retrieval, for it made use of the platonic archetype.

In order to achieve his Entropies, Battegazzore invests in that virtual retrieval; he conceives the signs as sculptures, he materializes them and since they have their own weight, they fall. Orthogonal structures become shelves which welcome those signs, unveiling a taxonomy which organizes them. Within this process one can perceive the materialist chiaroscuro of his master Seade and the incidence of the anti-classical language of Luis A. Solari.

Likewise, the photography taken by Alfredo Testoni of the Torres García Library, published in Newspaper *El Día* in 1973 (when *Entropies* was being conceived) might not be oblivious to this hindsight mechanism which reverses the path of Torres' "object retrieval".

The emotional impact of seeing that Library turned into an icon could have triggered the deconstruction of Torres' Constructive Universalism in Battegazzore, who was a regular visitor of Manolita Piña de Torres García.

Consequently, Battegazzore's book *La trama y los signos* deals with the topic of memory, the memory of the world, which is what his

system of signs is based on, located in his orthogonal spaces, that library of Babel. A time would arrive when the orthogonal-shelves would become labyrinths (*Pirámides escalonadas*, 1970/80).

It would not have been possible for him to carry out this process of deconstruction without the example of Oteiza's 'silencing' of the plastic language, who tried to rid his work of any incomprehensible communication. Actually, Battegazzore did some work (still unpublished) which cleared all constructivist structures of their sign and which somehow anticipated the period of deconstruction which would end with his *Entropies*.

And so Battegazzore discovers the Utopian way implicit in the Constructive Universalism. Along with the materialization of structures, the signs also descend from the platonic Olympus into the concrete and coexist with the mundane cattle earmarks, as in the exhibition "*Marcas Contramarcas y Señales*", held at the Gallery of the Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1990). Some remarkable works from this exhibition are the reredos *El Ángel de la Historia: la ciudad de Fray Bentos* (1990, Ricardo Estéves Collection, Buenos Aires) and the series *Fiestas de Yerra e Insignias Totémicas* (Atchugarry Foundation, Manantiales, Punta del Este), displayed in the Italian Pavilion at the Rural Exhibition in 1994 and in the itinerant exhibition "Art on Board" in 1997, held at the training ship *Capitán Miranda*, curated by Mario Sagradini and which visited over 20 ports worldwide.

This "worldly" aspect of the sign culminated with *El Ángel de la Historia: la ciudad de Montevideo* (1990, Ralli Foundation, Punta del Este) where traffic signs, lights and signals alternate with the dramatic photography documenting the destruction and spectacular fall of the neoclassical entrance hall of the Ancient Market of Montevideo, the last bastion of colonial constructions of the historic neighborhood 'Ciudad Vieja'. He fought for its conservation alongside Manuel Espínola Gómez, his partner and recipient of the Figari Award. No work is better than this one at calibrating the active interaction of audiovisual means and their incidence in Battegazzore's painting. The better part of this macro-collage is made of images taken from his audiovisual *Viaje a la semilla*, which carries the name of Montevideo as subtitle. It was part of the contest organized by the Alliance Française on occasion of the 250th Anniversary of the Foundation in our country. It was awarded second place by a jury formed by historian Carlos Castellanos, among other figures. This subtitle already implies an opposition to Torres García's text "*La ciudad sin nombre*" (*A nameless city*) by confronting the historical city to the Utopian universalist vision.

By incorporating the empiricism of marks and signs to the universe of universal signs (naturally inclined to chaos), the artist encourages the development of entropy within the constructivist system, which finds shelter in the rhythmic order of orthogonal pigeonholes.

Ironically enough, "*El Geómetra*" (*The Geometer*) follows the perspective of an *Entropy*, coherent with the decline of theory in favor of praxis and the consequential menace of chaos, typical of skeptical Mannerism. It is worth mentioning that the two lessons which Battegazzore taught at the *Instituto de Profesores Artigas* (while working on this painting) were 'Theory of Art' and 'Drawing Techniques and Color'. In other words, theory and praxis united.

Just like in the very first and provocative exhibition of his painting *"El pintor y la modelo"* (*The painter and the model*) at the Génesis Gallery in Punta del Este (2002), during the exhibition at the *Centro Cultural de España*, the painting was displayed on a table, the same way the reticulated frame was presented in Durer's embossment, to emphasize its material virtuality. There is much more than a simple witty reflection or an aesthetic game to it, as it can be inferred from his pedagogical experience, his "topics" in class: there is a complex system that provides structure and somehow announces the problem with post-modernism. The artist goes from the theme of the painting (the limit of the reticulated representation) to the other end, the one of the model who resists reason. This attitude explains why Batteggazzore turns to the philosophical works of Wittgenstein for the catalog of his first exhibition at the Losada Gallery (April – May 1975) – it is to elucidate all that is left of Renaissance reason in the plastic language of European modernism (as evidenced by the internationalist adrift of the Bauhaus).

Durer makes use of signs such as ladders and a pair of calipers and places them on shelves, just like Torres does. Indeed, Torres does a modern translation of the signs which could be compatible. That is a very concrete starting point and Batteggazzore makes it abstract; Batteggazzore has the same relation with Torres as Torres had with Durer.

In the Durer embossments, which illustrate his *Treatise on Descriptive Perspective*, four illustrators use gadgets for their practice. The first illustrator is using a vase as a model, the second a lute, the third one a seated masculine figure and the fourth a feminine figure. Since it is the illustration of a scientific/geometrical demonstration, the vase and the musical instrument confirm the intention of being objective. However, the figure sitting at the sort of throne in noble clothing complements the illustrator characterized as a courtier and suggests that perspective is also the vision of power.

However, the most unsettling figure is the one of the fourth embossment, with a naked female model presented as another object on top of a table. This apparently trivial image evidences perspective as a conventional language (with a static model, the frame defining the visual field to consider, the stillness of the spectator's only eye) and not as an objective scientific discovery. Wittgenstein's reflection on the meaning of language spoils the traditional positivist dichotomy between cognition and emotion. It is easy to understand how Maurice Merleau Ponty's *"Phenomenology of Perception"* became an inspiring source for the artist.

Batteggazzore exaggerates this contradiction by substituting the stereotypical feminine figure in Durer with a real model, one affectionately close which he did not find indifferent as an 'object'. He granted the model a pictorial treatment within the genealogy of the tradition of painting-painting, with an unconcealed sensory and sensual dimension which incorporates her into the continuum of Art history, from the initial *Sleeping Venus* by Giorgione to Manet's *Olympia*, through the *Venus of Urbino* by Titian and the notable *Venus at her mirror* by Velázquez.

Paradoxically, while Durer's embossments pretend to graphically illustrate the Renaissance procedures of linear perspective,

those embossments as well as these paintings evidence a clearly spatial Mannerist concept. Batteggazzore was influenced on this aspect by the controversial books by McLuhan, particularly one written with Harley Parker (*Through the vanishing point: space in poetry and painting*), which claims: "Mannerist artists used a mere addition of classic traditional perspectives in their paintings, unlike medieval paintings where the multilevel images consisted of completely inclusive sensory experiences. Therefore, Mannerist artists used the medieval parataxis (coordination) but in a new form of visual perspective. They recreate medieval art not as form but as content of a new artistic order".

In pictorial language, after the renaissance experience of perspective space it was impossible to return to the spatial concept of the past (medieval) but this could be critically reinterpreted with the accomplished instruments.

This is one field that Jorge Damiani has seized among us – a painter from Batteggazzore's generation, trained at the Academy of Brera and fascinated by the *Quattrocento*, where the multi focal process of medieval space coexists with the innovative perspective procedures of union that allow him to break free from the Renaissance perspective, though with respect. Manuel Espínola Gómez proposed something of the like with his own poly-focalism. It is not coincidental that this multi focal experience has its epicenter in the Renaissance city of Urbino, and especially in the imagination, the space taken up by all kinds of stereometric objects accomplished by intarsia at the *Studiolo* from Francesco de Montefeltro.

Chapter 4 THE ANALYSIS: The moments

The consecutive *moments* are also the result of different investigations regarding the theory of art, carried out by the artist while working on the series which define those moments.

Let us consider then the succession of *moments*.

First moment: The importance of the atomic concept of matter.

After graduating from the National School of Fine Arts, Batteggazzore created a strictly rational plastic system, built on an organized series based on one *original form* – a metaphor for the atomic concept of matter. The atomic concept is already implied herein; all signs can be developed in a self-sufficient manner. Conceptually, Batteggazzore is influenced by Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein who emphasizes the problem with "meaning" and suggests that meaning is provided by the idiomatic use of a term. Such incidence is evidenced by the proposal made in the catalog for his first exhibition¹. It already included two negative-positive works entitled *Blow Up* where Batteggazzore, through the interference of dis-order, brings forward a deconstructed result and blows up the pictorial plastic system which had previously constricted him. This is the precise precedent of Binary Constructivism.

Second moment: Binary Constructivism

It emerges from the ashes of this deconstruction and from the analytical residue it intends to introduce what was named by the artist as 'Binary Constructivism'. Once again, there is a scientific metaphor underlying his work, related to the ideas of "matter" and "antimatter", which were commonplace back then. The mythical *Enterprise*, the starship from the television series *Star Trek*, was powered by the matter-antimatter interaction. Actually, "physics in Wittgenstein's times was heading back to Heraclitus (Niels Bohr found in Lucretius a hint to split the atom); just like art and architecture" (Guy Davenport).

When Batteggazzore was at the Iberian Peninsula, in contact with Oteiza and working at the *Calouste Gulbenkian Foundation* in Lisbon, he had already developed his Binary Constructivism and had accomplished an extreme level of abstraction which had originated in Argentina and Uruguay, particularly in Romero Brest's ideas.

How does Batteggazzore disembark in Binary Constructivism? Because he is interested in the origin of the signs in Torres García: there are dead signs and living signs, archaeological and modern signs and there are alphabets. How to replace all that heterogeneity with a system which is far from the extra-pictorial and closer to the modern, without understanding the symbols from other cultures, other religions? It is like starting from scratch, in a way, with that heterogeneity of the signs. Batteggazzore decides to select one absolute sign which can be geometrically altered in a non-Euclidean way. Besides, this moment of his production responds to the propulsion of Torres' ideas, which Batteggazzore complements, continues or reinterprets, creating a conceptual plastic system of his own: Binary Constructivism. As a methodological principle which has ruled his working style, it adheres to Feuerbach's ideas who thought that the authentic philosophical element in any work (literary, economic or religious) is its ability to be continued, its subsequent development.

If the constructive system once sketched was only successful after its final deconstructive outburst, in the shadow of the possibility of an atomic annihilation of the world, Batteggazzore now pretends to replace the multiplicity of signs in Torres' constructivism with one single form derived from the negative-positive manipulation and the obsessive original form which he used to generate a whole serial system. This attitude connotes a sense of implosion into the form.

Tiempos ovals (Oval times) witnessed the origin of Binary Constructivism and was created in Irún when Jorge Oteiza, his mentor in the *Carlos Ma. Herrera* scholarship, told him of the series '*Facades*' by Mondrian, accomplished with plus and minus signs inside oval shapes. Torres was far from Mondrian's puritanism, although he could grasp the core – the plus and minus signs, which were the essence of modern painting for Oteiza.

Oteiza had already taken an interest in Batteggazzore's Binary Constructivism and had encouraged him to follow that path since it was close to his own deconstructive research and concerns. Oteiza had a chance to become acquainted with Torres' work

during his time in Montevideo for his participation in the contest for the *José Batlle y Ordóñez Monument*.

The exhibition held at the *Galería de las Misiones* in the year 2006 was essential for this second moment. Along with '*Blow Up*', '*Series contrapuestas*' and '*Akrata*' (name of a composition by Greek musical composer Iannis Xenakis, assistant to Le Corbusier), a series of Binary Constructivist paintings were exhibited for the first time. However, they did not reference Torres García exclusively, since the exhibition also included the series which Batteggazzore named *Naturalezas Analógicas*, which refers us to Neoplasticism and the work of English painter Ben Nicholson.

Some paintings from this series were displayed in Spain, at an exhibition coordinated by Enrique Gómez' gallery and were included as following the tradition of Torres García.

A retrospective look would reveal that Binary Constructivism was Batteggazzore's first attempt at reinterpreting the statute of the sign within the system of Constructive Universalism. Considering the extreme formal asceticism of these paintings, it makes sense that they did not receive the public acceptance Batteggazzore had expected. However, Oteiza encouraged him to move from Irún to Paris to visit the Louvre's collection of antiquities of Greek, Etruscan and Roman art, particularly the Cycladic sculptures to appreciate how those little shapes represented a feminine divinity of the time.

At the exhibition *Tiro al blanco*², organized by Nelson Di Maggio, Batteggazzore finds an opportunity to overcome Binary Constructivism and to make the original form which had created it finally disappear. This exhibition, an unspoken homage to Malévich, was quite timely since his master Oteiza's series of '*Desocupaciones*' were also motivated by Malévich. Paradoxically, the result of this implosion of the original form has an impact on its topological treatment, which Batteggazzore identified as the reason for his whole sculpting experience³.

Batteggazzore established a strictly rational plastic system, built on serial chains developed from an *original form* which allowed him to incorporate that criteria to the system of Constructive Universalism, by replacing the multiplicity and diversity of signs with an abstract binary sign (a metaphor for the atomic conception of matter: all signs can be developed in a self-sufficient manner).

All experiences related to the *formal permutation generated by the decomposition of one original form*, like the *tangram*, which Batteggazzore frequently employs in his works and in his lessons, have been part of this dimension. Another painter from his generation, Nelson Ramos (1932-2006) has explored that same formal territory by contrasting it with his regular informalist tendency.

In short, Batteggazzore suggests that all multiplicity of constructivist signs be comprised in one: a single form acting as the matrix of a whole series, generated from plastic resources like background/figure alternation, negative/positive, fragmentation and division. The addition of the term *binary* to characterize his constructivism implies that he could not get rid of this little shape, but always playing with abstraction.

Turning a naked, elementary sign into an incredibly articu-

lated and profound means has been Batteggazzore's revolution following Constructive Universalism. It is a constant form but it is rarely the same, actually, it is highly mutable and varies according to color, size, composition and dynamic rhythm. This sign-object provides space with new phenomenological value. Batteggazzore's canvas from that period are, in fact, an open space where the sign is born and lives.

Although Miguel Batteggazzore's plastic language has been identified with abstraction from the start, once it reached extreme limits (after creating his Binary Constructivism), that language was enriched by the collaboration of a series of transversal dimensions.

One example is his central concern for color, a dimension which has progressively become self-referential in his paintings, pushing the artist toward serial and contrasting experiences which prolong those by Torres García, Miguel Á. Pareja and María Freire.

Third moment: Topological dynamic and color

a) A serial and contrasting conception of color

This moment is linked to the topological investigation of surfaces which incorporates serial color.

When Batteggazzore was in Paris, he saw an opportunity to become acquainted with the group *Centre de Recherche d'Art Visuel*, which continued the guidelines by Victor Vasarely but also conformed a new movement based on the form of a mechanical geometry, that Batteggazzore did not see eye to eye with. It would take one look at his text '*Vasarely and color*' (1983) to get his position on the subject, since what interested him the most of that movement was the serial and contrasting conception of color.

As a consequence of this experience, Batteggazzore turns to the use of contrasting color in large-scale works which were quite popular in the United States, but rather unusual for us⁴. None of them survived due to the difficulties of finding a public or private space which could commit to their conservation.

In these large-scale paintings, Batteggazzore explores the physical/quantitative impact of color, its extension and materialization, and speculates with the audience's inability to cover the limits of the work, as they would before a Renaissance painting.

He was able to work on these formats because of his experience as stage designer and his understanding of perspective, not only as a planner but also as a producer. These experiences⁵ allow Batteggazzore to display the connections between music and plastic arts in a new conception, giving color a central role. Said role goes hand in hand with a reinterpretation of the concept of drawing and of chiaroscuro, associated with the topological ambiguity of the figure and the background, as an alternation between light and dark instead of the traditional contrast between light and dark. The best example of this extreme attitude is his painting '*Omaggio a Palladio*', exhibited in Florence⁶; it was Batteggazzore's last abstract work, probably because he reached the limits of the possibilities of said language.

From these experiences of topological exploration, in the threshold between pictorial surface and sculpting space, the only survivor was the one named *Articulable* (Collection of the Atchugarry Foundation). Even more relevant is the bidimensional result conceived by this articulated construction, spatially consistent with his '*Relieves recortados*', introduced at the Exhibition "*Forma y Espacio*" held in Santiago de Chile. The experience of the cut-out frame is the result of a transformational logic, contrary to the arbitrary and whimsical character of some of the works by the Madí movement. Accordingly, the incidence of Antonio Llorens (part of said movement) is fundamental, for he was one of the few artists whose works followed constructivist motivations, like with the perimeters of his frames.

We can notice, yet again, the importance of the mathematical-scientific research in Batteggazzore's hunt for new extensions of the artistic language. Indeed, the exemplary work by Swiss sculptor Max Bill (awarded at the First Biennial of São Paulo and sponsored by the Argentinian critic Jorge Romero Brest) was '*Unidad tripartita*' (1953), based on the Möbius strip⁷. Batteggazzore's *Articulable* is supported by a theorem based on that very same Möbius strip, a mathematical investigation which tried to demonstrate the minimum longitude which allows the construction of such paradoxical one-faced geometric shape. The transition from mathematical ideation to plastic concretion forced him to overcome several difficulties. For its realization he had to resort to large hinges (the ones used for pianos) which allowed him to articulate the pseudo-creases.

b) Brief history of contrasting and serial colors

Mondrian took the first step in the conception of painting with contrasting colors, which was immediately noticed by Torres; the Constructive Universalism manifests an inclination towards contrasting colors. The door is left open when Torres, in the lesson devoted to Mondrian in his book "*Universalismo Constructivo*", through a footnote, points out that this painter is the forefather of contrasting colors, in the same fashion as musical atonality, since he is the first one to use the series red/yellow/blue despite its limitations. In his Constructive Universalism, Torres adopts the same series. However, in the words of Batteggazzore, it is an equidistant and static relation of colors.

Vasarely takes a step further by researching the relation form-color. Therefore, the chiaroscuro, the representation of volume and space, the form/color and the relation background/figure, everything is reevaluated and understood in a dynamic aspect, never thought of before.

The work of the Hungarian artist is placed at the extreme of the evolution which Mondrian had started. In Vasarely's work, colors preserve their individuality. Their grouping into series substitutes the traditional hues.

Batteggazzore feels the influence from the structural aspect of Vasarely's color. He creates virtual volumes formed by a serial color, thus he does not even try to give them an stereometric character. The tradition for which Batteggazzore inscribes himself in the theme of color becomes important; Vermeer using the contrasting colors (blue/yellow).

Van Gogh wrote: "It is true that in the pair of paintings he painted one can find the whole color palette, but the combination of yellow, pale blue and light gray is typical of him as the harmonization of black, white, gray and rose in Velázquez". Mondrian summarizes Vermeer by proposing a limited series of colors and leading the way towards the conception of contrasting-color painting.

Pareja was the first to turn to a contrasting color, even resorting to a contrasting palette he can create entropy by deconstructing Constructivism, although he did not go all the way. Batteggazzore was able to do this in a more obvious way. After that, the first one to work on serial color was Hugo Longa with his 'Ágatas', although he would later unveil an expressionist anti-classicist work. The color in Costigliolo, apparently contrasting, remains subordinated to chiaroscuro; and although María Freire breaks up with the tonal system, she does not create a contrasting-color system since she always makes use of colors which are close in range. Her work is therefore closer to abstract painting.

The other contrasting-colors system by a Uruguayan was the clownist period of Rafael Barradas who was into advanced avant-garde (at that time).

Spanish art-critic Eugenio D'Ors carries out an accurate analysis by pointing out that his paintings are colored like childhood toys. Actually, Barradas used toys to imitate counterpoint colors, supported by a disruptive language which could be seen as an enlarged pointillism. Barradas understands that painting (which he approaches with an anti-brushstroke attitude) must be organized around the drawing. For Barradas, the drawing is the center of the work, just like Gino Severini. Consequently, when he uses the chiaroscuro palette the contrasting color system still works for that palette. Besides, Barradas is very good at dealing with color temperature.

c) The two worlds of color for Batteggazzore: contrasting and non-contrasting colors.

With 'Las montañas desencantadas' and 'Cristales soñadores', Batteggazzore picks up the topic of self-referencing color which he had worked on during his abstract period. In these paintings, he resorts to the serial handling of colored grays (along with his lessons at the *Instituto de Profesores Artigas* and the School of Fine Arts on the problems with the organization of color according to traditional systems). Both paintings constitute the preface to the series of paintings characterized by the counterpoint between the tonal and the serial systems. This would allow him to intervene the citations of painting-painting without misinterpreting them, accepting the contradiction and acknowledging the possibility of coexistence. Meanwhile, Torres restricted himself to the practice of both systems independently, justifying contrasting colors in murals and the same system for paintings on canvas. Batteggazzore could resolve what previous generations thought to have been an irremediable contradiction, through research and practice in the field of color, as a teacher and from his own pictorial experience, as well as his stage design experience.

The earnest and austere experimentation of contrasting colors coexisted with his period of extreme abstraction. That same rigor-

ous experience is the one he transferred to these new paintings where series of pure colors in stripes would dominate his pictorial and sculpting language. It is an experience installed in the pictorial folding of the series 'Agartha' (included in the exhibition 'Panorama Benson & Hedges de la Pintura Latinoamericana', 1980), large-scale paintings successively orchestrated around colors yellow, orange and red. The most iconic example of the use of these serial stripes of pure color is the sculptured folding *Articulable I* (Atchugarry Foundation). But where the artist takes a clear stand which pushes him away from the aesthetic of modernism is in his use of serial stripes which contrast with the shades of colored grays.

The painting '*Cristales soñadores*' (1982) anticipates this shift for the two worlds coexist in it: the universe of contrasting colors and the one of complementary ones, the first one based on primary colors and the second one on a combination of colors. The painting follows the steps of Barradas' work '*Emigrantes*' (1911, National Museum of Visual Arts).

Additionally, that contrasting coexistence will be the inspiration for the series of *Homages (Raphael, Durer)* and '*Las Criaturas de Prometeo*' (the *Cabildo, Libertad Square, Legislative Palace*). The stripes of pure color in these paintings is supported by the virtual volumes of the bowling pin, with a self-referencing dynamic which circulates among them and contrasts with the stereometric rigidity of their shape.

The architectonic context faced by the bowling pins, coherent with their historical significance, is ruled by the tonal system; the same happens with the painting of Raphael in which they are inserted, coexisting with the two systems, tonal and contrasting, just like the contemporary man is not separated from their history.

For that same reason, it was necessary to find an object which could refer to both extreme worlds. Batteggazzore chose the bowling game and discovered in it morphological aspects which allowed him to incorporate them to the syntax of classicism, by assigning analogical qualities similar to the role played by the column in architecture as an organism which empathizes with the observer.

It is worth remembering that the classical temple was an idea which ought to be physically developed and that thanks to its prototypical quality it could be refined and materially adjusted.

Therefore, it is not unusual that the bowling theme finds its precedent in those modern artists who were close to classicism and carried out its modern deconstruction, like Giorgio de Chirico or those who added a humanizing dimension to the aesthetic of Surrealism (like Magritte).

In our country, there is an incidental reference to bowling pins in a strip by Rafael Barradas which illustrates Charles Dickens' *Hard Times*; the bowling pins, in contrast with the checkered patterns, are close in meaning to Batteggazzore's ideas.

The "hard times" of the helpless boy from Dickens' novel are those of the return to democracy in Uruguay, which coincides with the realization of *Las Criaturas de Prometeo*; both, Barradas' strip and Batteggazzore's bowling pins, symbolize verticality and fragile stability. The libertarian spirit of the circus in *Hard Times*, as opposed to the totalitarian collective regimentation where a

false sense of order standardizes the bowling pins and the color of the forms, circulates along them.

Even if the rational order is never restored⁸, Batteggazzore goes for the abstract character and at the same time, the human effect of Dickens' novel.

In his book '*La Trama y los Signos*', Batteggazzore reveals the unseen Mannerist side of Torres García for he considers that Michelangelo's dualism is similar to Torres' dualism of the golden ratio: the lower order, corresponds to the human scale and the higher order to the cosmic scale. He creates balance between the individual and the collective, between circumstantial life and its inscription in the great cosmic cycles, like it was conceived by some American cultures prior to the Conquest, which Torres adopted as a reference.

In his paintings where architecture is present (*Palladian Villas, the Cabildo of Montevideo, the Legislative Palace, the Palacio Salvo*) a raised superior part (like in orthogonal projections) and an inferior one coexist below the ground line which appears in real perspective and not in a horizontal projection. Instead of a horizontal projection there is an entropy, so a counterpoint is established between the vanishing point and the point of view. This pictorial proposal of Batteggazzore presents some analogies with cinematography (he taught Art History at the Uruguayan Cinemateque). It is connected with the filmography of the controversial "neo-mannerist" film director Hans Jürgen Syberberg who incorporates resources from all the forms of art, undisturbed by the traditional syntactic unity. In his films (one of which lasted seven hours), Syberberg resorts to the procedure of front projection (which was exclusively used by the advertisement industry) where actors move the Brechtian way. Slides and documentaries are projected (professional and amateur) which produces continuities and disagreements (interaction and conflict of scales, space and time between the stage and the screen).

The same happens with the importance placed on art history, given the projection of paintings in his films (Otto Runge, Caspar David Friedrich, Durer, and more). Like Syberberg himself has expressed, a character should provide the audience with the participant impression of movement towards the center of the picture, just like it happens in *Alice in Wonderland*. Batteggazzore used projections of slides as scenography for his version of this work by Lewis Carroll, produced by Víctor Manuel Leites and directed by Carlos Aguilera, with Group 68 (October, 1973).

Likewise, there are similarities between Batteggazzore's pictorial syntax and that of Peter Greenaway's film-making – a shared concern for symbolism inspired by historical architecture (*The Belly of an Architect*). They both show similar interest in the connections between visual arts and writing (*Prospero's Books* and *The Pillow Book*) and Batteggazzore's '*Homenajes escriturales*'.

The same could be said of Tom Twyker's film-making (*Run Lola, Run*). His lack of inhibition, just like Syberberg's who used puppets instead of actors, had him use cartoons in a dramatic context (all neo-mannerist features which create a connection between formal genres and heterogeneous aesthetics).

The pace of this film is overtaking like in contemporary film-making and is what presided Batteggazzore's '*Signo y Color*'.

Just like the painters and illustrators of Mannerism (Luca Cambiaso, Giovanni Battista Braccelli, Durer), Syberberg's film-making uses robots and puppets instead of actors, the same way as film-maker Andréi Tarkovsky (*Rublev, icon painter*) uses color and painting at odds with the story-line of the film.

Twyker would do the same with the cartoon genre, making use of it to paraphrase with humor a dramatic context (*Run Lola, Run*).

The same is proposed by Batteggazzore in '*Omaggio a Raffaello*' when he puts a stool ahead of a Madonna by Raphael in a pedestal-like manner of a pyramidal composition of spheres, topped with an apple. A double reference to the academic sacralization of the system created by painter from Urbino and to the dualism reason/nature explained in the texts by Torres, lost to the contemporary world.

It is worth mentioning that in his series of '*Homenajes escriturales*', Batteggazzore dedicated a painting to Tarkovsky (*Solaris, Rublev, Stalker, The Sacrifice*) which is structurally articulated around the bell sign, as clear to Durer's *Melancholy I* as to Torres' universalist constructivism. It is a clear reference to the unforgettable scene of the bell smelting in *Rublev, painter of icons*, a stake on youth (and its mistakes), a monumental celebration of faith in the future.

The high emotional impact of *Rublev* in its historical context might be related to the selection of the sign '*bell*' for the design of '*Fin de Milenio*', projected by Batteggazzore in 1999: the same faith and joy in the future in opposition to the image of the *flowers of thistles* (another symbol for Durer) representing the roughness and thorns which awaited the beginning of the 21st Century and which confirmed the crisis of 2002.

d) Ideal architecture, historical architecture

Considering the evolution of Batteggazzore's painting, it is only logical that a type of art based on the sign, abstract and geometrical, would settle with architecture as a priority in its journey to a more representative conception.

The essentially geometrical aspect of this art favored like no other that turn towards the "retrieval of the object". Another important aspect is the fact that he took the architecture of the Renaissance as starting point, more precisely, the virtual anticipations carried out by artists like Raphael; such is the case of the Bramantesque cupola in his painting *The Marriage of the Virgin* (1504, Pinacoteca di Brera, Milan).

Batteggazzore's '*Retrato sicológico*' by Alfredo Testoni, shows Miguel Batteggazzore between the idealist geometry of the mentioned cupola and the geometry thrown to the trash, an exercise of geometric decoration by his students at the teacher training center.

The result was the series *Omaggio a Raffaello*. The aware-

ness of the notorious precedent of the engravings by Antonio Frasconi in 1967 (where the architectonic monuments of Florence, specially San Miniato and Santa Maria Novella, are the protagonists), set Batteggazzore on the path to real historical architecture from the Italian romantic period and that is how the series '*Omaggio a Uccello*' is born (which takes Doge's Palace in Venice as a scenographic screen for geometrical volumes, such as the goblet or the *mazzocchio*, taken from the drawings by Uccello). Today they could be considered fabulous anticipations of Computer Aided Design.

It is worth noting that while he studied at the School of Fine Arts, Batteggazzore worked (for a long time) as a designer of inlays for furniture, evidencing that 'Utopian' architecture and the crystallized designs by Uccello are associated with the practice of inlays – a technique where "geometry does all the spending", in the words of André Chastel. When Giorgio Vasari refers to the art of the *intarsiatori* he claims that "their origin can be traced back to perspective, because the pieces ended in corners which formed an outline when adjusted and the surface appeared continuous, although there were more than a thousand elements therein". These connection of the inlay with his work as stage designer helps us understand *why* this plastic language appealed to Batteggazzore, who continues working in his abstract period, although with a renewed theme. And it does not stop there, because Batteggazzore works on the series of transformational drawings with laser cutting and that allows him to reach a level of perfection which was humanly impossible in the original illustrations.

Something similar occurs with the series '*Omaggio a Palladio II*', where he displays his admiration for the works of the Venetian architect which Batteggazzore was able to contemplate. His possession of an original edition of Palladio's treatise '*I quattro Libri dell'Architettura*', might have been what determined Batteggazzore's raised architectonic image, while the volumes are subordinated to the conical perspective or the traditional axonometric projection. That contradiction generates certain oddness in the audience, in that contrast between the completion of vertical projection and the possibilities of the perspective volumes, as well as the restless effort of finding a balance between both.

This is how Batteggazzore goes from ideal architecture to European historical architecture, to later disembark in national architecture. Once again his concern for the sign is hidden behind this quest. As Wittgenstein claims: "architecture immortalizes and ennobles something. This is why there can be no architecture when there is nothing to ennoble". (*Observaciones* 1947-48). Architecture takes a stand as sign and number of the city, of history and culture.

The way in which urbanism and the ideal architectures of the Renaissance materialized in the Americas is a delicate issue for historians and it is present in Batteggazzore's experience, since the transition was revealed to him through two works of imaginary architecture by Francesco di Giorgio and Francesco Laurana. The first one is a presumed project for the scenography of *The Mandrake* by Machiavelli (Ur-

bino, *Museo Nazionale delle Marche*, 1518); Laurana's is the "*Perspective of the Square of an ideal city*" (*Walters Art Gallery*, Baltimore). In this last one, there are four commemorative columns within the urban representation, holding votive statues and a central arc of triumph.

By "quoting" them in his work, and considering the historical circumstance of the return to democracy in our country and the theme of the return to freedom, Batteggazzore would discover in his order/chaos duality, that the first public monument in the city of Montevideo was originally dedicated to peace (the end of civilian anarchy, the classical order conjuring the social order).

Indeed, the so-called "Liberty Statue", created by Italian sculptor José Livi in the most orthodox classical spirit, would find its precedent in the votive columns of that Renaissance painting.

I must add that in some areas of the city, the facades follow the classical order with alternating bays with straight and curved walls. This would confirm that cities in the Americas were possible – mostly – due to the Utopian ambition of illustrators, painters and architects.

With that spirit Batteggazzore sets out to rediscover the city: The Liberty Statue, the Gateway of the Citadel, the Cabildo, the Legislative Palace and even the underestimated Palacio Salvo (underestimated by the modernist rational concept), which is the unmistakable urban outline of Montevideo. All these spots would be incorporated in his paintings.

Fourth moment: Symbolic Ecumenicism

Vitality and the forces of imagination do not work on demand; they are the sources, not the machinery.

D. G. James

This moment is the one which allows him to unveil a fruitful opening to that constant in all the stages of his work, which is his obsession for symbolism from the start, thanks to Herbert Read and Susanne Langer. He shares Langer's idea of 'symbol'.

Although Torres' constructivism always claimed to be *universal* (as the denomination itself suggests), Batteggazzore, who had never pondered on it, was surprised to identify in the work of Durer (specially in his famous and enigmatic engraving *Melancholia*) the same symbols used by Torres in his constructivist repertoire (scales, ladder, bell, hourglass, calipers, tools, a ruler, a triangle and more). This created a symbolic context which is analyzed by Erwin Panofsky in his brilliant iconographic investigations. In the work of Torres, those signs are incorporated to other meanings and are organized in the core of the constructive structures. In Batteggazzore's *Entropies* they reflect contemporary circumstances which are inevitably autobiographical. This finding motivated

him to hold an exhibition entitled *Homage to Durer*⁹ where these explorations become explicit.

The drawing *Homage to Durer* represents Durer's famous "rhinoceros" before an *Entropy* of deconstruction of the signs in *Melancholy I* which coincide with those of Constructive Universalism. The audience projects a sense of cause-effect as if the brute force of the animal was responsible for that disorder, and therefore referred to repression as well.

[At that time, Eugène Ionesco's play "Rhinoceros" premiered in Montevideo only to face censorship.]

In fact, Battegazzore's Entropies (following his research) evidenced Torres' titanic effort to find a certain order where to store all the signs in the world, and at the same time, that was his classicist virtue – to have us believe there was no effort in that. However, Torres' classicist dialectic of order/chaos created the need in some of his disciples of bringing the geometrical sign to life. José Gurvich (1941-2004) replaces the orthogonal with spirals: that was the aspect he introduced at the Torres García Atelier¹⁰. Ricardo Storm uses anamorphic distortion for landscaping, therefore controlling the anti-classicist expressionist chaos. That corrective mechanism is also used by Guillermo Fernández in the Torres Atelier, who deals with portraits following that anamorphic line of Torres.

To continue with the journey of the dualism reason/nature, a good example of this is found in Julio U. Alpu's work, a promoter of the timeless pre-Adamite reality, which preceded the dichotomy reason/nature, where he uses Torres' notions on Adam and Eve.

Following that same path, on the occasion of the 500th Anniversary of the Discovery of the Americas (and the controversies around that date), Battegazzore confronted the signs of constructivism with the hidden symbols of pre-Columbian civilizations, with all the consequences of European colonialism. That is the case of his '*Entropía escalonada*', developed with the technique of tiling (a millennial traveling technique) which is located in Villa Biarritz Square, in Montevideo¹¹.

Fifth moment:

"Les Chants de Maldoror" among libertarians

*Reading Maldoror
causes vertigo*

Maurice Blanchot

Although Miguel Battegazzore's plastic language has usually been identified as abstract, once it reached extreme limits (by creating, for instance, a Binary Constructivism), that language has been enriched by a series of transversal dimensions. One of them is his main concern for color, a dimension which has progressively become self-referential with time, leading the artist to serial and contrasting experiences¹².

Before, in the 1970s (in the preface of the dictatorship and

during the course of it), Battegazzore produced a series of paintings which were incidentally close to Surrealism and interacted with *Les Chants de Maldoror* by Isidore Ducasse. And it was not coincidental. *Les Chants* were conceived and bloomed during conflicting times, such as the Uruguayan Civil War and the Siege of Paris. *Les Chants* were also adopted by surrealists between wars. It is reasonable then, that interest for these texts rekindled in a turbulent era like the 1970s in Uruguay.

Nevertheless, these paintings were painted with a sparkling palette in contrasting colors, similar to Matisse's palette, to transmit the joy of living exuded by *Jazz*, against the anger of living which underlies the dark colors of painter German Willi Baumeister (1889-1955), and that same bipolarity encourages *Les Chants*. It is already possible to notice in Battegazzore's paintings from that era, his intention to elude naturalism in the representation, to abstract the forms, an intention which will end in the series *Las criaturas de Prometeo* and its bowling pins.

It was the time of popular sales at the School of Fines Arts (where he was a student and a teacher), and when other fellow artists were doing engravings based on poems by Paul Eluard, Battegazzore went for Lautréamont. Why? Because Lautréamont – considered by Artaud "a poet, enraged by the truth" – is part of the *Poète maudit* race. They all shared the same anarchic inclination. They thought that artistic activity had to be "an instrument of knowledge, liberation and, aware of it or not, a creator had to be an anarchist".

Battegazzore chose to have a conversation with the French-Uruguayan writer for another reason, a more general one: "while he had access to the elaborate record of the written word as a poet, his writing preserves and privileges very primitive materials, like visual images; in the end, Lautréamont uses words to introduce images, fostering the affinity of painters with his poetry". [I wrote this for the catalog of the exhibition "*Desfiguraciones entre literatura y pintura: Lautréamont/Battegazzore*", School of Architecture, University of the Republic, 1993].

Within the wild imagination of the poet lives a rather peculiar bestiary which evokes the phantasmagoria of the pre-Hispanic world, of Hieronymus Bosch, Ensor, Brauner, Grassmann, Toledo, Solari, Espínola Gómez, and others. The zoological references of Lautréamont (Bachelard counted 185 species) aim at especially aggressive animals and includes those which bite and tear (shark, lion), those which attack with claws, teeth or beaks (eagles, cranes, starlings, crabs), those with suckers and those which suckle (octopus, leech, lice, spider) and the poisonous animals (vipers).

From that bestiary, Battegazzore focused on the lice. But why? Was it the anguish experienced in fear of a bacteriological war? In this episode, which reveals his misanthropy *Maldoror* conceives a huge pit where a multitude of lice grow and develop in order to destroy humanity.

"If I am allowed to add some words to this hymn of glorification, I shall say that I had a pit built, of 40 square leagues and adequate depth. Therein lies, in its immune virginity, a living mine of lice", wrote Lautréamont.

Battegazzore also chose to paint the octopus. Why? "At the

end of the second Chant, [...] the real octopus disappears in front of the imaginary octopus – like Roger Caillois writes. Legions of winged octopi ‘similar to crows from a distance’, glide above the clouds to alert human beings they must change their behavior. [...]. Maldoror then, reveals itself as the defender of men chased by his conscious”. Lautréamont adds: “I use my wit to paint the delights of cruelty!” One must not forget that in the 1970s, cruelty was king in our country.

And Batteggazzore also resorted to spiders and their webs, which in pre-Hispanic times were related to the night, and the ceramics were destined to be part of the funerary offerings. Lautréamont’s have the same excess as the cosmic spider in the famous geoglyphs in Nazca, Peru.

Batteggazzore also created an evocative painting for *The Enigma of Isidore Ducasse*, by Man Ray, today a classic example of the reconciliation of two or more incompatible elements within a diagram, which creates the strongest poetical ignitions. During the design of his painting, Batteggazzore discovered that the structure of the spider web matched the structure of the umbrella, the one from the famous verse “beautiful... like the fortuitous encounter, on a dissecting table, a sewing machine and an umbrella”. Here Batteggazzore, following Lautréamont, found the hidden meaning of beauty.

**Sixth moment:
“Criaturas de Prometeo”, metaphors for humanity
in a dehumanized world.**

The precedent of “Las criaturas de Prometeo” can be found in the first works where Batteggazzore abandoned geometrical abstraction to set on a “retrieval of the object”, just like in *Cristales soñadores* and *Montañas desencantadas* where he allows the audience to identify the object with the outline of a city of towers or skyscrapers through their crystallographic configuration (here live the traces of the engraving of the Humboldt and Bonpland expedition which shows them examining the basaltic formations of a mine in Northeastern Mexico, whose image is part of the audiovisual ‘*Sumario de la ‘natural’ Historia de las Indias*’, produced by Batteggazzore in 1980 for the Museum of Visual Arts on the occasion of the Exhibition ‘*Artistas Alemanes en Latinoamérica*’.

The country was going through the last period of the dictatorship. Just like it was for Dickens, freedom and instability are always present in Batteggazzore’s work.

The unfolding of virtual bowling pins, similar to those of toned wood, trivial and quotidian but significantly anthropoid. Organized in a row, high, straight or about to fall, reclining. The theme of bowling pins in Batteggazzore’s paintings can be read as a metaphor of power: they appear in a complementary strategy which faces them with spheres. Beyond the playful aspect of the game, those spheres have a metaphorical capacity referred to power (political, military, religious) and, they indirectly have the ability of facing the order of the pins or defying the attempt of said pins to become organized in a pyramidal order. All of it helps the painting project in the game between bowling pins and balls the

dynamic of social creativity in connection with unstable relations with power, from ancient times to our days. Pins and spheres which go against the stability of the pins, are presented with stripes painted on their surfaces, with pure colors which form a series and interact with a dominant background color.

These series of color prolong the previous topological investigations, of its folding, and playfully determine the adventures of the unstable pins and the sphere, agents of this dynamic and responsible for its fall. By using series of colors, Batteggazzore inscribes them in a genealogy, that of contrasting chromatic systems and atonal musical systems which, in plastic arts, are inaugurated by Piet Mondrian, Richard Lohse and Yaacov Agam, and continued by Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Frank Stella and Julio Le Parc, and musically by Arnold Schönberg (he investigated the *Farbklangbild*), Anton Webern (experienced the *Klangfarbenmelodie*) and Alban Berg.

The virtuality of the bowling pins does not prevent them from being localized before historical architectures, like the buildings of the Cabildo or the Legislative Palace, or places like Libertad Square, all of them quintessential to the institutional citizen creativity.

These series of paintings by Batteggazzore is entitled ‘*Las Criaturas de Prometeo*’; by connecting the theme of this myth with contemporaneity, the artist guides the underlying plastic metaphors to the context of social creativity they present: the Palace of the Laws, a monument to peace, etc. Let us contemplate these.

a) THE BOWLING PINS. Recuperation of humanity

Since Classical Antiquity, the idea of ‘humanity’ in art has been shaped by sculptures which represented the ideal human being, and during the Renaissance, Michelangelo’s nudes explicitly reflected a more earthly reality than during the Antiquity.

Conversely, the historical avant-garde movements have elaborated a project of secularization of art, centered around its autonomy from the natural mimesis by questioning the representation as a duplicate of the visible reality, just like the spot of the anthropomorphic figure in the plastic space.

In his book ‘Estética’, Georg Lukács had warned: “This fight against anthropomorphism appears with clarity and radical principles in the precepts of Xenophanes: ‘the mortals imagine that the gods were born and have robes and voices and figures like their own’. ‘But if oxen, horses and lions had hands and could paint with them and sculpt like men, horses would sculpt equine gods, oxen would sculpt bovine gods and they would shape bodies to resemble each species’”.

This revolution in art was a consequence of the revolutionary progress which took place during the last century in the fields of biology, quantum physics and cybernetics and their technological application. These have not only conditioned art but they have also turned into new languages specific to art, known as BioArt, CyberArt, Virtual Reality, Artificial Intelligence, etc.¹³

In the words of Jean Dubuffet we could say that “revolutions knock over the hourglass, disputes divide it”.

Science and technology would be the main cause of this process of de-anthropomorphism. Picasso, for instance, thought that knowledge of “the logical-mathematical conception was crucial”. This caused artists to face the need to distance themselves from excessive subjectivity and led them towards the progressive distance from the naive system of representation of reality, therefore accepting a connection between senses, emotion, numbers and geometry. Consequently, from Cubism on, a deconstruction of the human figure would take place (body, nudity, portrait, self-portrait) and it is more than evident in the case of the portrait of Ambroise Vollard by Picasso or some paintings by Juan Gris.

In other words, dehumanization began once the human being was considered a statistically supervised subject and became the object of manipulation for political surveys and market research... The emergence of mass society was evidenced during the visual presentation of the Summer Olympics in London in 2012, where its unquestioned importance involved the use of multiple senses (visual, hearing and ludic).

That may all be summarized in Magritte's *Le Miroir magique* (The Magic Mirror), an emblematic painting where the text seen on the reflection of a mirror (“human body”) and the image contradict each other; the human figure has completely vanished here and has now become a concept.

However, in the second half of the 20th Century, there were some attempts to retrieve the anthropomorphic dimension, but it would not be the same: Alberto Giacometti turns these human beings in threadlike figures and Francis Bacon (that sort of organic Picasso) uses tortured biomorphic forms, far from any classical reference. More locally, in the paintings by Pedro Figari, human figures are blurry, like shadows contemplated by the memory. They create a sort of rhythmic baseboard – as if they were a creole Panatheneae – where color is the guiding element.

For Battegazzore's generation, which received a humanistic training, it was only natural to look for other supports which suggested new contents, new forms and new elements, which could rescue the human dimension.

With these series of paintings, bowling pins become essential, that image partly human partly architectonic, halfway between organic and inorganic, particular and general, which is close to Pop Art. A form which bears a resemblance to balustrades (those which are present in the balconies of Montevideo, which Germán Cabrera captured in his *'Tectonas'*), and also to columns and towers (Babel included), that is to say, with the language of classicism, as it is evidenced in the treatises on architecture and as it can be appreciated in the works of Carlo Carrá and Giorgio de Chirico.

The isomorphism between bowling pin and column allows Battegazzore to have both images interact without apparent conflict. A morphological genealogy can be traced from the trunk of the tree to the column, through architecture to human sculpting.

This would explain why Battegazzore's bowling pins, despite their almost ideal character, are naturally integrated to the classicist column in our city's main Square, which represents peace, along with the sculpture by José Livi.

Let us mention that there is also a genealogy, documented by art history, which the great Saúl Steinberg ironically paraphrases in the illustrations of his book *The Labyrinth*. It could be said that Battegazzore's whole work is structured around Steinberg's *Labyrinth*, for he is interested in the lack of expression of the line itself, and looks for reality elsewhere, since geometry and mathematics are creations just like language.

The motivation behind the series of paintings *Las Criaturas de Prometeo* became evident when the artist selected the painting *View of an ideal city* (homage to Urbino), attributed to Laurana, where four commemorative columns hold votive sculptures integrated around the (ideal) urban citizen, which was materialized in our country (and in Latin America) in the classicist votive column by Livi. Here we can find an interaction between art, historical architecture, the city and its inhabitants.

During the Renaissance, an association between the column and the human figure with its vertical characteristic was implied. In archaic Greek sculpture, the figure devoted to Hera of Samos is considered the starting point for that trunk-woman-pillar notion, for she barely emerges from a column, verifying the anthropomorphic dimension.

Vitruvius, the most significant treatise writer, was the first to highlight the hypothesis that columns could be connected with different human gender and age; consequently, he recommended using the order which corresponded with the characteristics of the different types of architecture.

For that reason, when columns became votive they took on connotations of power, and also phallic ones. In *The Interpretation of Dreams*, Freud wrote: “I know of patients who have kept the architectonic symbolism of the body and the genitals (sexual interest exceeds external genitalia) and for whom columns and pillars represent legs (like in *The Song of Solomon*)”.

From a Surrealist perspective, even a skyscraper could be anthropomorphic, like in Rem Koolhaas' drawing, a clear allusion to Dalí's *The Architectonic Angelus of Millet*, which was an allusion to Jean-François Millet's *The Angelus*, in a sort of “meta-allusion”. But the Dutch architect takes it one step further by venturing: “Every sunset, the skyscrapers in New York adopt the anthropomorphic figure of multiple, gigantic *Angelus* by Millet [...] immobile, and ready to engage in the sexual act”.

It can be concluded that the path set by Magritte's *Le Miroir magique*, continues moving up.

b) THE BOWLING PINS. About the stripes of color.

The use of chiaroscuro for the bowling pins, easily appreciated in the macro drawings for this exhibition at the National Museum of Visual Arts, embodies and un-idealizes them, covering up the fact

that they are closer to technical drawing (axonometric projections) than to life drawing. This adds other meanings to the bowling pin, like a technological expressive dimension, in line with the expanding language which has been assumed by the world of science and media.

The same happens with the color palette for chiaroscuro, the way it is used by Rafael Barradas, which is a counterpoint to contrasting colors. Battegazzore's use of color, exceptional for Uruguayan art, is materialized in the use of pure color stripes, of basic colors, primary colors – the whole spectrum of the chromatic circle – which overlap with chiaroscuro. In all the paintings from this series, light emanates from the effigy of the *Columna de la Paz*, granting each of the bowling pins with a singular rhythmic characteristic, of musical nature, as if the emotional or expressive effect of color would prepare and connect the dynamics of the bowling pins. Battegazzore presents them with a dynamic which circulates along the stripes, in contrast with the stereometric rigor of their shapes.

Presently, French artist Daniel Buren has found a language which evidences the same classicist principle and the same use of color, using stripes and executing the connection between his striped volumes with the classical order of the columns of the *Palais Royal* in Paris. The same could be said of the use of color by Marta Minujin (b. 1943) in her work '*Colchones*'.

The architectonic context faced by the bowling pins, in line with their historical significance, is based on the system of hues which provides authenticity, similar to what it is in the field of drawing – a geometric projection. For that same reason, it is more compatible with architecture and with the same votive column which was represented in elevation or in a vertical projection before the creation of the software AutoCAD. The bowling pins are inserted before them with their stripes and both systems coexist, connected by the pure and plain color (or gradation of colors), serving as a non-color which substitutes the perspective space. This would accept the contradiction and acknowledge the possibility of coexistence between them. The same coexistence is what prevents the contemporary man from living isolated from the world of the historical man, which is what the artist pretends to make explicit through art.

Although Torres García practiced both systems separately, justifying the use of contrasting colors for murals and the chiaroscuro system for painting on canvas, in his practice he evidenced the genealogy of colored grays. "Without them – claims Battegazzore – I would have never accomplished such bizarre conciliation for my bowling pins". That counterpoint coexistence will be the starting point for the series of *Homages (Raphael, Durer)* and *Las Crias de Prometeo* (the *Cabildo, Libertad Square, Legislative Palace*).

The color austerity and the monumental aspect of the architecture of the *Cabildo* or the neoclassical scenography of the *Legislative Palace* contrast with the flashy display of color from the cars which circulate around them. It is not unusual to see the same model of car with a different series of pure colors, which we can assume were mass produced. The same happens nowadays with fashion (turned into an industry) for which color patterns are decisive. In the field of contemporary art, this is ruled by the *Three Compressions* by French sculptor César; these cubic sculptures,

made from mechanically compressed car bodies, as well as the accumulation of *ready-mades* with American artist Arman.

A reflection on this topic was the origin of a strong disagreement between Battegazzore and his teacher Miguel Á. Pareja, for not accepting as principle the famous phrase by Cézanne which claimed that when the form is at its peak, it has only one corresponding color. That indissolubility between color and form is what breaks out when color becomes serial and self-referencing, and circulates from one form to the other, just like the impressionist strokes did in the imagining of landscapes. Let us remember without irony, that classical Greek architecture was precisely polychromatic and contrasting.

Therefore, it was necessary to use an "object" which could refer to those two extreme universes as an artistic theme. Battegazzore chose the bowling game, for he could unveil in them morphological aspects similar to those of the column in architecture (as a consequence of his classicist formation and extensive career in teaching), which turned the bowling pins into organisms that the observer could relate to.

c) RETRIEVAL OF THE OBJECT ENCOURAGED BY TORRES GARCIA

Likewise, with the figuration of the bowling pin, Battegazzore takes on the issue of retrieval of the object, favored by Torres García, which enabled a geometrical object capable of rationalization (like a bowling pin) to retrieve through the spectator's projection its human component, lost during the hegemony of modern art and the decline of order in modern architecture.

Battegazzore accomplishes this without giving in to the collapse of authenticity and avoiding an innocent allegory. This can be proved; first, due to the abstract artificiality of color and secondly, due to the chiaroscuro in the elimination of luminescent accidents, like sparkles, reflections or shadows, which evidences a virtual corporeality.

The chiaroscuro freed from its accidents and superimposed on the emblematic color, makes it possible for these works to conciliate the classical balance of color and chiaroscuro, something related to the fields of publicity and *pop art*.

That same spirit is present in the work of German painter Konrad Klapheck (b. 1935), who humanizes machines with a technique which resembles European *pop art*. Walter Benjamin would say that it is the idealization of goods (and therefore, bowling pins). In other words, these bowling pins-columns can obliquely refer to the human figure without the need to abandon the geometrical abstract language; at the same time, they peacefully accept to be incorporated into the game serial and self-referencing game of color which melodically connects them. It is important to remember that the classical temple was an idea which was supposed to be physically accomplished. Thanks to its prototypical quality, it could be refined by materially adjusting it. For that same reason, the theme of bowling pins can be traced to those modern artist linked to classicism, who preceded its de-

construction, like Carlo Carrá or Giorgio De Chirico, or those like René Magritte, who used the projective potential of the Surrealist aesthetic to provide a human dimension to their work.

Magritte was once asked: Why do some of your paintings show unusual objects, like bowling pins? And his answer was not ambiguous at all: "I don't think a bowling pin is an unusual object. On the contrary, it is something highly ordinary, like a penknife, a key or a table's leg. I never show rare or extravagant objects in my paintings... they are always familiar objects, not extravagant at all. But these familiar things are grouped together and transformed in a way which makes us think they do not belong in the familiar category and which appears at the same time as familiar things".

These words by Magritte deserved a reflection by Paul Virilio: "To contemplate what I would not contemplate, listen to what I would not listen to, to be open to banality, to the ordinary, to the infra-ordinary. To deny the ideal hierarchy which goes from crucial to anecdotal, because anecdotes do not exist, dominant cultures do, which separate us from ourselves and the others, which is not just a nonsensical nap of consciousness, but a decline of existence".

At the beginning, the bowling pins by Magritte (who had worked in advertising) appear shyly as silhouettes in the sketches of the store windows for women's clothing (a theme well-known by De Chirico, Carrá and Amalia Nieto). Later on, they would be associated with trees or musical instruments. They would also appear against checkered backgrounds and they would overwhelmingly adopt a generic anthropoid turn.

In short, what shows in *Las criaturas de Prometeo* and is prolonged in the *Entropies*, evokes the process of deconstruction and the need for a new construction of society in a critical period. Torres' constructivism evidenced an order which corresponded with a time of faith in progress and in the institutions, where each sign had its meaning and its field. The work of Battezzore, instead, recalls the end of a lost social order, motivated by the interruption of democracy in our country and the social entropy which impregnated our society at the time of its restoration, while the world had radically changed. Globalization, consumerism and mass production settled in after the dictatorship. These events stirred the potential social creativity which had been paralyzed.

That creative turning point assumed by Battezzore has proven to have communicative effectiveness, since one of his *Criaturas de Prometeo*, the Legislative Palace, would be published in an official textbook of Spanish in France, by the prestigious Parisian publisher Fayard with the heading 'Democracy'.

d) THE ARCHITECTURES

In *Illuminations*, Walter Benjamin claimed: "The past can only be apprehended as an image, briefly shown in the moment of its cognition to never appear again."

What triggered the aesthetic dimension of the triptych *Las Criaturas de Prometeo* (1983, *Cabildo*, *Columna de la paz*, Ralli Foundation, Israel) was Mannerism, particularly Michelangelo's

experience designing the architecture of the Capitol Square in Rome, which proposed the coexistence of two orders of architecture, a major order and a minor one. It is well known that when one unit order is altered by the installation of a binary order in the same building, dis-order emerges, as do instability and the distortion created by an anti-classical element stuck in the classical syntax.

By proposing these two scales of bowling pins, the minor one before the *Cabildo* and the major one behind it, Battezzore is presenting the viewer with a counterpoint for the socio-historical order: the average man confronting the characters who fought for the independence of the country. That stony monumental character of the bowling pins is, at the same time, a reference to the stony constructions of Magritte's painting *The art of conversation* (1958). In the triptych *Las Criaturas de Prometeo 1*, the artist incorporates the bowling pins to the image of the *Cabildo* and proposes two scales, thus having the vision of architecture in the viewer fluctuate. The minor dimension is the one of the current man (of mass society lost in consumerism, with citizens symbolized by bowling pins, differentiated only by the stripes of color). On the other hand, the major one, the vision presented on a monumental scale by the men who forged the independence and the Constitution in that same *Cabildo* (represented by archaic sculptural bowling pins, petrified the Magritte way).

Here we stumble upon another reference to Wittgenstein, regarding the unbeatable symbolic capacity of architecture: the Legislative Palace, the *Cabildo*, the Cathedral, the 'Columna de la Paz' and other monuments are all presented by Battezzore in front of a series of bowling pins, where the spectator can project the mass man of today. This reveals that the artist is not troubled by the incoherence of having historical architecture coexist with abstraction, where form and color hold their meaning beyond content; the solemnity of architecture and the playful bowling game face each other in the painting.

Likewise, the copies of Ancient Greek pottery which flank the column of liberty represent the entropy of the fallen bowling pins in the shadow (of history, maybe?).

e) SOCIAL ENTROPIES

In the paintings of Roberto Aizenberg (1928-1996) as well as in De Chirico's, these references to man-tower-bowling pin-phallus indicate the consistent social isolation which subdues the individual in totalitarian systems and the vulnerability of their vertical stability, the same way in which Barrada's bowling pins illustrated the helplessness of the boy from Dicken's novel. Battezzore transmits this very clearly in the painting *Las Criaturas de Prometeo* (Legislative Palace), where the colored bowling pins share the same prominence as the neoclassical chiaroscuro of the illustration of the Palace. This painting was selected to illustrate the restoration of democracy in Uruguay, maybe there is nothing explicit or descriptive on the topic there (*¿Qué pasa?* Hazan publisher, Paris, 1986). Consequently, when a fall has the Legislative Palace as a backdrop, it will inevitably generate in the audience a reflection on instability or institutional rupture.

The striped series of color, displayed in the bowling pins, can barely tell them apart. They prolong the previous topological research, of their folding, and playfully lay down the rules for the vicissitudes of the unstable bowling pins and the spheres.

Evidently, the series *Las Criaturas de Prometeo* adds to its entropy when it revisits the theme of the 'Columna de la Paz', located in *Cagancha* Square, in Montevideo. In terms of aesthetics, that *Entropy* paradoxically uses contradictory terminology. On the one hand, there is a clear chiaroscuro approach, in the monument and in the votive – classicist replicas present in the Square. On the other hand, the abstract modernist language, colorful, contrasting, of the bowling pins in disarray amidst their fall. It is the first trace of a path which could be familiar to those interested in art history, which has been labeled as 'grotesque' (sometimes with negative connotations), characterized by the combination of illogical tendencies, something which the Mannerist period would exploit to the limit.

The outstanding film director Lech Majewski dealt with the topic of the connections between plastic arts and film-making, in line with Batteggazzore's plastic considerations¹⁴.

"If we ponder on the 20th Century and its relation with art, we will notice that the human figure has vanished. My conclusion is that the human figure has moved from the plastic arts to film-making. If we take a look at the works by Giorgione or Brueghel we will notice that the human figure had a fundamental importance. [...] The avant-garde movements have destroyed all direct access to the human figure."

Apart from that, cinema has given us memorable images of instability, for example in *Battleship Potemkin* by Serguéi Eisenstein, in the Odessa steps episode, which leads to the fall of the implanted figures and ultimately of entropy itself. The repression which takes place at the Odessa steps is not strictly historical; it was conceived in Eisenstein's mind after watching an olive pit fall down. Batteggazzore, following Duchamp's *Nude descending a staircase* (1912), would get inspiration for his falling bowling pins from the chronophotography of experts Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey (who motivated Duchamp, Futurism, Bacon and Vladimir Velickovic).

Since the Neolithic, social creativity has not stopped. We might now be facing what could be called "social entropy"; in line with Cornelius Castoriadis' ideas (a philosopher admired by Batteggazzore), society is always on the verge of chaos and, in order to self-construct, it must be aware of its proximity or distance from said chaos. But this is not about our circumstances, Castoriadis continues, for authentic democracy is always on the verge of chaos. We might add that the bowling pins will never be a static game.

In the documentary film *Cave of Forgotten Dreams*, Werner Herzog includes images of Fred Astaire dancing with his shadow, which transport us to the origins of humanity, to the allegory of the cave (fire and shadows, camera obscura), the same way it appears in Batteggazzore's *La caverna* (The cavern). This metaphor for vision and sight, with fire as the creator of phantasmagoria, goes from prehistorical paintings through cinema. It is the fire which Prometheus took from the gods and bestowed upon humanity.

These series of paintings spread 'Prometheism'. Prometheus, a myth which has inspired musical compositions (from Alexander Nikolayevich Scriabin to Luigi Nono, through Beethoven, Liszt and Carl Orff), literary works (from Aeschylus through Mary Shelley, Goethe and Lord Byron) and plastic works (from Rubens through Orozco and František Kupka). Marx himself suggests a connection of his role with that of Prometheus: "when I was young, I found myself working on an epic poem on Prometheus", he wrote.

In Aeschylus' tragedy, Prometheus, that superman, decided to face Zeus, another superman, to steal fire from him and give it to humanity. French philosopher Vladimir Jankelevitch is right when he claims: "No determined power imitates or precedes will power, for will power is in itself *that power*".

At the mercy of their thoughts, human beings are capable of imposing on any circumstance. The artist, just like Prometheus as fire-bearer and purifier of the truth, poses as the pathway which could guide humanity into freedom; paths which never end. That is the challenge presented to the audience by Batteggazzore's *Las criaturas de Prometeo*.

Seventh moment: A "creole heraldry"

*"I confirm – with no particular fear
or erratic love for paradoxes –
that only new countries have a past;
that is, they have living history"*

Jorge Luis Borges

*"Let us examine in the first place
the man who puts his sign on things,
like the owner of the flock marks his
numbers on the sheep".*

René Huyghe

Batteggazzore adds to these experiences which nurture the symbolic content, the ones which originate in the graphic morphology of signs which, at the same time, bring about new anthropological/cultural contexts connected with the origins of the agrarian society.

We are referring to the incorporation of marks for livestock¹⁵, which are no different from other signs.

Additionally, these marks are related to cave painting, where representations of marks were displayed. Rupestrian art is known to be the beginning of the Neolithic, the birth of primitive writing.

This is a series in which Batteggazzore developed the written dimension of Constructive Universalism, connected to toponyms and names of characters which were linked to a place or a spot in the countryside and which the artist used in his paint-

ings of livestock marks and in ulterior paintings with letters and signs. Batteggazzore noticed a certain formal familiarity between the primary trace, almost automatic writing (although Torres did not like it, he used it for the signs in his constructivism) and the livestock marks, organized and coded, conceived to fight cattle theft.

a) THE MARK OF SOLARI

Batteggazzore admits that his series *Marcas, Contramarcas y Señales* has its starting point in the practically unknown series *Cicatrices camperas* by Luis A. Solari (1918-1993), which had never been exhibited.

In a moment of crisis, Solari, who was involved in a great retrospective of his work at the *Alianza Uruguay - Estados Unidos*, asked Batteggazzore to work as the curator, with all the freedom he wanted.

Batteggazzore chose not to center the exhibition on the engravings, as it had been done before; instead, he dusted off works which had never been exhibited, objects, furniture, unknown series in our country. And he was successful – the critic Roberto de Espada called his review *'Definite image of an artist'*.

What Batteggazzore discovered while working on the project for the exhibition, was the rich iconic anti-classicist material of Solari, so much so, that it could have been qualified as anti-constructivist, reluctant to the Torres tradition, therefore creating a magical and vital dimension.

With the exhibition carried out at the *Alianza Cultural Uruguay - Estados Unidos* (in 1987), Batteggazzore displayed a series of paintings by Solari based on the topic of livestock marks, called *"Cicatrices camperas"* ('Country scars'), which were the starting point for his own series *"Marcas, Contramarcas y Señales"* ('Marks, counter-marks and signs').

For Solari, those marks and signs were, above all, injuries by means of a hot iron on live animals¹⁶, injuries which he told Batteggazzore, reminded him of the cruel marking of slaves from the tales from his grandfather.

By resuming that existential theme, Batteggazzore got around it and transferred it to the invisible center of gravity of Torres: he presented the marks as signs of family property, of mathematical-geometrical order, turned into numeric models, or of the Agricultural Engineers who fenced with wire the countryside.

In short, Batteggazzore could verify Solari's persistent effort to create a mythology of his own, in opposition to the one inherited from Classicism. In the text for the catalog of that exhibition, Batteggazzore claims: "Now that we have enough perspective of the pictorial and graphic career of Luis Solari, we can corroborate how it has been structured through constant mythological exploration".

According to Batteggazzore, Solari's entire work challenges that invisible center of European Classicism, the same which Torres García wanted to seize for his own and for Latin America. To

clarify it for his own personal language implied a personal challenge. All of this was summarized in a text entitled *"Luis Solari. El final de la memoria feliz del clasicismo"* (found in *Desde la Galería*, Tejería Lopacher Gallery).

The dialectic of opposites (the magical gratifying world of Luis A. Solari and the extreme abstraction from Batteggazzore's training with Oteiza) shows through in his series *Marcas, Contramarcas y Señales*, which uses the repertoire of livestock marks as signs. At the beginning, the signs were slightly naive and coincided with some of the signs used by Constructive Universalism. Some of the works in this series, like *'Emblemas Totémicos'* adopted the (somewhat critical) characteristics of the heraldic figures, schematized by the European aristocracy. The best example of this is his exhibition called *Marcas, Contramarcas y Señales*.

Batteggazzore was drawn by the schematic characteristic of these marks which resembled rough drawings – that automatic graphology which matches Torres' Universal Constructivism.

If we analyze Nelson DiMaggio's comments on that exhibition, we will notice that Batteggazzore found a path for his contents, which rests on the built-in capacity of the symbols and not in some anecdotal reference. *"By collecting the forms from the Collective Unconscious, Batteggazzore adds new value to the sign in its conceptual and minimalist conception."* And adds: *"Therefore, from the arbitrary signs of a society which lacks any project of becoming a nation, rational signs unfold and are systematized by an already established State. This interpretative investigation is highly interesting, as is the infinite variety of forms which can be assumed. [...] The insightful spectator has an exceptional opportunity to pause for their own research. But the artistic element does not lie herein. It is barely a pretext, the mere acknowledgment of an element, like a landscape, a portrait or still life are elements of figurative art. We must unveil what lies behind the anecdote. By doing this, Batteggazzore organizes the world, interprets a reality with emblematic references and turns it into a rural heraldic!"*

Batteggazzore discovered two things while working with livestock marks. Firstly, having analyzed countless pages from the Register of Livestock Marks, he noticed that most of them start with a letter from the alphabet. A brief look into the topic of livestock marks indicated that nature and vegetation were not the main concerns of the ranchers. On the contrary, there are hints which suggest the incidence of indigenous cultures, like arrows, bolas, even African masks or ritual hieroglyphics, but these are exceptional. The religious marks are more evident: crosses, churches, clergyman ornaments, etc. Family monograms based on the initial letters get all the attention, they take up an overwhelming amount of pages in the books. They also reach their descendants, on occasion.

He also considered another series of marks which are related to everyday objects, like bottles, pottery or barrels. Moreover, one can easily notice a connection between the marks and some sentimental symbols, like hearts, which are also connected with the contemporary graffiti spread by the photographer Brassai. There are also ideological references, like the Phrygian cap or some references to Freemasonry. Other references border on surrealist aesthetic, like for example the illustration of a phonograph which

evidences the existence of music lovers. Oddly enough, there are no references to musical instruments or notation.

The rational influence of the different systems run by Agricultural Engineers is not present either. This description is the result of the tireless and thorough analysis carried out by Batteggazzore in infinite and “strange folios of forgotten chronicles”.

A second discovery was that many of the threadlike images by Picasso, had originated in the signs of bullfighting, like the bull which goes from a realistic image to a minimal linear sign which remains connected to its starting point.

In the reredos of the collection by Ricardo Estéves in Buenos Aires, Batteggazzore used Picasso's spirit to design the marks for animal figuration. Torres was fully aware that the texts and the signs of his constructivist system were not unequivocal and that such ambiguity allowed him to project transversal meanings; meaning is provided by the audience.¹⁷

The interruption of a unitary form, of a unitary sense, is what allows Batteggazzore to stay connected with the tradition of epigraphy which Torres himself was fond of – so much so, that Batteggazzore discovered that the Master had invented a personal cryptic alphabet, as a result of his exhaustive study of all alphabets. As Batteggazzore expressed in his book *'La trama y los signos'*, Torres did not intend to communicate hidden messages, he wanted to stand in the way of automatic literal translations, so that the signs could adopt new contents according to the circumstances.

This is evidenced by Castoriadis¹⁸ regarding the doubtful legibility of Greek epigraphy. “...The discovery of Greece – and the whole Ancient World – led by Europe in the Middle Ages, is not a particular or instantaneous event; the Ancient World is there the whole time and at the same time, is not. When did the European world began to make some sense out of the remains of the Ancient World which had always been there? Rocks, Roman roads, aqueducts, manuscripts, sometimes Greek and in any case Latin. Hence the famous maxim *'graecum est, non legitur'* (it is Greek, it cannot be read). During a whole period, these things were socially perceived as elements from a mythical-legendary past, and at the same time, for some Christians, as the remains from a time of evil and witchcraft. There are beautiful pages by Heine on this matter”¹⁹.

Furthermore, livestock marks, just as they were picked up by Batteggazzore, share a secret connection with the visual art genre known as *grotesque*. Solari introduced him to that particular form of expression (highly resisted back then) and to his great admiration for the French caricaturist Grandville (1803-1847), a creator who elevated the grotesque to unimaginable extremes.

About this series by Batteggazzore, the critic Nelson Di Maggio expresses in one of his reviews that said signs project ancestral experiences, which come from the rural origins through the organization of nationalities. The critic himself has expressed that in his own way, Batteggazzore had created in some of his paintings a ‘native’ heraldry, a creole emblem, and that is confirmed by the fact that each of those signs or marks are supported by a family tree which Batteggazzore overlaps, providing them with a fantastic totem-like character.

It is not coincidental that the most emblematic work which represents this peculiar experience with signs – *El Ángel de la Historia / Fray Bentos* (1990, Ricardo Estéves Collection) – is under the aegis of Solari, and precisely Fray Bentos, his hometown, was once considered ‘the kitchen of the world’²⁰.

Finally, the incorporation of writing was crucial for Batteggazzore's approach to the problem of symbolism. Following the symbolic exchange between pre-Columbian, Indigenous and European cultures, the use of writing in Batteggazzore's work references the use of writing in the works by Torres.

Words, the inscription of written signs in some of the works is another aspect which Batteggazzore worked on, based on the relevance of the written word in the signs of Constructive Universalism, as it is shown in the analysis from his book *La trama y los signos*²¹.

Batteggazzore does not differentiate between writing and drawing, therefore reversing the density of writing in the paintings of the Master. Consequently, he creates paintings with total predominance of writing and signs are only presented as minor support, subordinated to writing.

It is not coincidental that the most significant work in this modality – mostly written – is *Homage to Arguedas*, the Peruvian writer José María Arguedas whose life was dramatically strained between the heritage from the Spanish language and the native Quechuan languages. An “Entropy” which delves into the symbolic encounter between autochthonous languages and the one imposed by colonialism.

These paintings by Batteggazzore find an early precedent in the paintings he made of *Les Chants de Maldoror*, which displayed texts in French and Spanish along with the images.

Several series of texts written by Batteggazzore mention the importance of writing; many of them refer to glyptics. All of them include references to ambiguous intentions, to dreams of eternity and oblivion. There are also attempts to engrave granite, just like the Master did in *Monumento Cósmico (Cosmic Monument)*. Batteggazzore proposes an approach to the Mannerist precedent of Giambattista Piranesi (1720-1778).

b) WRITING AND PAINTING

If I had to define him in a few words, I would say that Batteggazzore **is** his multifaceted production in the field of plastic arts, but he also **is** his writing, and not just in his paintings.

The relation between word and image, poetry and painting, is very remote and dates back to the pre-Christian Ancient times.

Simonides of Ceos, Aristotle and Horace made the first contributions to the study of the relation between image and text. For Simonides, in the 6th Century BCE, “painting is a silent poem, a poem is a speaking painting”. With the motto *Ut pictura poesis*, Horace, Roman poet from the 1st Century BCE, consolidated the parallelism between poetry and painting. In Western tradition, the presence of writing along with visual forms has been constant: titles, inscrip-

tions, cenotaphs, signatures, and more. Let me add that for the Japanese, the same word is used for 'writing' and 'painting'. In the 20th Century, Joan Miró claimed "*I cannot tell painting from poetry*". For the poet José Ángel Valente, "painting and calligraphy are actually one and the same". Batteggazzore shares these views.

Writing is a space for inscription. Since Plato and Aristotle, the relations between reason and nature, perception and memory have always been *illustrated*. Actually, the word *illustratio*, which could have had a connotation of 'appearance' in Old French, also indicates the purpose of the image. But texts, as we know, depend on rules of legibility; writing maintains its orthogonal design. It is typically medieval for painting to resemble language in its narrative, fidelity and submission to symbolism.

Some characteristics of the sacred nature of the word in medieval art, reappears in Marc Chagall's painting *Red Jew*. It shows an inscription in the background (upper right corner), a floating group of words: the names of painters he admired, in different angles and written in three alphabets – Giotto and Brueghel in Cyrillic script, Rembrandt spelled in Hebrew from right to left, Cézanne, Tintoretto, Courbet, Fouquet and others in Latin alphabet.

Meyer Shapiro claims that the insertion of written words in a painting can be considered abnormal – the viewer expects images and finds texts. Integrating the written word with an image in three-dimension and generating a tangible presence of the same rank as the other figures is no easy task. Consequently, we could find ourselves wondering whether the demands of a homogeneous language, strictly unified, is inherent to art or necessary. And according to conventional or arbitrary linguists, it is not.

The connection between painting and graphology was in vogue during the last century, motivated by the cubists who were linked to the aesthetics of wallpaper. Their works were no longer overseen by bookish themes and by perspective, instead, they welcomed excerpts from writings, labels, press clippings and even musical scores. These signs are often printed segments glued to the painted surface, that is to say, superimposed. The words displayed are often incomplete so as to encourage the viewer to complete them. Futurists had a special preference for explosive forms. Dadaism contributed to this incorporation of typography in paintings, especially during the 1960s and 1970s.

The strong connections of painting and writing have accompanied Batteggazzore through all his artistic production and in the most varied ways, with writing and illustration intertwined. Batteggazzore incorporates Lettrism in a great number of paintings; he has claimed that this option is preceded by his research on writing on the paintings and the manuscripts by Torres, who thought that image and word held the same value. For Torres, a word was just another sign among signs.

Moreover, Batteggazzore examined how Torres' sons, Horacio and Augusto, used the signs. They each use their father's signs in very different ways. In the case of Augusto, Torres' first-born, most of his artistic work is characterized by an emotional vision, particularly in his paintings of metaphysical atmosphere.

Augusto uses Egyptian symbols, he found inspiration in them and has followed that path. In the case of Master Torres, he interpreted the emotional vision with the symbol 'eye' within the symbol 'heart'.

Unlike Augusto, Horacio's career is immersed in that duality reason/nature if we take into consideration his masterpiece – the counter facade of the Archdiocese Seminary of Montevideo, done with carved bricks. It is a constructive relief (the equilateral triangle located at the high altar, refers to the Holy Trinity and it is undoubtedly a formidable piece of work, which resembles a creation by J.S Bach), and with it, Horacio experiences the highest level of abstraction in the whole career of the Torres García Atelier. Alternatively, Batteggazzore wanted to accomplish a sign which did not imitate Torres', since Torres' vision of the world does not match our current mentality.

From a formal perspective, Batteggazzore avoids the Bauhaus aesthetic, just like Torres did, by destroying the normalization which characterized said school. Barradas, for his part, thought that words were a pretext to be used as plastic signs. Furthermore, Batteggazzore avoids calligraphy: his writing does not use cursive or lower case letters. He did not use letters the way Cubists did either because he is interested in the concept of the texts. In short, neither numbers nor letters per se, but constellations of letter which nurture the texts he includes in his paintings. Batteggazzore uses a system of writing in a diverse way.

In spite of Torres' cold shoulder, **Américo Spósito** incorporates signs within signs. For these, Batteggazzore will coin the term '**megasigns**' or '**macrosigns**'. In other words, Spósito reinvented Torres' megasigns. They are signs of cosmic value, which is why Batteggazzore suggests associations with the Nazca Lines (the rest have linguistic value, they have two dimensions). It is as if image and writing were part of a same plastic experience. The image, analogical and motivated, coexists with the word, arbitrary and a product of the norm and the linguistic and social convention, and together they express a unified aesthetic project, where it is impossible to separate both codes.

The leading role of writing in Batteggazzore's work is obviously connected with Torres, and also with his admiration for Paul Celan's poetry, particularly his poems *Language behind bars* (1959). Language is like a grid between humans and the abyss of meaning, a collection of meanings face that human impossibility. Paradoxically, that grid-like character refers to the protection, as the limit which makes us go beyond that abyss of impossible meaning. The grid itself, due to its organization where vacuum prevails, lets a great amount of meanings escape. There is *that* which is said, but the vacuum of the black writing on the white background prevails, and it is the viewer's task to complete it. The idea is never to provide the viewer with all the possible meanings, but to virtually engage him. The written aspect of the signs from Constructive Universalism, acquires the brevity and clearness of phrases carved in stone such as the Roman epigraphs. Batteggazzore claims: "the signs from '*Monumento Cómico*', carved on stone, have always wonder-struck me". Even when Batteggazzore inscribes the signs on the three-dimensional virtuality of painting instead of granite.

c) "HOMENAJES ESCRITURALES"

Early on, Batteggazzore did a series of paintings where writing prevails, entitled "*Homenajes escriturales*" ('Written homages'), where he referenced writers like José María Arguedas, Octavio Paz and Albert Camus, thinkers like Hanna Arendt, Arturo Ardao, Luce Fabbri or Maurice Merleau-Ponty; and artists like Augusto Torres or Eduardo Yepes. These paintings unveil his interest on the relations between visual arts and writing.

In the mural '*Los tres Batlle*', the written text is placed ahead as a grid which incorporates writing with figurative images and ideographic signs, contrasted with color which remains independent from the work, like Torres did in many of his paintings. The language of color has that ability to penetrate and modulate the vast background, by highlighting or hiding some of the meanings of writing.

Ultimately, the DNA of Batteggazzore's art is the sign, his is an art of signs, just like Torres García's art. Letters, those minimal units which words are made of, are visual signs (not mimetic, though). The alphabet, according to Isidore Isou's Lettrism, is irrelevant as a linguistic sign, only its graphic representation matters. Similarly, Derrida said he loved writing for its inherent ability to avoid its form. But what is the purpose of mixing or assembling codes which are so different? The intense parallelism between painting and writing would have us thinking that there is one shared thought behind these codes.

The difference between Batteggazzore and Torres is that the former visualizes signs as if they were a structure, a sort of storyline, like a web between reality and plastic reality. Geometry is a web imposed on reality by the human being. And it can be rigid or flexible, like Lobatchewsky's, which has an irrational outline. Similarly, Gurvich substitutes the orthogonal with a curved area and non-Euclidean geometry enabled space exploration.

The risk assumed by the artists is that this language of signs might turn into a shorthand fantasy. *Point and line to plane*, by Kandinsky is an extremely rational book. Klee, unlike Kandinsky, has an anti-natural nihilism of the line – he is not ruled by reason even when the line is essentially reason (although erratic).

These written paintings have a musical polyphonic component, like a solo concert for piano or violin. The composer is playing all the colors from the different instruments and suddenly acts as a soloist, until the whole orchestra joins in again.

As from the 1970s, graphical symbols have taken over in conceptual art. The transcription of ideas has replaced colors and forms and the work of art is limited to a written discourse as a work on its own.

Let us examine some examples. Valerio Adami works with writing, he includes handwriting but not just isolated letters, he adopts different formulations: he decomposes in order to compose. Batteggazzore, on the contrary, follows Torres' tradition. Writing is not just a matter of sense but a convincing demonstration that writing and drawing are related practices, almost identical. Just like Le Corbusier had anticipated, art does no longer tell stories but promotes meditation.

The works by Robert Indiana also display his interest for words, numbers and typography in general. Indiana worked with screen printing on metal stencils. His results follow the industrial aesthetic of the boxes marked with the word 'fragile'. Those letter sculptures in Montevideo respond to Indiana's aesthetic. But metal stencils are a way of annulling personality and it is the opposite of Batteggazzore's work. Another American, Mel Bochner, has been using words as the only image of his works since the early 1990s. In other words, he creates paintings which only show texts. Unlike Batteggazzore, Bochner appeals to the playful potential of language, but just like Batteggazzore in his '*Homenajes escriturales*', makes us ponder on the difference between looking at a painting and reading one. After all, they are two types of signs, although in the words of Merleau-Ponty, "an idea is not contrary to sensitivity, but rather its crease and its depth".

Eighth moment: The entropies

This is the moment of his works entitled "*Entropías*" ('Entropies'). They are the meeting point of the two common aspects in Batteggazzore's entire work: the dichotomy order/chaos and his permanent concern for the symbolic process, as it is expressed in his book *La trama y los signos*.

a) ENTROPIES: the starting point.

In his *Entropies*, Batteggazzore introduces chaos in the constructivist order of Torres García. He removes the symbols from its cavities and pours them out, or places them on another random cavity, for now they are interchangeable. He sets from the abstract and now starts from the signs included in Torres and turns

The Entropy

It has been called the oracle of physics, of what was once considered exact sciences. But, in the words of Valery, it can be said that the future of science is not what it used to be. Indeed, if classical science emphasized the factors of certainty, balance, order and stability, modern science faces uncertainty, fluctuation, disorder, instability and chaos. Nobel Prize winner Ilya Prigogine writes: "we are starting to become aware of the inherent complexity of the world". However, from a mathematical perspective, while the theory of chaos refers to unstable systems it allows to explain certain phenomena until reaching an apparently stable system. It involves going from a limited image of the world to mechanical simplicity, always linear, another way of comprehending the tangled vital complexity. In the words of physicist David Bohm: "The entropy is usually defined as the measure of the existent chaos inside a system, a clearly subjective notion... But, according to the metaphor which claims that chaos is order, we must understand an Entropy in a different way, that is, as a shift in order". Prigogine agrees with this idea, for he considers that order emerges from chaos.

them into virtual sculptural objects, among them, a sun which resembles the one in *Monumento Cómico*.

Torres García was able to abstract and formalize the Latin American symbology so that it was coherent with abstract structures, by insertion. On the contrary, when Joseph Cornell takes the printed image of a parrot he incorporates it with no modifications in several of his boxes. Batteggazzore could be halfway between Torres and Cornell. He also inserts figures from popular Latin American art, subtly eluding the folklore.

The signs by Torres were idealist, consequence of an artist seduced by the platonic aesthetic. Batteggazzore materializes those signs, frees them from their bidimensional cells and brings them into three-dimensional virtuality. Batteggazzore deconstructs. He shows what happens in Torres' constructivism; the movement corresponded to a time of faith in progress and in the institutions, where each sign had its own defined meaning, but the path leads us to current de-constructivism, to a universe of questioning, chaos and entropy. The scales in Torres García, in their safe compartment, are an emblem of justice and former balance. Things have now acquired a proliferation of conflictive meanings which takes it to a state of crisis of that old rational order, by putting it into perspective.

Maybe the same way in which René Thom found rationality to bring organic forms into reason (forms which used to be considered irrational), this generation should reach a new order to overcome that symbolic one.

If Batteggazzore took Constructive Universalism as a starting point to deconstruct it, was because Constructive Universalism summarized an exemplary nature regarding the conception of a new modern plastic order, without contradicting its classicist attempts. However, the contemporary perspective of a world which evidences an accelerated tendency to economic, political, cultural and social chaos, like Georges Balandier claims in his book "*Le désordre*", inevitably leads to deconstruction. The clear example of this is the mural *Gran Entropía* ('Big Entropy'), a 400 square meter mural, located in Montevideo, in the corner of Streets Magallanes and Colonia; a mural which shows his deconstructive procedure on a significant scale.

This moment also has a significant derivation in the versions from *Entropías de la Arena* ('Entropies from the Sand'). Many abstract symbolic elements are presented in opposition to natural elements like a seashell, a leaf or a human footprint, therefore revealing the dualism reason/nature present in Torres. This artwork presents signs buried in the sand and sunken structures, reminiscent of a shipwreck, which proposes a reflection on transmission and transference of the symbolic imaginary between different cultures, continent, religions and traditions. The motivation emerges from the controversies around the 500th Anniversary of the Discovery of the Americas as well as the extended walks of the artist along the beach in Punta del Este, where he lives, in the limit between the Río de la Plata and the Atlantic Ocean. Another inspirational aspect was the arrival of a numerous amount of objects drawn by the sea from distant places onto the shore, where the sand engulfs them. They would become a metaphor, a question. Something similar occurs in the symbolic world, does it not? How is it that an Egyptian hieroglyphic appears today around the neck of a teenager?

What other thing did Torres do in his Constructive Universalism by bringing together his pigeonholes with the signs from the world? Several objects which have been vital in another land arrived on our shore – where they dead or did they agonize when they were expelled from their original context? In that direction we find *Entropía – Retrato de Freud* (Entropy – Portrait of Freud), where signs find themselves metaphorically buried.

Buried signs, broken, fallen, solemn, petrified fragments of the memory.

Batteggazzore, who has a special inclination for the Art of the Latin American Colonial period, found the experience of the desolated Jesuit Ruins (which he visited) extremely painful, for it implied the decline of one of the first entropies. It was equally painful for Angelopoulos the fall of another entropy, which triggered a state of disaggregation and disorder, for in *Ulysses' Gaze* the Odyssey meets its end in the chaos of the ruins of Sarajevo.

b) THE ENTROPIES, finally a personal cubism?

Batteggazzore has claimed that his *Entropies* have played in his career the same deconstructive role that cubism played for modern painting, and that from this point of view, they were his own cubist version. Maybe the series of paintings and the translation of some of them onto white reliefs, exhibited at the Galería de la Matriz, under the title *Naturalezas Analógicas* (Analogical Nature) seems to confirm this. In this series, Batteggazzore proposed the leading forms from Binary Constructivism, of an extreme level of abstraction instead of thematic objects, and does it in a similar way as English painter Ben Nicholson did with neoplasticist models. Back then, the English painter was awarded the Grand Prize at the Bienial in São Paulo. Just like Nicholson, many of the elements used before became pictorial models in subtle white reliefs.

Moreover, there are plenty of autobiographical hints in the *Entropies*. In many of them we can find the illustration of a tool used by mechanics, the wrench. Batteggazzore's father was a mechanic. Yet, behind the tool there is another story which is relevant to his training. After having dropped out of school to join the family repair shop, Batteggazzore had an encounter with the torque wrench – it was quite the revelation, one which would join the worlds of art and technology. At the shop, he got used to working with wrenches on a daily basis on two scales, millimeters for Latin countries and inches for the English-speaking world. These two worlds, one characterized by a rational, mathematical and Latin conception and the Saxon world, ruled by empirical connotations, amazed him. As a learner, getting started on the instant recognition of caliber for each of these tools when requested was quite challenging for a teenager, but it was highly educational and it will later be associated with future demands of exactitude (measurements, proportions, precision and exactitude). At the same time, this experience allowed him to be rigorous in the pictorial and spatial field.

Batteggazzore finds in this experience the grounds for the construction of a whole plastic system based on a proportional gradation similar to that of the wrenches. He finds a formal equivalent of this fit which can allow him to make the jaw of the

wrench and the polygonal screw head coincide like background and figure, positive and negative coincide in plastic arts.

Battegazzore admits that this experience was connected to his personal conception of Binary Constructivism and was not completely oblivious to the teachings from the Torres García Atelier, particularly in the concept of addition and subtraction of forms.

During his training at the National School of Fine Arts and the *Instituto de Profesores Artigas*, together with architect Fernando García Esteban, he had access to the famous text on proportions by Panofsky, as well as all the treatises by Matyla Ghyka.

Battegazzore's *Entropies* have the deceiving appearance of the classical pyramidal composition, but they are not the archetypal composition praised by the Academy of Fine Arts, like the *Madonnas* by Raphael; they resemble, instead, the remains of the schist from charcoal which gravity organizes in the form of a pyramid.

In his *Entropies*, pyramidal composition – the Raphaelian epitome of classical balance – is thrown into disarray. It is utterly significant to point out that in these series of paintings, the sign 'triangle' is mostly shown with the sign of 'one' inscribed in its reversed position, thus evidencing the legacy of Nietzsche with reference to the death of God. The fall of that primary reason, of the transcendent spirit, generates loss, distancing and rejection of the classical unit of modernism.

The *Entropies* evidence Torres' magnanimous effort to find an order where to store all the signs in the world, and at the same time, therein lies his classical virtue, in having us believe that there is no effort in said task. The attempts to replace the signs, at first with popular meanings and then with a binary geometric form, finally settled around forms outside that orthogonal order of the Constructive Universalism, promoted by Torres' obsession with the dichotomy order/chaos. Moving the signs from geometry to the natural state, that is, going from the geometric sign to the vital sign, was the path inaugurated by José Gurvich. According to Battegazzore, Gurvich's notes from New York²² unconsciously led him to the creation of his *Entropies*. For this reason, it is worth analyzing the text published by Battegazzore on Gurvich, following his visit to the artist's widow at his workshop, along with French critic Jacques Leenhardt, President of the International Association of Art Critics. Said publication narrates how those (back then, unknown) notes moved him deeply.

Like Battegazzore suggests in his book *Torres García, La trama y los signos*, the structure of the constructivist pigeonholes where the signs are stored, constitutes a mnemonic system. This means that it is not coincidental that in his *Entropies*, the structure (the structural backup of the memory) is what outlives the downfall and destruction. It is equally meaningful that in his *Entropies of the sand*, this structure is threatened by sinking, whether by the earth or the sea. Just like memory, it is not destroyed but remains hidden, submerged in the unconscious (like it is suggested by psychoanalysis).

Therefore, connecting these signs drawn with *sgraffito* in the constructivist cells does not seem that outrageous if we consider that in his autobiography, Torres evidences how emotionally

shocked we was by the catacombs from the Early Christian and Byzantine period, which influenced his system of signs.

Paradoxically, Battegazzore's enthusiasm for a church like 'Yaguarón', located in Asunción (Paraguay), a building which preserves its Byzantine splendor, resembles Torres' narration regarding the impact of Early Christian Art.

It is worth noting that said church is currently preserved as testimony of what was a splendid architectonic experience by the Jesuits, in one of the most significant cultural fusions.

c) ENTROPY OF COINCIDENCES

One of the works included in this exhibition is '*Entropía de las coincidencias*' (Entropy of coincidences), where Battegazzore uses some of the marks from the repertoire of the Constructive Universalism. This poses a question: Was Torres aware of this collective graphic repertoire, or is it just a coincidence? If we consider what the Master wrote in '*Historia de mi vida*' ('*History of my life*') regarding his father's grocery store, located across *Plaza de las Carretas*, the children's drawing he mentions and its intuitive characteristics coincide with a syncretic sensitivity. Battegazzore knows full well that Torres explored the field of writing, obsessed as he was with the signs from the European Neolithic.

The fact that he created a cryptic alphabet is evidence of his connection with the arts of memory, since these signs (millions of them) appear in the Register of Marks "*La Ganadera*" (1911), which somehow introduces order and chaos. That is the journey Battegazzore set out on with these '*Entropías criollas*' (*Creole Entropies*). He assumes that the signs or marks which reference the cosmic field, coincide with those from Torres' Constructive Universalism, since the sun, the moon and the stars are a reference point.

In any case, Battegazzore thinks that the alchemy surrounding the birth of the signs from the Constructive Universalism remains a mystery.

The only thing certain is that during this period Barradas disappears, whose children's illustrations had a predominant cosmic feeling. Like Walter Benjamin claimed, children keep that cosmic connection intact.

As a final reflection, we can see this organization of the marks in pigeonholes as an attempt to make up for the chaos implied in the proliferation of livestock around the prairies. These paintings confront the rules of reason and the rules of nature. To provide more context to this series, we must recall the art book *Jazz*, by Matisse, who fractured the tradition of canvas painting, that is, traditional painting, thus focusing on the use of large-scale paper cut-outs. Matisse did not resort to this for aesthetic or biological reasons, he had gone blind. For similar reasons, Battegazzore turns to cut-outs in this series.

d) DREAMS OF ETERNITY AND OBLIVION

In the light of these works and of virtual ruins, probable or hypothet-

ical constructivist ruins of the *Entropies* by Batteggazzore, we might wonder what art genre would identify them, just like philosopher and psychoanalyst Sylviane Agacinsky does in her essay '*Poesía y arte de la ruina*' (included in '*Filosofías y poéticas de la arquitectura*').

Maybe a filmmaker like Theo Angelopoulos, born and raised among millenary ruins and mutilated classical sculptures might show us the way. His masterpiece, *Ulysses' Gaze*, is a contemporary example of how that tough cosmic career into oblivion and shapelessness takes off. The act of breaking an immense sculpture of Lenin into pieces so as to transport it on a barge, down a river, with its arm pointing to the sky, evidences the painful death of a Utopia. An image worthy of Serguéi Eisenstein, conceived by a Greek creator immersed in Classical Antiquity and which fights against modernism, just like Torres.

With his *Entropies*, Batteggazzore warns us that the order of the world has changed since the great achievement of Constructive Universalism.

Just like Piranesi's Rome was not the actual city of the Classical Antiquity, since he filled the holes of memory with his own imagination, displaying plans of an unreal Rome, engravings in stone and reliefs which convey a mixture of decorative baseboards. Piranesi went beyond classical limits, in fact, he was an anti-classicist artist (it is not coincidental that Victor Hugo mentions the black brains of Piranesi). Nowadays, we must accept that Torres' symbolic universalism is not what it used to be, and that is drastically changing and facing colossal chaos.

e) THE SIGNS FROM THE ENTROPIES AND ITS ADRIFT CONTENTS

We can graduate the derivations from each sign according to the context in which they are immerse. An omnipresent sign in the *Entropies*, like "ladder", appears as well in Durer and in Torres' Constructive Universalism. For Torres and Durer, a ladder refers to what is important, but in Batteggazzore's *Entropies* the ladder is hindered by sticks and flagpoles which metaphorically prevent any possibility of ascent for future generations, due to institutional rupture. On occasion, the "spear" is presented along the pentagram. Batteggazzore attends the Sculpture Competition sponsored by the Embassy of Switzerland in tribute to José Belloni, on occasion of his anniversary. Batteggazzore's project was inspired by the monument '*El entrevero*' by Belloni, which evokes cruel civilian battles. Said project consisted of a series called '*Entreverotropías*', as a reference to the endemic social and institutional disorder.

Another unmistakable sign present in all his *Entropies* is the "golden ratio caliper", an element which had always been present in the walls of the Torres Atelier and the studios of Torres' disciples, as if it were a secular crucifix. Rather than a compass for measuring purposes, it was an emblem and as such it must be calibrated in the *Entropies*, since it represents the backbone of Torres' humanist thoughts. It is interesting to find the convergence to see whether it transmits a reference which respects or defies the cosmic foundations. The notion of these symbols 'collapsing' might be linked to some shared thought in the greatest religions.

In Symposium, Plato claims that "we know as *poiesis* – poetry or creation, something which makes something else go from non-existence to existence". Therefore, we can say that there is poetry in the *Entropies*, since the process of deconstruction which ends with them, was never brought to existence beyond its display in the mural on *Magallanes Street*. It is fair to claim that these *Entropies* are the visible result of a secret process which finds its precedents beyond the tradition of Torres' Constructive Universalism.

Undoubtedly, Barradas had experimented with the deconstructive dimension by turning some of his paintings into puzzles. His illustration of the book '*Tam Tam*' by Borrás is highly representative of the former, since he deconstructs the traditional concept of chiaroscuro, by boldly separating the object from its shadow.

Also part of that deconstructive genealogy are Torres' toys. Beyond any doubt, like Batteggazzore mentions in his book on Torres, the toys and the concept of addition/subtraction of forms in the pedagogical methodology of the Atelier, favored the deconstructive processes, as documented by Dumas Oroño.

Something similar can be said of those drawings from the correspondence with Barradas... *and specially, to make things right... regarding the arts*, proceeding to break up and dismantle the Coat of Arms and other national symbols, which Torres will do in the cover of *Escuela del Sur*.

But it is within Torres and in total awareness that we find the most perfect deconstructive precedent of the *Entropies*, in a work which is currently at the San Francisco Museum of Modern Art. In it, Torres progressively deconstructs the sphere, which looks like an anticipation of Niemeyer's stereometric experiences for Brasilia, as it is expressed by the annotations from Batteggazzore's class notes; it is also similar to the deconstructions carried out by Oteiza, who was his teacher (although he deconstructs a cylinder).

Regarding his painting teacher, Miguel Á. Pareja, his main concern for color led him to a deconstruction of the *Constructive Universalism*. Nonetheless, these experiences were not continued.

According to Batteggazzore, in his lessons at the National School of Fine Arts, Pareja frequently resorted to lectures from the lessons in Constructive Universalism, particularly those related to the genealogy of modern colorist painting which began with Venetian painting and ended with the School of Paris.

Maybe this deconstructive incidence took place when Pareja distanced himself from the overwhelm of Bissière's form and turns to Léger, for his contrasting conception of color regardless of the illustration brought him closer to the constructivist tradition.

On the other hand, new generations brought in more experiences which helped redefine the Constructive Universalism – partially –. Jorge Damiani, trained at the Brera Academy, was one of the first to bring the constructive structures of Torres into 3D, to somehow harmonize his vision of three-dimensional chiaroscuro virtuality with the constructivist tradition.

We must acknowledge that the diversity of cells can no longer be unified under one single perspective and each space has

its own perspective. This deconstructive experience of structure conceived by Damiani will provide Batteggazzore with a precedent. The mural on *Magallanes Street* (*Big Entropy*) combines at least three perspectives, considering the little distance which exists for the spectator to take it all in.

That generation along with the former, participated in the exhibition 'Contemporary Art in Uruguay' (*Zeitgenössische Kunst aus Uruguay*). Nelson Ramos exhibited some constructivist boxes where the signs were replaced by bars. Once again, the physical translation of structures and the heterodoxy of implementing a topological dimension instead of the signs is present. It would not be strange for that dimension to resurface in the series '*Entropies of the sand*', or for the spatial three-dimensional structures to become labyrinths, while maintaining their orthogonality. It can be concluded that while the emergence of the *Entropies* in the artistic arena was abrupt and unexpected, there had been plenty of indications for the appearance of a similar experience.

The anecdote of the casual meeting at the mural between painter Américo Spósito (who lived nearby) with Batteggazzore, is an indication of the misunderstanding over the presence of the mural on the streets of Montevideo, which was considered an act of disrespect for the Master and his Atelier.

It was probably intended as an irony, when back in 1990 reality had changed and the social order which had created that rich symbolic universalist world had been altered by the dictatorial period.

Still, institutionally, the appeal of the constructivist orthodoxy remained, as evidenced by the 16th *Ibero-American Summit* which chose a large-scale poster of one of the most iconic constructive paintings as background²³.

In retrospect, there is no doubt that the deconstruction of that *Big Entropy* and the subsequent ones was suggesting there was no looking back on the structures by Torres, which were relevant within an order of the past and that its mutation into the present had only increased their entropy dimension, as expressed by this maxim by Prigogine: "*The future goes in a direction which increases the entropy. We are no longer interested in stable situations and belonging, but in evolution, crisis and instability...*". To corroborate this, we could check the role of chaos in current social theories.

The fact that this is true for new generations, is evidenced by a story picked up by *Big Entropy* as a theme and which answers to symbolic imbalance, to a notion of chaos as a lack of sense. It is a story by Marcelo Dalmonte²⁴, which evidences a clear distancing between symbolic reception of the abandoned constructivist signs represented in the mural which does not go beyond the decoding of street advertisements, the noise of out-of-context communication and the ephemeral.

f) ANNOTATIONS. A probable iconography of the signs of entropy.

It is interesting how the *Entropies* not only deconstruct Constructive Universalism and its signs, but they also reach out to a whole

series of signs like the 'livestock marks'. As these *Entropies* unfold, they absorb the constructivist signs and the signs from its own Binary Constructivism.

The same happens with the bowling game, the protagonist in the series *Las criaturas de Prometeo*, which projects the social instability experienced at that time. While the topic has its origin in an illustration by Barradas for Dickens' *Hard Times*, it was also the result of the 'arrival' of the first computer at the *Instituto de Profesores Artigas*, and its design was part of a coordinated experience between the Math teacher and her students from the Art Department. This allowed him to understand the constructive Classicism of Torres, which has the Parthenon as paradigm; that structural miracle of the Greek order which allows the reconstruction of the whole temple by simply knowing the average diameter of one column.

This is why the statute of the sign "Greek temple" is so particular in the *Entropies*. It is found among the knocked down signs, surely, but it is always plumbed in the ground or the horizon. It generally coincides with the inferior part of the mural defying the instability of the other falling signs which never seem to 'fall on their feet'. Something similar occurs with the sign "step pyramid"; if we stick to the dynamic of the fall the most fragile signs are the ones structured in two basic cores, the ones which represent the disintegration of the classical pyramid: "triangle", "fish", "heart" and the ones corresponding to the symbols from the national emblem, "scales", "fortress", "horse", "ox". If we did some statistics, we would notice that the biggest instability is provided by the signs "heart", that is, the emotional factor, and "scales" which refers to justice and its natural balance in a period of institutional chaos.

The sign "house" also implies more difficulties which indirectly affected the family core and its disintegration during this outrageous historical period. It is not coincidental that the couple sign, "masculine/feminine", alternates most of the time around the sign "house". Regarding the sign "fortress", we will find a static variation represented by the "Tower of the Sentinel", in Maldonado, which references the ambiguous state of vigilance, institutional and repressive, sign of an era of suspicion.

This entire world of crossed social meanings which are born from the *Entropies* is definitely an inheritance from his master Seade. It is interesting how these works are not expressed as notorious contents, like in Mexican murals, but rather as concepts for the audience to decipher. However, this could only be done if said viewer was trained in the iconography of signs typical of Constructive Universalism and other systems which Batteggazzore incorporates, and which do not only come from art history.

f) AN INCURSION. Poetry of the entropies – Ruins.

'*Poesía y arte de la ruina*' is the title of an essay by Sylviane Agacinski, which helps understand certain aspects regarding poetry and their connection with the *Entropies*.

How is the topic of ruins originated and which genres is it connected to in the history of art? While genres and artistic categories have expired, it would be helpful to carry out an exercise to

determine their origin and visualize where they come from and what turned them into a genre with a prestigious statute, as well as anticipating where they might be headed in the future.

Can the *Entropies* be linked to the ruins? In fact, in the *Entropies* we are placed *before* the remains or vestiges of constructions with a clear reference to Torres' constructivist structures, but presented in isolation, partly empty and subject to chaos, which is why they could be considered as ruins.

The downfall of the structures returns to temporary and nostalgic references which managed to represent the picturesque romantic ruins, and that confirms the affinity ruins – entropy.

The *Entropies* are presented as classical ruins, like the ones represented in engravings and paintings from the Mannerist and Romantic periods. The most significant examples are the versions by Piranesi (architect of dreams and nightmares) and the paintings by Caspar David Friedrich.

Following the investigation carried out by Nicole Dacos, we can claim that the endeavors of a series of Flemish painters who traveled to Italy to study is what made of 'ruins' an autonomous genre. Nonetheless, Dacos says that the better part of the representations made by those first painters were not inspired by actual ruins, but were an attempt to ruin certain works which had not affected by time. "But these monuments are not legitimate copies, on the contrary, the ones which had remained intact appear now mutilated so as to increase the idea of destruction and erosion caused by time".

Due to rock fragmentation, the *Entropies* by Battezzare reference the engravings by Piranesi (he anticipated "fictional architecture"), for the surviving structure implicitly takes us to Torres' *Monumento Cómico*, which enables allusions to neo-plasticism and Pre-Columbian Megalithic art (particularly the Incan Apacheta, those piles of rocks which marked the peak of a mountain or other spots).

Ninth moment: 'Espinas de la cruz' and Anthropocene

The theme was borrowed from Lautréamont and unveils the leading role of the '*espina de la cruz*' (a native shrub named '*colletia paradoxa*').

To assess their expressive message within the context of Battezzare's last paintings, it is necessary to evoke the precedent of his illustrations for *Les Chants de Maldoror*, where these shapes appear for the first time and which were inspired by Botticelli's illustrations for Dante Alighieri's *Inferno*. Prior to that, during his time in Lisbon, Battezzare got acquainted with the outstanding painter Almada Negreiros (1893 – 1970), an admirer of the anonymous artist who illustrated the Christ with a crown of thorns piercing the cloth which covered his face from which only the ends of the thorns are visible. The Portuguese master encouraged Battezzare to make a copy of said work since it was a rather singular portrayal, extremely embraced by pain. When he returned to Montevideo,

that illustration was stored for years, completely forgotten. But towards the end of his training, the topic of the thorns was brought up again, hence concluding his training with the last term of his artistic creation. The emblematic and overwhelming black and white images of the thistles by Carlos González (1905-1993) and Antonio Frasconi (1919-2013) is also perceived.

The protagonist now is the '*espina de la cruz*' (*colletia paradoxa*, *colletia cruciata*), a shrub which is part of the coarse indigenous vegetation of these lands (North of Argentina and Uruguay), sandy areas, mountain ranges and stony fields. Visually, it displays a rigid morphology of vegetable skeleton, presenting a structural

Fractals?

One of the emblematic cases which illustrates the connection between science and art, and is a topic which has always appealed to Battezzare, is the case of fractals, of the aesthetic perspectives derived from fractal geometry.

The fractal is a structure which formulates extreme complexity through the simplicity of one simple formula. The form of the garden and the cosmos, of the infinite and the finite, the emerging face of nature... Thom found a rationality to make organic forms intelligible; Mandelbrot finds an organic component from mathematical formulas. Since then, nature has unveiled its magnetism again, even among scientists.

According to Benoît Mandelbrot, inventor of fractal geometry, this geometry is capable of generating a great variety of forms which can evoke islands, mountains, clouds, dust, trees, etc.

It is worth noting that art historian René Huyghe claimed that Baroque art is as geometrical as classical art but stands in for another geometry, the fractal geometry... For those unfamiliar with the notion of fractal (and for the rest), here is an excerpt from Delacroix's diary from November 21st 1857 (which could does not use the term 'fractal' since that concept was defined 100 years later) which perfectly describes the intuition underlying this concept:

"In his theory of nature, Swedenborg expressed that each organ is composed of homogeneous molecules and is part of a whole full of similar items; therefore, the lungs are made of a number of smaller lungs, the liver is made of little livers, the spleen of little spleens, etc. Not being a great observer myself, I have perceived this truth a long time ago: I have often said that the branches were themselves a tree, the fragments of the rocks are rocks themselves, the particles of soil are soil themselves. I am convinced that numerous analogies of the like can be found around us. A feather is made of a million feathers...".

Delacroix continues in a more relaxed tone, claiming that according to Emerson, when Napoleon says "I am France" he is implying that there is a little Napoleon in every french citizen

character of fractal outlines, halfway between vegetable and mineral. Paradoxically, it is a melliferous plant of copious flowering period and perfume.

When Batteggazzore devoted himself to the architecture of Antoni Gaudí (1852-1926) in Barcelona, he encountered the sculptural work on stone of ceilings and pinnacles of starry vegetable shapes, similar to those from the 'espina de la cruz', which the Catalan master used with Surrealist boldness as a metaphor for constellations. This definitely influenced Batteggazzore to work on an association between the 'espina de la cruz' and the Southern Cross – a cosmic reference in our Hemisphere – in the illustrations for *Les Chants*. Another possible influence could have been the text *Constellations of Miró* by André Breton. Besides the illustrations for *Les Chants*, this thematic form reappears in other circumstances, connected with stage design tasks, for a costume design project for the ballet 'Presagios', choreographed by Tamara Grigorieva. In the end it was not chosen, but his use of the 'espina de la cruz' as an emblematic element is quite significant, since the ballet performance was conceived for a symphony by Tchaikovsky. Batteggazzore retrieves, once again, connotations which were implied in the figure of the Christ he copied in Lisbon.

The same happens with the incorporation of this form as a pattern for tiling, following Pedro Figari's idea of working with native themes, even when it could imply giving in to folk stereotypes.

In terms of structure, the leading thematic image of the 'espina de la cruz' coincides with his serial conception, just like with his first exhibition.

Every minimal formal aspect of the 'espina de la cruz' shares the same aspect of the work as a whole, and it subdivides into smaller forms over and over again. This 'self-similarity' in all scales is the key aspect of the fractals (see chart). Once again, natural sciences and modern mathematics meet in Batteggazzore's art, far from mimetic temptation, but without avoiding it.

Chapter 5 SYNTHESIS: Integration

a) BATTEGAZZORE: SYMBOLISM Between order and chaos

From an artistic point of view, the works comprised in these *nine moments* may appear heterogeneous and even contradictory, but if we analyze them from the perspective of art history and the history of science, we might notice that Batteggazzore has progressively become more prone to art within its socio-cultural context – the backbone of his work as a teacher. This does not mean he has abandoned praxis for theory, or for its mere conceptual dimension. Art has abandoned its original and exclusive hand-crafted foundation and as technology and the electronic means have become more sophisticated, the conceptual dimension and the information provided by art history has increased and become essential for contemporary art.

Batteggazzore adopted this perspective (not that of a formal and aesthetic historical standpoint) which corroborates that the apparent discontinuity in the seven moments of his work does not exist.

To begin with, the most thrilling theme would be that of the *Entropies* which covers all of the moments (more or less explicitly). While it is not different from the rest in terms of content, it is the most emblematic and controversial theme. In Batteggazzore's career, the theme of the *Entropies* is central, but not aesthetically or as a parody of the artistic language of a universal creator like Torres García (as it has been implied). To access that stellar spot where the *Entropies* are placed within his career, we are to insert them in the perspective provided by art history. Deconstruction is a process which has notable precedents. What used to be implicit and secret, Batteggazzore makes it explicit²⁵. A topic worth analyzing.

In general, artistic information insists on the achievements of modern art, but forgets those which revolutionized art history as a discipline. Many of the achievements of modern art find their origin in Mannerism, which emerges in Europe in the 16th Century, but overlaps with the Renaissance and the Baroque, although we must not mistake them.

Without the perspective from this new historical taxonomy of art, one might think that modernism is a result of spontaneous generation, with no precedents. Consequently, it is within this territory that we should investigate and describe this pictorial morphology, considering its incomprehensible appearance from the point of view of aesthetics. If we consider Mannerism as the prequel of modern art, there is no doubt that the series of Batteggazzore's early plastic inventions are influenced by Torres' experience and his gallery of *Retratos medios* with its anamorphosis (a typically Mannerist series where the Master included a portrait of Mannerist writer Rabelais).

There is also the example of his teacher Felipe Seade, and Batteggazzore's affinity for Solari, the creator of fantastic *Chimeras*, who anticipated some findings of biotechnological art. On top of that, there is his admiration for the work of Gurvich. All of them shared the playful dimension of Brueghel's Mannerist spirit. Batteggazzore is still moved to tears when he recalls the copy of Brueghel's *Winter Landscape* on the walls of the School of Fine Arts, and how most of Seade's paintings are inspired by Brueghel's 'Flemish Proverbs'. It was with Seade that Batteggazzore worked on the first copy of *Prophet Jeremiah* by Michelangelo (undisputed forefather of Mannerism).

Furthermore, Batteggazzore has claimed that Solari²⁶ introduced him to *grotesques* and the creative metamorphic findings of Arcimboldo. Ironically, the fact that these manifestations constitute a rather peculiar tradition is only recently acknowledged. Mannerism did not exist for art history when Batteggazzore was still a student, as it is evidenced on the essays by Max Dvorak and Jan Bialostocki, authors of the first texts which tried to historically shape the movement. Actually, art historians have finally acknowledged Mannerism as a continuous and complex tradition, which is ambiguously related to classical traditions. In the end, the emergence of the Americas in the Eurocentric world implied the outbreak of a bizarre imaginary.

2) REASON AND NATURE

Such is the title of a book handwritten and illustrated by Joaquín Torres García where he introduces the dualism reason/nature. Consequently, it is of utmost importance to follow the itinerary of this dualism along the Master's career. Regarding the way in which the students from the Atelier deal with this theme, it has been considered throughout this text. Besides the Atelier, Rafael Barrada's painting *Retrato de Pilar* was also analyzed concerning the same theme.

First and foremost, we must bear in mind that Torres' work is connected with Classicism, Neoclassicism, Academic art and Mannerism, without disowning any of these influences.

In his work, the dichotomy 'reason' and 'nature' is strongly established following the Master's return to his homeland. This is evidenced by his manifesto from 1946 entitled '*New School of Art in Uruguay*' (*Nueva Escuela de Arte del Uruguay*) in which he promotes (what he calls) 'The Abstract Rule'.

On the other hand, in 1943 Torres designed one of the most emblematic diagrams where we can visualize the abstract rule, supported by the Golden Ratio. The mere decryption of its profound meaning would prove that the Golden Ratio is the formula or the practice which supports the use of harmonious proportions. In Torres' work, the two different sections of the rule are led by the sign "particular man" (a man with a hat) by a public building (probably City Hall) which ends with a flag that represents a place or a country – in the case of the minor section. For the major section, we find the sign "man" on a large scale, before the sun, the moon, the stars and cosmic elements.

This notion works as a complement of the pyramidal structure formed by the signs "triangle", "heart" and "fish", which organize the multiplicity of signs in his Constructive Universalism and evidences he had already overcome traditional classicism in his practice. Therefore, the constant aspects which allowed him to transcend said classicism were now visible.

Consequently, Torres sub-divides the term 'nature' in two: represented by the signs "heart" and "fish" which imply "feeling" and "action", respectively. They both constitute organizational concepts as an alternative to the category of orthodox classicism, to which he adds feeling, therefore referencing Romanticism. In short, it is Torres' way of promoting a renewed version of classicism in art within the Americas.

In the case of Batteggazzore, who was not part of the Torres' Atelier nor School, we must highlight that he produces similar artistic outcomes to those which Torres summarizes in the equation reason/nature, which organized his renewed classicism.

Classicism is a category of the spirit, that is to say, it is more than a formal and aesthetic category. In most parts of the Americas, the classical duality reason/nature is still in vogue.

Later on, sculptor Germán Cabrera would also attempt an agreement between reason and nature when he sets up his characters, the '*Tectonas*' and other popular figures from the neighborhood '*Barrio Sur*' on vestibules with classical capital pilasters

and balustrades, which can barely support the exuberant bosoms of the '*Tectonas*'.

However, in Cabrera's sculpture, within this dichotomy between reason and nature, the latter seems to be having the upper hand.

c) OF SECULAR REREDOS

For this exhibition at the National Museum of Visual Arts, we decided to analyze Batteggazzore's works which reflect this dichotomy reason/nature, for which a considerable amount of his paintings have been grouped around two secular reredos.

previous question arises: why reredos? Such archaic format serves the purpose of incorporating a dimensional, which is the spectator. Even the pigeonholes in Constructive Universalism where there are no signs is a strategy which seeks interaction with the viewer, who must use their imagination to fill the void.

Besides, as Batteggazzore has expressed, the writings in the niche of Constructive Universalism can be compared to the construction of reredos. Both manifestations share the importance of the mnemonic function from the image, which dates back to the Middle Ages. The pigeonholes were the figurative signs of Constructive Art create some sort of "mind locket".

Amalia Nieto, a student of the Torres Atelier, continues the experience of Giorgio Morandi – who provides his work with a mnemonic component – by connecting it with Constructive Universalism, since in '*Naturalezas Muertas Mentales*' the artist makes every object absolute, isolating them from their real context and inscribing them in an implicit web of right angles.

If Italian artist Giotto can paint on a predella '*Saint Francis preaching to the birds*', Batteggazzore can have Batlle y Ordóñez appear on the phone thanks to photographic documents. The format of predella calls for a temporary reading.

Thanks to the use of reredos, Batteggazzore includes a function similar to that of a Baroque predella (or a Hispanic, colonial or popular one) by using photographic documentation from audiovisuals or other sources.

Therefore, all references made by his account of the audiovisuals are part of the reredos (while trees were cut down in our main Avenue, there were numerous signs which read '*do not step on the grass*', or the iconic use of traffic signs which implied certain repression like '*Do not turn left*', or '*Only turn right*', among other examples).

The reredos by Batteggazzore, because of their origin, have a lot of disruptive possibilities and they evidence the influence of the poster designed by Bruno Munari for *Campari*. They are also linked to the deconstruction of theater and the rupture of the 'stage cube' carried out by Barradas.

In the 14th Century, Giotto, Duccio and Cimbaue had already separated their paintings from the power of images emerging

from devotional reredos, as well as from their original liturgical function, and began to appreciate their reredos in terms of art. In other words, religious emotion gave in to aesthetic emotion. Maybe a nostalgic view on the medieval image lives on. It was a point of no return, until today. For the same reason, in Batteggazzore's work the pigeonholes which store the figurative signs of Constructive Universalism assume the condition of lockets, of secular reredos.

One of his reredos, conceived by Batteggazzore as a complement of Oteiza's project, featuring the city of Montevideo, has been entitled '*Los tres Batlle*'. It references a period of *rational* organization of the nation's institutions, a period which could be considered classical.

The photographic images in this reredos which are limited to the predella, are extremely necessary since no one currently believes in the ability to portray the historical, which separates Batteggazzore's reredos from Mexican muralism).

Along with these reredos we find the paintings grouped under the name *Las criaturas de Prometeo*, which take the viewer back to the period of institutional crisis of the country.

The second reredos, exhibited across the former, and dedicated to the city of Fray Bentos, deals with the second element from the dichotomy, '*nature*', during a time when order was necessary.

Batteggazzore selects this city to symbolize the countryside and the predominance of nature because he shares Giulio Carlo Argan's idea that art is a product of civilization and is only conceivable in the context of the city.

The fences with wire in the countryside and the livestock marks may be interpreted, beyond their political consideration, as a procedure for organizing nature. On the whole, it could be said that just like Batlle y Ordóñez organized the State, the countryside organized nature, an equivalent of what Batlle did in the city.

d) BATTEGAZZORE AND THE GROTESQUE

Mannerism introduced the Flemish grotesque into Latin America with the engravings and the Dutch tiles, and its influence can still be seen in artistic production today. It is fair to wonder whether the mural on *Magallanes* Street can be considered part of the grotesque tradition.

Frances Connelly asserts: "It is relatively simple to explain the origin and meaning of the word *grotesque*. In the late 1400s, following the rediscovery of the ruins of the *Domus Aurea*, a Palace complex started by Nero, some particular wall decorations were found with whimsical combinations of plants, figures, mythical creatures and architectural elements. Since the rooms were underground, like in a cave (in Italian, '*grotta*'), they were called '*grottesche*'. This Roman ornamentation, which comprised fantastical architectural elements with other figures, influenced the graphic and decorative arts of the Renaissance. Towards 1519, Raphael decorates the Vatican Gallery together with Giovanni da Udine in a fashionable grotesque style".

The exploration of Mannerism as a popular expression will serve as common thread of the seven expressive moments in Batteggazzore's work, since he resorts to grotesque elements like images which match contradictory elements, with no pre-established reverence.

Nothing better than a tour around those creators summoned by their genealogy, far from any orthodox pretension, for heterogeneity is the trademark of Mannerism, just like its potential in connection with art, which we can find in the work of diverse artists like Raphael, Durer, Palladio, Piranesi, Lautrémont, Victor Hugo, as well as Torres García, Seade, Solari and Gurvich.

Mannerism (and its manifestations regarding the grotesque) has an ambiguously preliminary character as opposed to classical tradition. While it does not deny said classical tradition, its dissatisfaction will lead to the pursuit of more freedom. If it keeps medieval conventions alive it is not because it pretends to go back in time but because it sees a possibility for incorporating what is still alive into its own language.

Something similar happens with the retrieval of a prior state of grace, lost as a consequence of the creation of perspective space and classical orders, which tries to broaden to the point of breaking, so as to avoid excessive restraint.

It would suffice with a list of the artists which have inspired Batteggazzore's prolonged career to confirm that Mannerism is the foundation of modern art, that it has led modern art. Hence, we find his series of *Homages* - to Raphael (with his grotesque art in the Vatican lodges), to Durer (with a whole exhibition devoted to him, centered in the extreme Mannerist image of his engraving *Melancholia*). Something similar could be said of Batteggazzore's *Entropies* and the Venetian villas, an homage to Palladio²⁷.

The figure of Venetian architect Piranesi is the protagonist of a stage we could qualify as *Epigraphic* (which can be linked to the drawings of structures by Torres and the Incan Apacheta). These have also influenced the *Homages* to John Ruskin (a precursor of Mannerism) entitled *Las piedras de Venecia*, and to Augusto Torres, another artist whom Batteggazzore admires and whose advice was appreciated (Augusto, the son of Torres García creates his own refined language).

Another great creator from the lineage of Mannerism and the grotesque was writer Victor Hugo. The impact caused by his informal drawings on Batteggazzore during a visit to his house museum in Paris²⁸ increased due to the fact that the first tendencies of *Art Informel* were only just arising. These drawings inspired Batteggazzore for his illustrations of *Les Chants* by Lautrémont, another emblematic figure of the Mannerist spirit. Said illustrations match the country's most painful period. This incidence persists even in one of the paintings from the series *Las criaturas de Prometeo* with hidden references to the missing persons, based on one of those drawings, *Manchas con huellas de dedos* (*Stains with fingerprints*) were the fingerprints on the drawing are represented as bowling pins in Batteggazzore's painting.

The subject of classical orders reminds us of Batteggazzore's participation in the controversy over the announcement of the

dismantling of Manuel Espínola Gómez' intervention at *Palacio Estévez*, since it reveals his attitude towards classicism and his tolerance of transgression.¹

e) ETYMOLOGY AND GENEALOGY OF THE GROTESQUE

The etymology of the word gives us all the information we need: *grotesque*, that is, connected with the grotto, associated with fertility and the womb as well as death and tombs. It is necessary to bear this in mind when we refer to the lapidary character of the universalist signs in Battegazzore's *Entropies*. In them we find memory, present and eternity. This is why in the *Entropies*, like Connelly mentions about the grotesque "the social anxieties of the period are made visible". Since the grotesque is at the same time a cultural phenomenon it "joins ethical and aesthetic matters [...] combining cultural anthropology with art history and aesthetics". It is not coincidental that Connelly highlights John Ruskin as "the first who identified the grotesque expression in terms of vacuum or leap". And to say leap is to say fall. "The functioning of the grotesque image is revealed through its changes [...] during the intervals when the familiar becomes odd or unexpectedly shifts into something different".

Therein lies another dimension which connects Battegazzore with Solari. It is the '*carnival*' dimension of the grotesque, which is mostly explained thanks to the research by Mijail Bajtin. As it has been documented by anthropologists, "many traditional cultures have incorporated periods of disorder with *symbolic assets* and illegal behaviors which reaffirmed the norm".

"A ritual space where transgressions against property and social hierarchy was well received and for a while, the world was turned upside down". On the mural on *Magallanes Street*, what is above falls down and vice-versa. The *Entropies* show that kind of subversion and the symbolic fall of the traditional order, and situations like this are what Connelly refers to when claiming that "the modern grotesque often works as the ruling limit of cultural change". And adds "Nonetheless, during any period, the grotesque involves the dangers of art, the threat of some images which annihilate everything which is known, established and accepted. [...] The outstanding characteristic of the grotesque is precisely its ability to open what is already known to those new possibilities, [...] those are the instruments which will create new ideas".

f) MANNERISM AND PLAYFULNESS

Art history has evidenced that one of the most significant features of modern art is that playfulness inherited from Mannerism.

Frances Connelly claims in '*The grotesque in Western art and culture*' that "the deepest structure of the grotesque is the game", and defines this characteristic with a term coined by Erick Erikson regarding the creative capacity of games: *Spielraum*, or playroom, which could also mean "*space for ploys*".

"The grotesque exists where there is a game of established realities which are taken into a space where they are questioned and thrown into limitless possibilities".

If we analyze the triptych *Big Entropy* (Collection Eduardo Campiglia) from a playful point of view, we will notice how it connects with these reflections on the expressive side of the grotesque.

The *Big Entropy* evidenced that in 1990 reality had changed and the social order which had originated Torres' symbolic world had been affected by the dictatorship.

Roy Berocay, an author of children's literature (and of a collection devoted to the works by artists Barradas, Figari, Torres García, Matto, Gurvich, Cuneo and Arzadam) associates the text for the reproduction of *Big Entropy* to the mother figure as the commander of interplanetary ships which descend to organize a turmoil of objects which overflow behind ajar door. Connelly's definition regarding the creative abilities of the game metaphorically coincides with what Berocay envisioned in the frame for his signs-toys.

We must highlight that there is a sharp irony behind the resistance to identify the pseudo military order with classical order. As Connelly expresses, "the grotesque is always beyond the aesthetic gaze... it is a game of the image in action, its humor and irreverence offer a welcoming antidote for any form of conventional thought [which] is always pushing the limits and making questions...". Visual images can be "weird, combined and metamorphic". There is also some "humbleness in the grotesque... which is connected to the relative and changing aspect of life as we live it".

Chapter 6 AND ALSO...

1) SCULPTING AS NON-OCCUPANCY OF SPACE

"Architecture, sculpting and painting specifically depend on space, they need to control space, each of them by their own means. What is essential here is that the creation of aesthetic emotion is a special function of space".

Le Corbusier.

Battegazzore never attempted a dissociation of painting and sculpting. An example of this is his '*Articulable*' (1980), a bendable large-scale sculpture formed by stretchers covered in fabric and articulated by hinges (like the ones used for piano lids) based on a theorem on the triangulation of the Möbius band. At the same time, it inspired a planar version in a series of paintings with no framing denominated '*Articulables bidimensionales*' where the outline is cutout to accommodate to the folding. In it we can see how painting and sculpting can travel common topographic roads and the results will not be far from the original plane matrix. For the same reason, Battegazzore works with series and his language is made clear on these series which evidence a distance from the starting point.

Battegazzore's sculpting is not pictorial or frontal but spatial. The topography produced by the articulation of his planes,

folding and cuts engage in a dynamic similar to the spatiality of the Baroque; to some extent, that is a consequence of Yepes' influence²⁹.

There is a reason why Gilles Deleuze developed the theme of folding to represent that era in his book *The Fold: Leibnitz and The Baroque*.

With Oteiza as his tutor, Batteggazzore found the confirmation that he could create sculptures independently from the profession, conceiving sculpture in a similar way to what we consider *design* today.

From folds and cuts, he got started with his sculpting work, and he only got a chance at developing his potential when the technical procedures for cutting stainless steel with laser were developed. His first sculpture, set up at the Park of Sculptures of the Atchugarry Foundation, is one of the virtual projects by Batteggazzore which was created from the matrix. It is entitled *Homage to Oteiza* for that reason.

Between 2007 and 2008, he did some austere metallic sculptures, with geometrical planes, produced in a metallurgical plant. He became part of the group of sculptors like Julio González, Katarzyna Kobro and Jorge Oteiza (one of his sculptures is *Homage to Torres García*, 1958-59). In his sculptures, just like Oteiza, Batteggazzore attempts the "decomposition of the *cube as a volume* into the *cube as space* after emptying it". By providing value to the internal space, he configures minimal forms which can become labyrinths, exploring the paths set by Oteiza which led to the minimalist spirit of Richard Serra and the so-called "New Sculpture".

Batteggazzore's sculpting projects from this period took a monumental turn following the set up of his work *Homage to Oteiza*, as the first sculpture chosen by Pablo Atchugarry to start his outdoor Park of Sculptures in Punta del Este. From that start to these days, his career was technically supervised and supported by Engineer Eduardo Campiglia.

In this monumental dimension, his metallic sculptures, austere, formed by rigorous geometric planes articulated into folds and small folds, require a metallurgic plant equipped with machines capable of dominating the (until then manual) procedures of cutting, folding and polishing in an industrial scale. Projects are part of a complex design and the handcrafted quality is translated into a transposition.

This leap produced at the metallurgical plant is utterly relevant to Batteggazzore, hence the importance of his nephew, Mauro Sanabria, whom he has worked with in perfect coordination, thanks to his Cartesian training.

In previous exhibitions, Batteggazzore's sculptures have been in a sort of second row considering the importance of his pictorial language. In his most recent work, the implicit core which is his connection with Joaquín Torres García's legacy, is not only present but also strengthened by a research of groundbreaking results which refer to the dynamic-structural conception of sculpting. He picks up the monumental aspirations of some disciples from the Atelier like Gonzalo Fonseca and Francisco Matto who

knew how to develop them. Fonseca's sculpting can be clearly inscribed in that dualism reason/nature by inserting geometric volumes within a rock without any elaboration, in its 'natural' state. This evidences the spell cast on him by the city of Petra and its singular architecture carved in the loins of the mountain.

In the case of Francisco Matto, we must highlight the work he did for the Food and Agriculture Organization where his ability to reach the classical balance reason/nature is evidenced, even when the primitive animism of his constructions does not help. His characteristic solemnity provokes an appetite for nature, evidenced by the photographs taken by Testoni and placed by the sea, where they assume their plenitude.

We must recall a wooden construction by Matto, entitled *Ca-ballo de Troya* ('Trojan Horse', 1948, Collection of the National Museum of Visual Arts) where he imposes a monumental sculptural windmill – circa 1974, I called it a "generative module" – in anticipation of the problematic which Batteggazzore would work on later. We must bear in mind that this windmill resource allowed Torres to find a solution to the dispute between Theo van Desbourg and Piet Mondrian. This occurred when Desbourg continued in his paintings the heresy of introducing a diagonal – which represented a dynamic principle of modern life to him – within the order of Neo-plasticist horizontals and verticals, directly opposed to Mondrian's dogmatic insistence on orthogonality, determining the crisis and rupture of the De Stijl art movement.

The intuition of the artist regarding a trip into the heart of matter is present right here, as a result of a voyage which started with the series *Más y Menos* conceived by Mondrian and continued by Torres García (which originated Batteggazzore's experience) and with the three-dimensional development of space respiration by Jorge Oteiza, dynamized by Eduardo Díaz Yepes.

Without said process, there is a chance that Batteggazzore's sculptural project had not been conceived.

In his book *El desorden*, anthropologist and sociologist Georges Balandier includes a chapter entitled "Chaos works undercover". And so does the windmill, since its potential for chaos lies dormant and hidden inside the syntax of Torres' constructivism.

For the same reason, it becomes a sort of identification, of initiation sign for the students of the Atelier, what the five pointed star was to the disciples of Pythagoras. According to Balandier, this implies an understanding of chaos as the bearer of infinite possibilities. The text by Batteggazzore '*Las cinco vertientes del Taller Torres García*' seems to confirm the incorporation of his own work within this genealogy, therefore confirming the motto by Ilya Prigogine: "The future is the direction in which the entropy increases".

In an exercise of visual semantics, it can be asserted that Matto foresees this windmill, since it is extracted from its dynamic function of orthogonality to make an incursion in three-dimension, it is capable of unleashing a potential battle of chaos and destruction in the constructivist reticle: a real Trojan horse. And that is the path followed by Batteggazzore whose struggles and results can be appreciated in this exhibition, since the windmill holds the seed for his *Entropies*.

Outside the orthogonal territoriality in two dimensions of painting, the windmill can now interact with the different spatial traditions, and the personal contact between Batteggazzore with diverse sculptors such as Gyula Kosice, Jorge Oteiza and Eduardo Yebes seems to confirm that. He could create something similar with pictorial tradition by spatially taking over the serial construction of color.

At first sight, the sculptural project behind these works by Batteggazzore appears to be formally simplistic, but this appreciation is deceiving, since it is the result of a prolonged journey which can be traced to many of the artist's work presented in exhibitions, as well as in his published articles.

The number of sketches in this exhibition proves the complexity of his investigation which is as extensive as his career as a painter and sculptor. Even his stage design experience is linked to these deconstructive experiences which conclude with the consideration of these 'windmills' (central and implicit in the work of Torres) as independent and autonomous forms that go from pictorial to three-dimensional, and which are the dynamic protagonists of this investigation.

Previous exhibitions have evidenced a unifying thread which was initially drawn by that mythical construction that was Constructive Universalism and its philosophical support. The book *La trama y los signos*, by Batteggazzore, served as starting point of what was revealed to him during his pictorial experience, after going back and forth, from exhibition to exhibition.

We can also appreciate the incorporation of the artist's experience with contrasting colors to his sculptural project, which contributed to the monumental character of his sculpting – this does not result from the scale or the structure which projected the windmill.

In his first *Entropies*, the structure formed an immutable presence, serving as the silent witness of the fall of the signs which we supposed to be stored and organized in their pigeonholes forever.

It would be convenient to mention the artist's account on the impact of the book *When the cathedrals were white*, by Le Corbusier (particularly the chapter '*Greatness is in the intention*') during the creative process of his *Entropies*. In said chapter, the architect describes how shocked he was when he visited a carboniferous area in Borinage.

"In crossing the Franco-Belgian border, the train passes through the mining country. What is that, a mirage? Gigantic pyramids rising from the plains are silhouetted against the sky all the way to the horizon. I am speaking of my first trip, made long ago. My emotion was intense. These sublime monuments sunk into the blue depths, on the left, on the right of the train. They were simply the heaps of slag from the coal mines, piles of gray-black schist, wastes, which once enclosed veins of coal. Now, I understand, the tracks supported on the side of each slope carry the cars to the top of the pyramid where they are dumped. The law of landslides fixes forever the destiny of the pyramids: an impeccable slope of forty-five degrees. And thus I am near Cairo, in the land of the Pharaohs. No, not at all! My emotion, though

still strong, is becoming dulled. My admiration dissolves. Those are not masterpieces, they are not works of art. They are simply schist wastes."

Something very different from the Torres García formula which would consider this the manifestation of balance between reason and nature (as an equivalent of Rapahel's conception of pyramidal structure). The pyramids in Egypt and the schist waste would get to similar configurations and it would be necessary to find their meaning. Did the petrified signs of the *Entropies* go back to their statute of nature? Was it a plan to show that the universalism of signs was becoming less vital, that modern relativism had affected them, or were they a consequence of Utopia?

2) SCULPTURE AND ARCHITECTURE

Batteggazzore claims to have always been interested in the structural interaction between painting, sculpting, architecture and the city – which also speaks of the importance that art history has for the artist. Particularly in the last decades, following Argan's example of correlation between the city and art. Batteggazzore expanded on this topic in an article entitled *El arte es la ciudad* ('Art is the city') published in the weekly paper *Correo de los Viernes*.

Mondrian had previously analyzed spatiality in the city and spatiality of constructions and corroborates the absolute predominance of vertical and horizontal. Just like during his time it was inevitable to resort to the orthogonal (among us, the orthogonal of Neo-plasticism and of Torres had been assimilated), in the times of Internet and space travel this should experience radical changes. Actually, there has been a shift in geometry, pushing it to unthinkable limits. Actually, the rational aspect of geometry connects it with the cosmic, and ends up as a projection of the cosmic – this is what Torres and Rudolf Steiner thought as well.

For Oteiza, sculptures are the metaphysical awareness of the void, whose secret origin can be found in Mondrian's paintings *Plus and Minus*. The objective of this void is to preserve a micro-space of nature. Oteiza referred to the Cromlech and the Greek temple which defined empty spaces of transcendental value. The controversies of Oteiza with another Basque sculptor, Eduardo Chillida, caused quite a stir, with Oteiza accusing Chillida of plagiarism. Batteggazzore recalls this controversy and understands that Oteiza was not right, since Chillida's sculptures were inspired by Julio González in their physical incarnation and by Oteiza in their spatial and conceptual dimension.

Just like the windmill is the secret deconstruction of orthogonality, when it is translated into 3D the spatial dynamic is generated. Solutions which were once seen as chaos, do not vary with an order created by computers which we do not know how far it can get through techno science, artificial intelligence and quantum computing.

Batteggazzore's last sculpture appears in space as a result of three intertwined windmills (and said connection provides the sculpture with a sort of fraternal conciliation, perhaps like a triple homage to Mondrian, Van Desbourg and Torres García). It displays the colors of the minimal series – red, yellow and blue.

The series of the three windmills interacts with the dynamics of serial color and the spatial dynamic, as a counterpoint to the horizontal-vertical polarity of the urban landscape. This sculpture by Batteggazzore is the final stage of a whole process: the deconstruction of signs, of the structure and of the windmill. It reveals the creative freedom of the artist. The enrichment of the windmill is a result of the re-organization of the structures. But the result is an opening beyond the orthogonal and that is what defies architecture. There is a dialectic between past and future.

3) CONSTELLATIONS

Constellations were adored by archaic humans and they conform the last series created by Batteggazzore.

Picasso was eventually tempted by astronomy: "The fact is that I admire star charts deeply. I think they are beautiful, beyond their ideological meaning. So, one day I found myself drawing a group of dots, joined by lines and stains which seemed to be suspended in the sky. My idea was to use them later, introducing them as a purely graphic element in my compositions". Picasso would not reach that level of ambiguity (he would have never been able to inhabit a world of uncertainties) except in the threadlike *Monument to Apollinaire* which ended in a *cul-de-sac* he could not escape from, just like the engravings to illustrate Balzac's *The Unknown Masterpiece*.

Likewise, Rafael Argullol claims in «*Picasso y la obra de arte desconocida*» that "the reason why Vollard included the 'pointillist drawings' in the edition (and Picasso allowed it), is enigmatic. The drawings, radically abstract at first sight, if contemplated in detail, let show the frequent outline of the obsessive Picassian guitar. Drawings formed by dots and lines which introduce us to constellations or atomic systems. Within the macrocosm, these magnetic fields seem to attract that which is not yet shaped, or on the contrary, is beyond any shaping"³⁰.

In his Binary Constructivism, Batteggazzore finds the ideal topic to unfold the series *Constellations*. But, where is the reality in these *constellations*?

What happens in the fields of science and technology is replicated in the world of plastic arts. Batteggazzore claims that in the plus and minus signs lies the origin of that human genetic condition of seeing things which are intangible. In his drawings entitled '*Constellations*', he attempts an investigation of space which is the origin of the projects of the human being, objective or subjective..., it is a spatiality that is neither internal nor external, nor naturalist: it is a constellation, and constellations are arbitrary. The constellation we know as Taurus can be anything else. The constellation does not have platonic idealism. That drawing of non-existent shapes, that type of drawing represents the expectation that in outer space there might be forms still unknown to humanity.

Batteggazzore establishes a sort of vague metaphysics which does not reach the object but shows a path to follow. He calls this series *Constelaciones Sin Nombre* ('*Nameless Constellations*') because they have not been linked to an image (yet), they are prior to image and name. With this series he renews constructiv-

ism. While he kept color circularity, these works evidenced a close structure which opened up to infinity as color disappeared. Batteggazzore presents forms which are expanding, like continental drift, like moving forms. A cosmic issue, perhaps?

In this series, Batteggazzore also associates tones of color with musical tones. In his own words: "this thing I am doing has some musical counterpoint to it. There are parts where the drawing is the composition, the soloist". And he creates a sort of counterpoint of drawing with color. The history of music and the history of plastic arts remind us that many amateurs have contributed greatly to the symbiosis of the arts. A musician like Arnold Schönberg was a great dilettante in painting. Painter Paul Klee was an extraordinary musical dilettante who worked as a violinist in string quartets. His pedagogical treatises incorporate musical experience to plastic arts. A contemporary musician like Pierre Boulez, composer of *Le marteau sans maître*, uses the same plastic codification as inspiration for his compositions. Something similar happens with Brahms – one can feel the underlying fugues by Bach and the tonality of the previous polyphony turned into a new organic fusion.

4) BATTEGAZZORE'S THEATRICAL WORK

At the National School of Fine Arts, particularly when it was directed by Miguel Á. Pareja, students and teachers were not allowed to exhibit their work at Halls or Galleries; during this time, Batteggazzore tried out stage design. He worked on over 30 designs, especially for the opera, that sort of total art which forces the stage designer to simultaneously attend to ballet, plastic arts and space composition.

It is important to highlight that the artist has something to work on here: translating the bidimensional image of the sketch to the three dimensions of the frontal cubic scene of the Italian-like opera house (the one which evidences social inequities, the Royal box for monarchies and the Presidential box for democracies, is a place of honor and the viewer's misfortune is measured by their distance from this spot).

Batteggazzore also designed the scenography for circular theaters like Ignazio Silone's *Celestino V*, by TIAL, at the '*Teatro del Centro*', and Isadora Aguirre's '*Los Papeleros*', by '*Grupo 68*', at the '*Teatro Circular*', in 1971.

The format of theater forced the stage designer to use all his creativity for it posed new problems – there was no stage, 'backwards', from the point of view of perceptive. Theater as a whole was part of that scenography. Therefore, in the play '*Los Papeleros*' he tried designing a passage inside the hall which divided the space in two.

Batteggazzore found the experience of theater highly valuable at the moment of designing the invisible center of Torres García, pushing this to a more relaxed use of classicist syntax.

The staging of the opera '*Così fan tutte*' by Mozart, directed by Hugo López Chirico (Solís Theater, December 10th, 1974), was divided in eight acts, where everything took place in front of the audience, without closing the curtains. In order to do that, Batteggazzore brought back the classical "periaktos", a series of triangular prisms which rotate on their axis and reveal the eight acts at the

same time, before an astounded audience. This classicist attitude is also present in the wardrobe design for *The Trojan Women* by Euripides, where Batteggazzore took distance from the documented base of the classical period and found support in the archaic period (according to Giorgio Agamben, “the avant-garde, which got lost in time, follows the primitive and archaic”). Consequently, he uses rigid materials as opposed to classical folds as it could, like sackcloth, completed with geometrical decorations of archaic ceramics, far from the documented historical reconstruction of the time.

The transference of theater iconography and its visual conventions to painting is a passion that Batteggazzore shares with art historians, like the French Émile Mâle and Pierre Francastel, who worked on this transference of the so-called ‘figurative objects’, which are part of the corporeal memory that Batteggazzore could find along his experience with theater.

The investigation of figurative objects which can be found in Figari’s paintings and his ‘drop scene’ architecture, or in the engravings by Luis A. Solari and his street carnival characters, in Germán Cabrera’s *Tectonas* or in the science-fiction characters by Manuel Espínola Gómez, contributed to the creation of Batteggazzore’s own artistic language.

There is also a transference of painting to theater iconography, since Batteggazzore worked on the livestock marks as if they were coat of arms. Therefore, he designed the shields for the soldiers, for stage design and wardrobe, some of which were related to the Greek world.

Batteggazzore’s theatrical work and the complex spatial composition of the opera (as a synthesis of the arts), along with his audiovisual productions, encouraged him to carry out an investigation on iconography, especially on Juan Manuel Blanes’, which could seem like foreign and out of context within his pictorial experience. But they are not. His initial approach to Blanes’ painting was fostered by his paternal proximity to Solari, even when his creative process was quite different from Batteggazzore’s. Yet, he felt motivated to understand the original conception which Solari had of the ‘gaucho’ and his noticeable antagonism with the image he had inherited from Blanes. Solari’s initial investigation on the image of the ‘gaucho’ caused Batteggazzore to reconsider Blanes’ work.

Regarding the origins of the iconography of the *Entropies*, Batteggazzore assumes that in his experience as stage designer could be the beginning of the reconstruction to which he subjected Torres’ constructivism. His *Entropies* allowed him to comprise all the contradictory forces during his training years which can only be found as a whole in the experience of stage design and its realization. Everything is closely connected with the cubist precedent and its chaotic deconstructions. This is probably why his *Entropies* are his most noteworthy works. The artist brings together in these *Entropies* (through Mannerism) all the differences which participated in their creation and the masters who guided them – the mural scale, Seade’s three-dimensional chiaroscuro and Pareja’s contrasting colors, along with Yepes’ earthly structure or Solari’s magical trace, and of course, Oteiza’s transcendental vacuum. This dynamic might explain his inclination for Oteiza’s deconstructive experience in sculpting, which led Batteggazzore to the deconstruction of the Torres syntax.

Chapter 7 IN PROGRESS

1) And now, Barradas

Batteggazzore is currently working on a new book. Considering his first book *‘La trama y los signos’* was aimed at that ‘invisible center’, it is not surprising that his new book would be on Rafael Barradas. In the chapter devoted to *‘Retrato de Pilar’* (a painting by Barradas), Batteggazzore evidences that the Uruguayan artist was part of that implicit Classicism that modernists rejected, even when they had Cézanne as precursor. Beyond the Torres Atelier, we must emphasize the figure of Barradas and his (more than likely) decisive incidence in the conception of the new classicism.

It would suffice with the magnificent example of his portrait of his wife, Pilar, structured by a Doric order. It is the demonstration for Torres that despite the anti-classical European tendency, a renewed classicism was possible for the Americas.

Juan Manuel Blanes had painted Artigas before a classical Tuscan order at the Gateway of the Citadel, and Barradas had structured his wife’s outline in a Doric column. It is not important if Barradas was aware of this precedent, what is important is that he could incorporate it. Just like Torres, he had not gone far from the aesthetic of Neo-classicism and did not despise the spirit which had developed it.

2) Project for a Monument to commemorate Torres García.

Batteggazzore uses the topic of the golden section as the backbone of his *Monument in Homage to Torres García*, to be set up in Pueblo Garzón, Maldonado. A mock-up of said monument is presented in this exhibition at the National Museum of Visual Arts.

For Torres García, the reference to this golden section goes beyond the harmony of proportions and it can be visualized in the golden ratio caliper, like it appeared on the walls of the Atelier and the workshops of its members. It was much more than an aesthetic aspect and it was connected with the Pythagorean tradition, which ethically associated human activity to the cosmos.

Following this criteria, the Monument displays the golden ratio diagram created by Torres and carved on stone, within the space generated by a windmill (original core of his Constructive Universalism) formed by orthogons which point to the four cardinal points, which generate a space where we can find a design which coincides with Torres’ classicist intentions, inscribing the circle and the square according to the image of the Virtuvian man inside both geometrical figures, which symbolizes the relation between the micro and the macro cosmos. It is not a sculpture in the traditional sense and its spatiality is that of a viewer on the South.

3) And so...

Deconstruction is present in every period of Batteggazzore’s work.

At this point, it is important to highlight that 'deconstructing' implies 'removing the sediment in the structures'. It refers to 'genealogical growth' more than demolition. "It is not a negative operation, on the contrary, it leads to the awareness on how an ensemble has been thought and built". This helps us unify the seven expressive moments of Battegazzore, to understand that, like Octavio Paz mentions, "the variety [in his work] reaches its peak without breaking the unity". Battegazzore does not hesitate to contrast the color system in his paintings or material forms with ideas (something which would have been considered illogical by modernism), and he does not hesitate to overcome the limits between styles, genres and artistic languages, in theory and in practice.

He defies all the contradictions; his work confirms the quote by Thomas Stearns Elliot: "We shall not cease from exploration. And the end of all our exploring. Will be to arrive where we started. And know the place for the first time."

END NOTES

¹ Held at Losada Gallery, in Montevideo, in 1975, directed by Quela Rovira.

² In 1976, the exhibition was held at the *Alliance française* in Montevideo, with a poster designed by Battegazzore which displayed the image of a labyrinth (which referenced the title of the book by Gustav R. Hocke 'Mannerism: the world of the labyrinth', one of the most controversial and singular essays in art history which presents the artistic manifestations of Mannerism as anticipation of modern art).

³ This also sheds some light on Torres' intention of achieving a conciliation between reason and nature. In his book '*La trama y los signos*', Battegazzore compares the constructive and heterodox structures of the books by the Master with the architecture of Giulio Romano and its "syntactic transmutations" which introduce a share of empirical chaos in the classical ideal orders – chaos which also affected Latin American colonial architecture, brought about with indigenous miscegenation.

⁴ The first one to mention large scale paintings was the critic E. C. Goossen in his text '*The large canvas*'.

⁵ Likewise, his fondness for setting up exhibitions might have contributed to this. The most significant one was the exhibition for the unsuccessful painter J.C. Ferreira Santos, set up at in the form of a labyrinth, at a Gallery in Maldonado, as well as the preface for the catalog, '*Susurros de la floresta: las pinturas de Ferreira Santos*, a real manifesto by the author.

⁶ These paintings were exhibited at the Gallery *A per A* in Florence, and later at the Gallery *Il Canale*, in Venice.

⁷ Amanda Berenguer published back then a book of poems.

⁸ A topic which Battegazzore referred to in his lecture at the Seminar on Charles Dickens, regarding plastic writing and the illustrations of Barradas for the novel *Hard Times*.

⁹ This will be the reason for the exhibition *Homage to Durer*, held at the Goethe Institute in Montevideo, in 1986.

¹⁰ See '*José Gurvich, del signo geométrico al signo vital*', a script by Battegazzore published in the weekly paper *Correo de los Viernes*, on March 30th, 1984.

¹¹ The research by Serge Gruzinski is connected to this new symbolic derivation and so is Battegazzore's trip to Bolivia and Peru with Olimpia Torres, Eduardo Yepes and Leonardo Díaz.

¹² The introduction of acrylic painting contributed to the practice of using contrasting colors. Linseed oil was practically meant for chiaroscuro, it not only encourages chiaroscuro but as the painting ages, it rusts and darkens. Oil is not the same as acrylic, and pointillism is not the same as the painted surface. That is why we can say that Espínola Gómez is innovating and looking for a new dimension when he uses the brush tip instead of the impasto.

¹³ Nowadays, the theory of new means hypothesizes "... considering that living species are disappearing, other species, artificial ones may emerge. Some mutant species are settling in. There are terrestrial species and extraterrestrial ones, human and different from humans in space-ships, robotic species in other celestial bodies, in the solar system and beyond, even unknown species somewhere in the universe. Living and artificial is entwined to depict a future which science fiction explores, where a new possibility is now open...".

(Personal correspondence. Text included in Annick Bureau's invitation to participate in the Seminar on the issue of laser, received by mail on October 20th 2021).

¹⁴ Pablo De Vita, «Si Giorgione viviera, haría este tipo de películas». Interview to Lech Majewski. *La Nación*, Argentina, August 24th 2012. Available in: <www.lanacion.com.ar/cultura/si-giorgione-viviera-haria-este-tipo-de-peliculas-nid1501179/>. (Retrieved in October 2021).

¹⁵ This series was seen in two exhibitions, one in the Italian pavilion at the Rural Exhibition and another at the 'Alianza Uruguay – EE.UU' in Montevideo, entitled '*Marcas, contramarcas y señales*'.

¹⁶ It did not just imply a definition of private property – making use of wire fencing and livestock marks is part of the rational organization of the countryside. The countryside imposed its order on nature.

¹⁷ One of the most important texts by Gilles Deleuze is the one he wrote on the diagram, which starts with Cézanne. When the artist does not offer the viewer a still image but "an effect, a possibility of infinite frames" instead, that situation is what Deleuze named 'a diagram'. That is Cézanne's finding. In one of his last watercolor paintings, one cannot tell up from down. The viewer must look for the diagram, to unfold infinite developments on the same idea. Bidimensional vision is what helps that diagram, because the diagram takes up everything. And enables an escape in four directions...

¹⁸ Cornelius Castoriadis, *Lo que hace a Grecia. De Homero a Heráclito*. Seminarios 1982 – 1983. *La creación humana II* Published by *Fondo de Cultura Económica* 2006, Mexico.

¹⁹ Heinrich Heine, *Les dieux en exil*: "Ancient deities still inhabit the ruins of old temples, but they have lost all their power according to popular belief, as a consequence of the victory of Christ: they are evil demons now, which remain undercover during the day and go out during the night, oddly shaped to confuse the poor travelers and to deceive the reckless".

²⁰ Battegazzore was responsible for the catalog of the Solari Museum, in Fray Bentos, the first museum in Uruguay to have a living creator.

²¹ Battegazzore referred to this in his lecture at the Seminar on Charles Dickens, which mentioned Barradas' illustrations for *Hard Times* and the topic of plastic writing.

²² Battegazzore expresses that Gurvich's notes on New York uncon-

sciously inspired him to create his *Entropies*. It is worth mentioning that in the text published by Battegazzore on Gurvich following his visit to the artist's widow, he recalls how deeply impressed he was by those notebooks.

²³ Large-scale images which reproduce the most representative signs of Torres' Constructivism are still presented in international acts.

²⁴ *Lento Magazine*, No. 22, January 2015, Year II. The text has a heading by Spinoza: "An invisible world, a thick virtuality, a geometrical paradise which was perverted by desire as a reflection of the stars in the muddy ditch of the neighborhood...".

²⁵ The *Entropies* and the national artistic tradition. Joaquín Torres García, Rafael Barradas and Miguel Á. Battegazzore are part of a national artistic tradition which makes implicit and explicit use of the entropies.

Battegazzore's teacher, Miguel Á. Pareja, was concerned with color and this made him design a deconstruction of Constructive Universalism. This deconstructive incidence may have occurred when Pareja took a distance from Bissière's atomization of the form and becomes more interested in the work of Fernand Léger, for his contrasting conception of color independent from the drawing brought him closer to the constructivist tradition. A topic worth studying.

²⁶ Battegazzore and Solari traveled together to Europe as part of the Scholarship granted by the government to high-school teachers.

²⁷ Battegazzore had a chance to visit them one by one, together with the rector from the University of Venice, Feliciano Benvenuti.

²⁸ Which Battegazzore visited with Portuguese poet Natalia Correia.

²⁹ Battegazzore worked as an assistant of Yepes at his sculpture workshop in the National School of Fine Arts and it was Yepes who introduced him to the Baroque conception of space. He even did one of the exercises (which he reproduced in a painting in memory of Yepes) which summarized the whole problem in five figures, using as a model two planes forming a cross, a solid sphere, a hollow semi-sphere and a spiral figure (which referenced Michelangelo's famous *serpentinata*).

³⁰ Rafael Argullol, «Picasso y la obra de arte desconocida», in *Picasso*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002.

A four-decade dialog

By Ana Ribeiro

I met Miguel Ángel Battegazzore at the School of Humanities and Sciences, between the years 1975 and 1979, when I took his course on Art History. We were students at an invaded University, in one of the Schools which the *de facto* government distrusted the most. We extinguished everything which could alter the apparent normality of our school year (ideas, phrases, questions). Being able to identify the teachers worth having was an exercise of survival. From the first lesson I knew that the man with the sparkling clear gaze would provide a space for conceptual and visual enjoyment, sort of a quiet yet restless paradise; a space which was not related to the present or the outside world, but

which saved us from it. Our ability to observe, argue, deduct, investigate and imagine, that numb ability revived within that space, completely out of control.

Was Edgar Degas a realist or an impressionist painter? He explained the chalk pastel to us (that old technique later replaced by oil painting) and before Degas' paintings, he had us examine each of the folds in the foamy tutus of the ballerinas. "How many color techniques does he use here?", he would ask. Among traces of charcoal, oil and pastel, we noticed and understood how and when representation became expression. There was an impressionist use of light, but also an expressionism which overtook a mere realism. We understood the main lesson as he informed us with a grin that the class was over. He had us analyze Jackson Pollock and his action painting. Was there any artistic value on that canvas, spread out on the floor as the man with a pierced can of paint nervously walked around it? The discussion on art beyond representation took up that whole day. The following class, he told us he would be waiting for us at the Embassy of France. Such curiosity. There, with no identity control (which was the usual thing before entering University) they had us watch two long videos of painters in motion. At first, one could see the artist with his palette before the canvas. The nervous execution of the trace seemed to confirm the intuition, the proximity. After that, the same take in slow motion revealed the opposite: there was doubt and search in those movements, visible in just one shake or one hand shift at the moment when the brush was about to touch the canvas with its load of color. The lesson was simple but unforgettable: every artist works from reason and is part of a quest, even when it seems they are moving on impulse. Pollock knew what he was doing.

During that course we exercised our aesthetic pleasure and reinforced all our mechanisms of free critical thinking. We learned the technique behind the contrast between the waves and the cliffs, from the period when Monet fell in love with a cottage by the sea. With just a few spots the women with parasols would look like flowers amid the landscape, moved by the wind. The pearl water lilies of the gardens in Normandy, where the artist settled for a while, created the foliage and the reflection pools which interacted with lights and reflections. We were obsessed with Cézanne's heavy brush strokes for weeks: modulating instead of molding, creating a painting which would recreate the geological stratum of a mountain range, turning to memory – from the landscape – seemed like an invitation to preserve our own, to await, to patiently walk through a tough present. It took us an entire lesson to analyze the scandal over Manet's *Breakfast on the grass*, where female nudity was for the first time represented by the body of an ordinary woman, of flesh and bone, and not by a Greek Goddess. We got to Van Gogh shortly after that, starting with *The potato eaters*, in the darkened kitchen of a working-class English family, and ending with the gleaming French Midi with its sunflowers, its crows on wheat fields, its starry nights. Scenes of his madness and his ulterior death. We read the letters with Théo and learned that there are works which live on, even when the one who conceived them only knew of failure. Everything was there, the evasive luck, the unpredictable posterity, the strength of convictions, like a cold compress amid the 1970s and our distressed youth. I did not know back then how grateful I would be for this lessons the rest of my life. I was not even aware of his

career as a painter, for us it was enough to know he was “the Art teacher” who taught us and also painted. He never spoke of himself or his work, he just taught us about the modern masters, with rigor and pleasure, for that was the course about. Battegazzore, who had graduated from the School of Fine Arts, had been a student of Felipe Seade and Miguel Á. Pareja and had traveled to Europe, Africa and several countries in the Americas. Back then, he deserved quite a few distinctions worthy of the great artist he would become.

Felipe Seade introduced him to muralism, but with such an austere palette that merely incorporated anything other than white and black. He worked on color with Pareja because he was a fine colorist himself, even when the lessons on Torres García were on the four plain colors allowed at the Atelier. Pareja would ask his students “What color is this black you used here?”, poor student who thought there was only one shade of black!. “There is red black, green black, blue black”, Pareja would reply.

With that colorful learning inside, Battegazzore was never another follower of Constructive Universalism and the Awards he received already acknowledged his originality. He received the ‘*Premio Adquisición*’ at the 12th Edition of the Municipal Hall in 1960 and in 1976 he was awarded the Grand Prize ‘*Emilio Fontana*’, he was awarded First Prize at the Audiovisual Contest organized by ‘*Cine Club*’. He had learned with Pareja the rigorous use of the Torres chiaroscuro palette, but he was headed towards three characteristics which would shape his work: full color, signs and the deconstruction of Torres’ organized universe. A plastic universe which could only be constructed from the highest theoretical demands.

I received a hint which allowed me to perceive the complexity of that aesthetic path, one day on our way back with him from the Museum of Visual Arts. He took a detour to show us one of his works, at the landing of a new building. “It is baroque, very baroque”, he warned us. His lessons were there in our heads, so I thought of still life, maybe a Costumbrist representation, something surely full of images and realism. I was thoroughly surprised to see a delicate space of light-colored walls where three marble folds marked one of the sides. He placed his hand on the marble and explained the movement of marble on itself, the strength of a message barely displayed on a plain surface. I was in front of an intervention of his abstract period and it was not as easy as understanding the pearl charm of the water lilies or the excess in the paintings by Bosch, so that day I left with the clear sensation that there was something I could not fully grasp, either by lack of understanding or taste. I even read Voltaire’s Essay on Taste looking for something which I could only understand with time: in art, education must be permanent. I took my final exam with him and graduated in History. I thought of working on the field of Art History and he encouraged me to do so. As we all know, life has its own plans and that was not my specialization, but for years, Battegazzore was still my art teacher. I did not see him for years. Ángel Kalenberg told him I always remembered him and I knew he identified me among all those faces of the past, but we never saw each other again. It was enough for me to stay alert for his new works, for him to continue teaching me and defying me for decades. It was enough for me to find him in a collective exhibition, to see his work on some gallery, to know he partici-

pated in the Biennial in São Paulo or to read his essays, and the teacher-student dialog would revive. The final lesson was always masterful, as hard as it was to follow him in his rich and complex adventure.

Battegazzore went from abstraction to a very personal figuration, where he reinterpreted the whole symbolic universe created by Torres as an ode to organization, and turned it into chaos, disorder, disproportionate overflowing, or actually, proportionate with *entropy*. He seized representation and brought the pigeonholes where Torres placed his signs into realism. The scales in six lines? He gave it perspective, he gave relief to wood, depth to the cell, volume to the arms holding the plates, a message to that inclined axis, almost on the verge of falling. Unfair justice, merciless order which is ethical chaos. The sign in Torres rested on the ground, tangible, three-dimensional, in a dramatic torsion.

“Everything is a symbol”, he claimed as he painted the frame with such fidelity that I was forced to approach the painting more than once (careful not to alert the museum guard) to corroborate if it was really a frame or if it was painted on the canvas. “Everything is a symbol”, he claimed, and I was astounded before the livestock marks turned into multicolored objects where entwined letters graze. There were the Land Regulations of 1815 and the Rural Association, in deep red and shiny blue, deconstructed and reconstructed. Those marks, flaming on the canvas as on the skin of the animal, were signs but also symbols.

I got my second-to-last lesson just recently, with the mural *Los tres Batlle (The three Batlle)*, on a wall at the Headquarters of the political party ‘*Partido Colorado*’. I went there with the illusion of finally meeting him after decades of virtual lessons, but he could not be there. The lesson, though, was there, as defying as ever. “What is it with the teacher that he shouts like that?”, I thought, because it is a mural which must be read and also seen. Full of phrases with facts, accomplishments, names, titles of literary works, with letters which recreate the manual billboards of the early 20th Century, invariably written in uppercase letters, the mural is striking, because in our contemporary codes, uppercase implies shouting.

Ángel Kalenberg said ‘lettrism’, and I could not help evoking those strange editions of Torres’ original *Manuscript* from 1946, done by the Association of Constructive Art, facsimiled in 1967. In it, as in Battegazzore’s mural, the letters change, they climb on every corner, surrounding or invading the figures drawn with geometric traces. Lettrism, but also a symbolic sign. José Batlle y Ordóñez had a strong faith in the power of a text, or did he not? He founded the newspaper ‘*El Día*’ so the people could be informed and open to opinions, he laid the foundation for the transformations which were elaborated in that Palace of the Law inaugurated in 1925; he worked as a journalist in his own paper, with his signature or under several pseudonyms, in defense of everyone and of every pillar of his national project. Those three Batlle which repeat themselves and reach a shade of total red, as if Andy Warhol had reincarnated for a while in Battegazzore, ascend in bidimensional planes of color with no perspective or vanishing point. There is no narration either, only accumulation of messages and moments. At the top of the mural, the coat of arms which Batlle freed from laurel wreaths, cannons and ribbons is

now removed from its oval by Battegazzore, who subjects the emblem to a second process of deconstruction: the horse, the hill, the cow and the scales become *sign-symbols* of an ideal abstraction which represents the country. Under them, the letter path begins with Batlle towards the Senate in 1889, commemorating the past 20 years of revolution and death, to proclaim: "... I see no enemies or rivals in other parties, I rather see allies in the work for the progress of the Republic". That turn from enemies to allies is the key to understand the years between 1900-1930, the founders of the democratic system as we know it, which the artist summarizes in the system of political parties: "Political party balance, peaceful opposition of parties, electoral organization, civic activism, regional and local committees, party conventions". What a lesson on History!, I thought as I read unable to stop, investigating those lines on the colorful wall. Everything is there. The electric energy, the monopoly of insurance, the balance capital-labor, Cuneo and the Spring Hall of 1923, railroads, schools, maternity leave, Rodó's 'for whom defeats me for your honor', Delmira Agustini, Jules Supervielle, historian Luis Alberto de Herrera and his work, Vaz Ferreira, Horacio Quiroga, the abolition of death penalty, among so many things and people. Yelling homages, proud of the work done and the consolidated democracy. I left that event with the happiness that only art can provide and the regret for not having seen him in person. Again, I had a dialog with his work; that defying mural we were already used to, reaching a point of conceptual diction and acclaimed plastic maturity.

One more surprise awaited, though. It came shortly after, delayed by the pandemic. It was the retrospective exhibition of his work, embraced by the Museum of Visual arts and which this catalog narrates. Art is so unpredictable (he always praised that feature in his lessons) that it can even give us retroactive responses. When I visited that exhaustive exhibition, I was dazzled by the parasols, the Portuguese period and its mosaics, the deconstructive games, the colorful and meaningful ornaments, the childish windmills strangely dangerous and gigantic. But I did not expect my teacher to make a reference to the past, that past in which we shared loud silences and self-censorship which allowed us to survive in the hallways of the University. I never knew what he thought of that present, I only knew he invited me to think and that was more than enough and more than meaningful. Well, there it was, in a playful code, his sound summary of that time: a canvas which shows the Legislative Palace on the background, with its classical canons and its colonnade, and on the front, a bunch of multicolored bowling pins falling down or barely standing. Fallen like the Rule According to Higher Law, beaten like toys by a violent ball which is not seem because the perspective of the fallen democratic values is more than enough to understand what took place.

Ángel Kalenberg tells me that Miguel Battegazzore is waiting for these lines, with the modesty of the great; he wants to know what his former student has to say. I know he does so with a smile on his face and with a pen in hand, willing to correct me if I over-compliment him. Therefore, I will be sober and concise in my final line: thank you for a new lesson, dearest Master, I will wait for the next.

January 30th 2022

Los tres Batlle, or historical art without propaganda

By Julio María Sanguinetti

It has always been quite a challenge to do historical art, or political/historical art in a broad sense, and it has only become more complex to do so with time.

The socialist world destroyed the Russian avant-garde, either by removal or subordination to an apologetic type of painting, declamatory of the regime and vulgarly realistic. The Mexican revolution and all its stir reduced marvelous artists to political iconography; while it might have notable moments, it is still an overloaded and emphatic discourse.

The Classics were not disturbed by these tricks in their harmonious and balanced descriptions of historical moments or mystical scenes based on theological narratives. Neither were the Romantics, who found in that field a limitless scenario for their passionate grandiloquence: Delacroix's Marianne in *Liberty leading the people* has become the universal icon of the revolutionary flame. In any case, they all followed a certain logic. The problem was posed for the Modernists, after having walked through Impressionism, Cubism, Expressionism and the diverse forms of abstraction until reaching the digital world. How could one create an aesthetically valid work today which can also display a past time without giving in to realistic vulgarity, sensationalism or advertising features? How could one conjugate artistically valid contemporary languages which are bewildering for the recipient of said historical iconography?

This is not the case of a purely aesthetic consideration, although it is a crucial one, since tending to an icon implies reaching popular destination, either rationally or as a consequence of the visual impact of its presence.

In line with this idea, Miguel Battegazzore's mural *Los tres Batlle* is a concluding artwork which celebrates without a hint of demagoguery the period between 1900 and 1930, which granted our country its modern democratic institutionality. It intends to reflect the harmonious expression of a legal construction where the three powers are, from his standpoint, another dimension of the three pillars of classical architecture. That is the origin of a magnificent composition of form and substance which is arranged in three large sections within the structure of an altarpiece (of medieval or renaissance reminiscence), offering a defined and welcoming space for that world of contents, memories and mostly symbols.

The artwork is the result of long preparation. Its oldest precedent is the project of the great Basque sculptor Oteiza and his Monument to José Batlle y Ordóñez, which included a center for social studies with a large mural. During the late 1950s, said initiative was cut short, but our artist – who worked really close to all of it – still clung to that pictorial idea. Consequently, during the last four or five years he pondered thoroughly on it and on

how to bring it to life in a classical yet contemporary language. All his facets interacted there: the theorist, the teacher, the author of the notable essay on Torres García "*The weave and the signs*", where he examines the philosophical and artistic meaning of that world of shapes which are also content.

That creates different interpretations of *Los tres Batlle*.

A first look into the «magma», as he defines it himself, is that of the exultant reredos of harmonious and vibrant colors which enlighten a constructivist correlation of lines, letters and symbols, ruled by the ascending figure of "the three" Batlle: the one of the first term of presidency, the second, and the one for posterity. There is an "invisible center", as Batteggazzore claims referring to the Constructivist Universalism of Torres García, where he finds inspiration. That is what proposes an initial spontaneous outlook, which generates a strong sense of unity. It is true that there are several provocations, but the ensemble rests on a structure which harmonizes what appears to be diverse. For Torres, structure is precisely «acknowledging that there is unity in the core; outside that concept, everything is fragmentary and baseless». Structure allows something as notable as providing unity to a big geometrical space in which a formidable human figure is repeated three times, without altering any order.

If we take a closer look, we will find a strictly orthogonal constructivist reticulum: lines which divide space into segments within the classical standards of the Golden Ratio. The space is filled with letters and symbols which alternate and link together in a dialectical game. The female symbol is placed next to the letters, which evoke «gender equality, Batlle's pseudonym Laura, divorce law, maternity leave, women's suffrage, women's political participation, executive branch, judiciary branch». Close by, there are references to poetesses María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini and Juana de Ibarbourou, along with painter Petrona Viera. The balance between the city and the countryside is referred to with the creation of the Schools of Agronomy and Veterinary Science, and the system of cattle identification marks, which is symbolically represented by an earmark and the picture of a bull. Behind that proximity of order, the mechanism of free association of ideas lies, bringing together references to facts or ideas and representative symbols. The latter also act as fresh visual aid, given their blank spaces and linear drawings amid the intensity of colors and letters.

The central space of the large composition is formed by the symbols from the coat of arms, arranged differently. Underneath, the historical interval is defined (1900 -1930) – the 20th Century is characterized by «balance, reason and nature» and the 19th Century is outlined in a remarkable quote by Batlle from the day he assumed as President of the Senate in 1889: «After over twenty years of institutional subversion, it is the first time that actual representatives of the people gather in this venue. I am a fervent supporter and I gather those who play in opposite fields to be as well, but I see no enemies in other parties, on the contrary, I see allies for the progress of the Republic».

The greatest monument of democracy, the Legislative Palace, appears in descending order. It is the great image which comprises the global idea. Then come the dominant figure of the most

iconic Batlle, with his black overcoat, the basic dates of his story, and at the base, the three ruling symbols of the Constructivist Universalism: the triangle (reason), the fish (action) and the heart (emotion). Those are the foundations which define the action of the statesman according to the artist, a triad which could be interpreted as thought, action and feeling.

From that central concept, to the left, there is a sort of biographical narration, his historical political definition and the inevitable reference to photographer Caruso, the creator of the iconic image of Batlle, connected with the mansion in Piedras Blancas. From left to right, in a fragmented view, the milestones of democratic construction appear until reaching the section on the right, with the predominance of education, thoughts and arts.

There are no nominal references to politicians, with the exception of three former presidents – Williman, Serrato and Campisteguy, and Domingo Arena, a name linked to great achievements in the field of social and humanistic legislation. Eduardo Acevedo Díaz and Frugoni do appear as expressions of thought, the same way Vaz Ferreira does, next to the Palace and a volute. In a dialectical rhythm, at the bottom of the mural, there is a reference to Batlle's most archetypal opponent, Luis Alberto de Herrera, with two of his classical works: "*La tierra charrúa*" and "*La Revolución francesa y Sudamérica*". Said reference appears in that final angle where a sun (the 21st Century) shines above the tower from the Centenario Stadium – the high point of the republican celebration of our first Constitution and our biggest popular cult: association football.

Regarding the figure of Batlle, Batteggazzore defines his program: «the mural, devoid of any biased political intention, tries to reveal the leading personality of a statesman, his social and cultural creativity and also a period in our history when a classical civilization was reached». What is interesting is that he resorts to a contemporary procedure, quintessential in pop art, that is the threefold repetition of the traditional image in a synthetic and linear fashion, the Andy Warhol style. Unquestionably, it carries the same value to the author as the painting of Artigas by Blanes. The picture is so highly mingled with the memory of Don Pepe Batlle that it seems almost impossible to picture him in the summertime, younger and without his "overcoat", which characterized him among his fellows in the usual humor of popular political chatter.

Those three images of Don Pepe appear in an ascendant line, evoking once more, the three orders which define all the plastic and conceptual architecture of the mural. The icon photographed by Caruso is transported into a different language, it is recreated, updated. The first image refers to the origins, the institutional legal system of the first presidency; the second one, more classical, is in the center of the frame and aims at civic formation; the third one associates the arts of the period with a figure which shows a progressive «linear dematerializing of his likeness in the 21st Century, already transformed into an idea».

This final space evokes a creative society, the one of painters like José Cuneo or Rafael Barradas, or sculptors like Antonio Pena or Bernabé Michelena. Writers also emerge: Rodó, Super-vielle, Horacio Quiroga, José Alonso y Trelles and Figari, linked to the abolition of death penalty. The linear sketch of a violin

and a flower take us to Fabini and his work *"The coral tree island"*, while architecture is represented by the works of Julio Vilamajó or Juan Scasso. It is a free society, creative, cultured, the foundation of democracy experienced by the people which optimistically contemplated their future, still oblivious to what the 1929 crisis would bring about, drawing the curtain on that national cycle, as the world collapsed into misery and dictatorships. In spite of it all, those ideals brought to life would survive that and other eventualities and would support – even today – our government system.

As a whole, letters have a leading role. Beyond remote precedents, Battezzore has always been drawn to the way they were used by Torres García. He deliberately ruled out the usual typography. The letters are regular in appearance but adjusted in time and space, «drawing closer to the organic and manual characteristic of the painting».

The whole complex structure of the mural is, essentially, an iconic reinterpretation of a photograph, which grants it with the symbolic meaning of a social, liberal and republican order, traditional and innovative, in motion and harmony. Gombrich finds that Freud's analysis on symbolism have caused art criticism to add new value to that once overlooked iconography. This is the case: we are witnesses to a symbolic reinterpretation. The figure of the statesman is the icon which inspires the construction of a triple dimension: the balance of democratic institutionality, the spiritual value of society and the legacy of a historical time. A great classical order.

Papa 'Batte' at the auto repair shop, or looking for the origins of the deconstructive spirit.

By Miguel Ángel Battezzore

After arriving home from the repair shop and after dinner, my father would find himself withdrawn for hours, looking into some leaflets. Years later, I discovered they were axonometric graphic charts which thoroughly showed each piece of the engines supplied by the manufacturers.

I was only able to understand it once I joined the repair shop run by my father and my two uncles, after having momentarily dropped out of school. The younger brother, my godfather Elías, was in charge of the actual repairs and customer service. My uncle Ventura, the eldest of the brothers, was in charge of the most archaic part of the shop, which back then was the forgotten waste from the time of carriages, since the suspension system of a truck consisted of superimposed sheets of steel. The red hot furnace and the anvil were the aged and noisiest center of the shop. The sheets of steel returned to their original flexibility back there (with its corresponding fuss) and the broken ones were welded and cooled down again. Disassembling and reinstalling the elastic suspension was a nightmare for us the apprentices, for it implied superhuman efforts, particularly during the cold winter. In that

process of disassembling, when we lost control of the wrenches, our hands were destroyed and little chips of skin came off. In contrast to that noisy context, my father was in silence in the middle of the shop, before an open engine placed on the sawhorse, gesturing like someone who performs a ritual. He dismantled the engine piece by piece and then, just like an archaeologist would do, he removed any trace of adhesion, coal or grease and set it up on the shelves to be rectified. He removed the caps from the cylinders, the valves and their respective casings to operate inversely and readjust the pieces, or replace those which were damaged. At the end of my journey, I must admit that the deconstructive spirit of my *entropies* was influenced by my father's "adjuster" trade, which no longer exists since nowadays it is cheaper to replace the engine than to adjust it. At the shop, I was able to corroborate that the world of engines was diverse, and that helped me understand the reason why my father had been so absorbed by those leaflets. My brother Humberto was in charge of the spare parts section and I was in charge of the painting section, surely a stepping stone for me – it helped me adopt for my painting a leading approach to color by incorporating acrylic pigments, therefore freeing myself from the dominating technique of oil painting. Painting and putty were used to restore the dented sheets in the cars, and allowed me to honestly experiment with the new techniques of acrylic painting, as well as to conceive sculpting as part of industrial design. I must point out that my nephew Mauro, my sister Marta's son, is the one who definitely inherited the memes of Papa Batte, but instead of studying those leaflets which intrigued me in my childhood, he uses the computer to translate my sculpting designs from virtuality.

After those dark times, I decided to make up for that lost period without school by sitting for the exams I had pending. Not everything was lost during those tumultuous years at the shop, and that can be appreciated in the syntax of my pictorial language and my audiovisual experiences, which were key for finding my calling for art teaching.

It would have been impossible for me to embark in such entangled contents without the permanent and earnest dialog with Ángel Kalenberg, which goes from his days as director of the National Museum of Visual Arts to the present. This also inspired me to incorporate a course in heuristics to the curricula of the Art program at the Teacher Training Center.

Barradas and stage design

By Miguel Ángel Battezzore

There is no doubt about it: along with music and the theater, scenography plays a significant role in the renewal of modern plastic arts.

However, even after the fundamental research by art histo-

rian Pierre Francastel on the incidence of art on the theatrical dimension of the Renaissance, its influence on modern art is barely noted.

The connection between the modern concept of plastic stage space and the traditional Renaissance space has been hardly looked into. Let us not forget that the traditional cubic stage of Italian-style theater prolongs and is responsible for the perspective conception of the Renaissance, which reaches its extreme dimension in the Baroque.

It is not coincidental that modern creators would be more inclined to the field of dance than that of dramatic theater – and in the case of Barradas, to children's theater – since they felt more freedom to play and create.

Modern theater has an active role in the deconstruction of traditional space which was born with the Renaissance.

Picasso's is the widest spread case in history of art, but the same does not occur with his contemporary, Rafael Barradas. His unfair absence is not a consequence of the aesthetic dimension of his stage designs but rather of the ignorance in historians regarding the empirical discipline behind those – his trade: *scenographic techniques*.

Said discipline refers to the process that goes from the sketches to their consolidation and final staging. In other words, a bidimensional sketch of the stage is later translated into a three-dimensional actual stage. In order to accomplish that, it is necessary to cut up the stage and dismantle the design in a puzzle-like fashion.

This translation of bidimensional space into its physical concretion on stage proved that the latter was far from being a perfect cube since it had a horizontal slope towards the audience which called for an understanding of descriptive geometry in order to maintain the vertical position of the props when they were placed transversely. It is not coincidental that in his book *Einstein, Picasso*, Arthur Miller refers to a mathematician as part of the Picasso clan – someone named Princet, who is presumably responsible for getting the artists acquainted with these geometrical disciplines to sort out difficulties.

To the visually trained eye, the connection between this process of deconstruction with the modern pictorial cubist/futurist language is evident. To prove that, it would take Barradas' painting *Todo 65* (1919) and the two watercolor versions of the stage sketches from that same year. We do not know for certain if said sketches were drawn before or after the painting, but they attest to the interaction between both experiences and their reciprocal nurturing.

For the same reason, it is valid to wonder whether those acts of boldness, those plastic intentions which created a new concept of space in painting, had their origin in these process of three-dimensional staging from a bidimensional sketch.

Nowadays, these tasks are carried out by different people: the stage designer who creates a pictorial projection and the stage technician who is in charge of its physical set up.

During the productive periods of the early 20th Century, artists used to carry out their projects themselves, just like Picasso and Barradas did. In the case of Picasso, there is photographic documentation available of the realization of the theater curtain for the ballet *Parade* where he can be seen on the floor along his crew before the set.

The manifestations of sculptor Alberto Sánchez regarding Barradas speak volumes about this practice in the modernist renovation of plastic arts. In his expressions we can find a hint of the scenographic experience of Barradas, as in his subsequent activity as stage designer in Moscow.

On the other hand, the friendship between García Lorca and Barradas – and his collaboration with one of the first theatrical experiences of the Andalusian dramatist in *The Butterfly's Evil Spell* – also sheds some light on the influence of the former on Barradas' own painting.

In an interview, Sánchez – although betrayed by his memory regarding the last name of Martínez Sierra – painfully evidences that Barradas' job in the Eslava Theater Company was more than just supplying the sketches for the plays and that he not only focused on its realization but he might have been forced to do the same for other stage designers:¹

Life was not easy for Barradas. It was laborious and exhausting. When he arrived in Madrid, his main income came from some cartoon strips for children, *Panchulo*, which were quite successful. That's when Méndez Sierra [sic] met him and hired him as artistic director for the Eslava Theater: Barradas worked as the designated decorator, although he only got 500 Spanish pesetas per month.

Méndez Sierra [sic] commissioned him to do so much that he was practically a slave (he had to design and carry out the scenography, all the props and models). His whole family had a part in it (his wife, his mother, his wife's niece and his sister).

Back then (when I met him) Barradas was so unhappy for the loads of work and felt exhausted. One time, for a play which represented the different regions in Spain, although having made the sketches (very pretty ones), he had to paint the theater curtains himself which caused him serious health problems.

But Barradas' passion was painting on canvas.

Stage-technique, cubism and clownism.

The attitude of the director of the Eslava Theater towards Barradas was not uncommon and it was not merely negative, as implied by Alberto Sánchez – the same was experienced by Picasso (who also worked for the Eslava Theater of Martínez Sierra). As it was already mentioned when contrasting the creative processes of Barradas and Picasso, they both explored theatrical decoration, which had a strong influence on their respective pictorial languages. Consequently, both cubism and clownism would be closely related to these tasks of stage design. They both imply an

active renaissance-like interaction within space, where the virtual representation of the frame which is presented to the *régisseur* demands a subsequent three-dimensional production. In short, it is an inevitable process of deconstruction of the stage which leads to its three-dimensional and physical translation, built *within* the stage and carried out by a group of technicians who must receive a precise cut-out of all the props as if it were a giant puzzle.

Our own experiences as stage designers, as creators of a project and practical performers, along with pictorial activities, proved to be valid at the moment of assessing the deconstructive experience of the object in cubism, since those activities led us to the disassembly or deconstruction of Torres García's Constructive Universalism, which resulted in the paintings known as *Entropías*.

The parallelism with the perceptive attitude adopted by cubism can be calibrated if we analyze how an archetypical stereometric object looks like, a dice, for instance, and its deconstructed version in a cubist painting, since the painter, Picasso, abandons his location outside the frame to delve into the stage and walk through it, leaving behind the only point of view the spectator would have from their seat.

That time/space cubist-futurist vision lives in Barradas' paintings and is enriched by his stage experience and its realization (stage-technique) – it is easy to find its trace in his long career. In fact, that trace lives where it would be most strange to encounter it, in his *Paisajes de Hospitalet* and even in his late series *Estampones*.

The fact that the scenographic aspect influences his notion of landscape becomes even more meaningful after his desire to return to his homeland settles in, since it reflects a dimension of abandonment and distance from reality. Barradas, as an admirer of Cézanne, believed that the landscape was a construction of a given reality carried out by the senses.

The architectural scenography plays a significant role in these landscapes, orchestrated as parallel curtains just like in the theater, as cubist painter André Lhote describes in his *Treatise on Landscape Painting*.

Furthermore, the simultaneous cubicles where scenes from the Rioplatense past are multiplied in *Estampones*, are based on the multiplication and decomposition of the unit and fixed renaissance concept which is present in the contemporary painting by Jorge Damiani of multiplied cubicles, each with an independent perspective.

Sánchez confirms the collaboration of Barradas' family with all his activities related to stage design. Among other tasks, they were in charge of the ambiance and design of the costumes. This is why his paintings, just like toys, somehow display this sensitivity for the applied arts, which at that time were excluded from cultured sensitivity.

The textile patterns in the outfits of the portrayed characters, particularly those of Pilar and Catalina Bárcena, would work as a pretext for the most inspirational plastic rhythmic inventions, especially those portraits where anthropomorphic references are pushed to the limit of disappearance.

Within this elucidation of art in these industrial objects, as well as in Alberto Sánchez' important reference to the coordinated work of the four women Barradas shared his life with, it is relevant to point out a particularly noteworthy detail: his mother, of Sevillian descent, refers us to the Mudejar influence on Spain, complemented by José Camón Aznar's² impressions on the fundamentally matriarchal presence of Muslim sensitivity regarding ornamental arts «typical of matriarchal cultures like the Muslim, as the only aesthetic direction which still stands as a trait of Mudejar culture».

Also present in Barradas' work are the procedures related to the transposition of the original sketches to the macro-scale of the stage. These allow us to notice the implicit influence in most of his work of the grid and its anamorphic distortions aimed at calibrating the design of those props which are not frontal to the audience, as well as those derived from the slope present in most Italian-style stages.

A mere observation of some of his work is enough to notice the familiarity of Barradas with the procedures related to the aesthetic of mannerism and it would justify the hypothesis that Torres García's series, known as *Retratos medidos* or *Personajes ilustres*, has its origin in these anamorphic distortions, since we also know from his autobiography that during his stay in New York he made a living working in a stage design workshop.

If we pay attention now to the aesthetic dimension of scenography, we will find the important influence of the futurist movement on Barradas, like Depero's imaginary.

Amidst this swaying across figurative systems, which go from sketch to three-dimensional realization on stage, lies a good deal of the deconstructive experience of modern art.

Notes

¹ Fernando Torres (ed.): *Alberto Sánchez: palabras de un escultor*, Valencia, 1975.

² José Camón Aznar: *Las artes y los días*, Madrid: Aguilar, 1965.

Miguel Battegazzore

Born in Montevideo, Uruguay in 1931. He graduated from the School of Fine Arts in 1958. He has held one-man and collective exhibitions of his artwork (paintings, sketches, sculptures and graphic arts) in Montevideo, Punta del Este, Maldonado, Buenos Aires, Cordoba, Santa Fe, Santiago de Chile, Puerto Rico, Oslo, Washington, Berlin, Moscow, Nagoya, Rome and Florence. He has also designed the scenography for theater plays, opera and ballet.

He was awarded the Municipal grant "*Carlos María Herrera*" for graduate students of the School of Fine Arts for continuing education in Europe.

He worked in the Spanish city of Irún alongside sculptor Jorge Oteiza in the creation of a Center for Aesthetic Research.

He was awarded a grant by the *Calouste Gulbenkian Foundation* (Lisbon, Portugal) which allowed him to conduct a research on architecture and tile ornamentation in Portugal and Spain between the 15th and the 18th Century.

He has taught different courses in the field of plastic arts (painting, color theory, history of art) at the University of the Republic (School of Fine Arts, School of Humanities and Education Sciences), at the *Instituto de Profesores Artigas*, the Uruguayan Cinematheque, the Alliance Française in Montevideo, the Circle of Fine Arts, the School of Visual Arts and the Museum of American Art in Maldonado.

He worked as a Supervisor in Secondary School for the subject of Art and Expression and was a member of the National Committee of Plastic Arts where he worked on the design and staging of national and international exhibitions.

He has published papers on the issues of color and the works of artists Pedro Figari, Luis Solari and Eduardo Díaz, as well as audiovisual materials and different articles and essays on Joaquín Torres García. He published the book "*Joaquín Torres García: la trama y los signos*" which was awarded the National Prize for Literature in the year 2000 in the category Best Art Essay.

In the year 2004, he participated in the International Colloquium "*Charles Dickens*" in Latin America, organized by the School of Humanities and Education Sciences and held at the National Museum of Visual Arts in Montevideo. His talk was entitled «A cubist-futurist interpretation of Dickens: Rafael Barrada's illustrations for *Hard Times*». Later, in the year 2005, it was edited in Spanish and it was published in 2006 in New York in the volume *Dickens Studies Annual. Essays on Victorian Fiction*.

In the year 2006 he taught the course «The greatest color systems in the history of art» from September 14th through December 14th at the National Museum of Visual Arts in the neighborhood Parque Rodó.

Awards

Gran Premio Emilio Fontana (1976); Pintura del Este Award (1978); Municipal Hall, Award Painting Mural (1988); NMB Bank Award of Painting (1989); National Prize for Literature in the category Best Art Essay, for *Joaquín Torres García: la trama y los signos*, and Figari Award for his academic career granted by the Central Bank of Uruguay (2000).

Solo Exhibitions

2021 (December). *Battegazzore. Anthological Exhibition.* National Museum of Visual Arts, Montevideo.

2016 (September). *Battegazzore. Lo simbólico: entre el orden y el desorden.* Gurvich Museum, Montevideo.

2012 (September). *Miguel Battegazzore: metáforas de lo humano.* Zorrilla Museum, Montevideo.

2011 (January). *Des-figuraciones entre literatura y pintura:*

Lautréamont/Battegazzore. Pablo Atchugarry Foundation, Manantiales / Punta del Este.

2010 (November). *Des-figuraciones entre literatura y pintura: Lautréamont/Battegazzore.* University of the Republic, School of Architecture, Montevideo.

2008 (November). *Miguel Battegazzore: el derrumbe de la semejanza.* Centro Cultural de España, Montevideo.

2006 (September). De las Misiones Gallery, Montevideo, Uruguay.

2005 (December). Exhibition on the occasion of the restoration of Casa Gómez, Montevideo, Uruguay.

2004 (January). *Homenaje a Oteiza.* Alvira Gallery, Maldonado, Uruguay.

2003 (November). Herrería Machango Gallery, San Carlos, Maldonado, Uruguay.

1997. Worldwide tour of the training ship *Capitán Miranda* which included an art collection entitled "*Arte a bordo*" that included the series *Marcas y señales*. Exhibition organized by the Ministry of Education and Culture of Uruguay.

1994. Italian Pavilion at the Rural Exhibition, Montevideo, Uruguay.

1987. *Homenaje a Durero,* Instituto Goethe. Sur Gallery, Punta del Este, Uruguay.

1986. Cátedra Alicia Goyena. Instituto Italiano de Cultura.

1984. Instituto Italiano de Cultura.

1983. Aramayo Gallery.

1981. A per A Gallery. Venice, Italy. Il Canale Gallery. Florence, Italy.

1980. Alliance Française Uruguay

1978. Art Club of Montevideo.

1976. Losada Gallery. Punta del Este, Uruguay.

Collective Exhibitions

2004. Génesis Gallery. Punta del Este, Uruguay.

1999. Plastic Arts Exhibition to commemorate the 150 Anniversary of the University of the Republic, School of Fine Arts, Montevideo.

1995. *Italia en el Arte Uruguayo,* National Museum of Plastic Arts.

1993. *Vertientes. El magisterio de Torres García.* César Segnini Gallery, Caracas.

Arte del Mercosur. Organized by the Center of Art and Communication of Buenos Aires, held at the estate of the "Rural de Palermo", Buenos Aires.

1992. *Thirty Uruguayan Plastics,* Washington, United States. *Vertientes. The teachings of Torres García.* InterAmerican

Development Bank Cultural Center, Washington D.C.

1991. *El paisaje en el Arte Uruguayo*, Museum of Fine Arts, Santiago de Chile, Chile.

Latinamerican Art, Latin Art Gallery, Nagoya; National Museum of Modern Art, Tokio, Japan.

1989. *Arte Contemporáneo en el Uruguay*, Tretyakov Gallery, Moscow.

Arte dell'Uruguay nel Novecento.
Istituto Italo-Latinoamericano, Rome.

1982. *Zeitgenossische Kunst aus Uruguay*. Berlin and Bonn, Germany.

1981. 5th Biennial of Engraving of Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.

1980. *Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana*, Museum of Fine Arts, Buenos Aires; National Museum of Plastic Arts, Montevideo.

1979. 11th International Festival of Painting. Cagnes-sur-Mer, France.

15th Biennial of San Pablo

13th Biennial of Engraving, Ljubljana.

8th Triennial of American Engraving, Cordoba and Santa Fe, Argentina.

Biennial of Engraving in Oslo, Norway.

1978. *Premio del Este de la Pintura Uruguaya*, Museum of American Art, Punta del Este, Uruguay.

1977. *Geometrical Painters*, Instituto Cultural Anglo-Uruguayo. Maldonado, Uruguay.

Collections

Permanent exhibition at the Museum of Contemporary Art, Ralli Foundation in Punta del Este (Uruguay), Caesarea (Israel) and Santiago de Chile (Chile). Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal. National Museum of Visual Arts in Montevideo, Uruguay. Museum of American Art in Maldonado, Uruguay. Pablo Atchugarry Foundation, Sculptures Park, Manantiales, Maldonado, Uruguay. Campiglia Collection, Manhard Collection.

Scenography and Wardrobe

Le Dindon, by Georges Feydeau. Director: Antonio Larreta. Teatro Odeón, 1964.

La serva padrona, by Giovanni Battista Pergolesi. Régisseur: Juan José Brenta. Estudio Auditorio del Sodre, 1967.

The trojan women, by Euripides. Director: Sergio Otermin. La Máscara, Teatro Odeón, 1968.

La favorita, opera by Gaetano Donizetti. Régisseur: Juan José Brenta. Estudio Auditorio del Sodre, 1969.

Graduation Ball, by Johann Strauss. Choreographer: Tamara Grigorieva. Estudio Auditorio del Sodre, 1970.

Les Presages, by Pyotr Tchaikovsky. Choreographer: Tamara Grigorieva. Estudio Auditorio del Sodre, 1970.

Fidelio, opera by Ludwig van Beethoven. Régisseur: Melitón González. Director: Howard Mitchell. Estudio Auditorio del Sodre, 1970.

Celestino V, by Ignazio Silone, TIAL. Director: Carlos Aguilera. Teatro del Centro, 1971.

Così fan tutte, by Wolfgang Amadeus Mozart. Director: Hugo López. Comisión Municipal de Fiestas, Teatro Solís, 1971.

Los papeleros, by Isadora Aguirre. Group 68. Director: Carlos Aguilera, 1971.

Crónicas de bien nacido. Director: Víctor Manuel Leites. Club de Teatro, 1972.

Bastien and Bastienne, opera by Mozart. Orpheus Chamber Orchestra, Ministry of Education and Culture, Teatro Casino, Punta del Este, 1972.

The Collection, by Harold Pinter. Group 68. Director: Carlos Aguilera. Club de Teatro, 1972.

Alice in Wonderland, by Lewis Carroll. Group 68. Director: Víctor M. Leites. , 1st National Theater Festival, Sala Verdi, 1973.

Falstaff, by Giuseppe Verdi (with scenes from Shakespeare's works). Director: Juan Protasi. Sodre/Teatro Solís, 1975.

The Bat, by Johann Strauss II. Régisseur: Melitón González. Sala 18 de Mayo, Sodre, 1976.

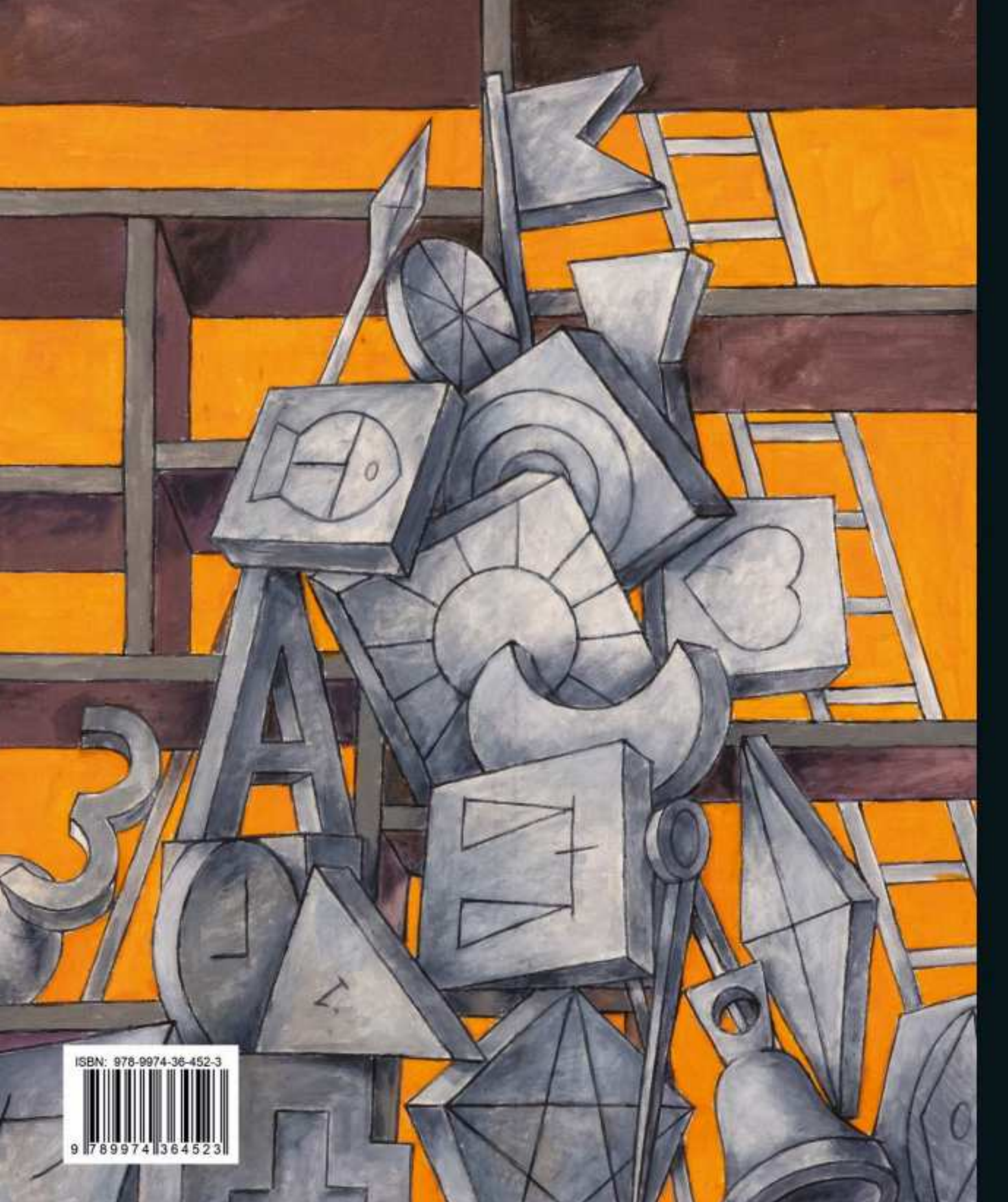
El Circo Rataplán, children's play by Pedro Veiga. Director: Angelita Parodi. Teatro Nuevo Stella, 1977.

The Barber of Seville, by Gioachino Rossini. Sala 18 de Mayo, Sodre, 1977.

Petruška, ballet by Ígor Stravinski. Director: Tamara Grigorieva. Estudio Auditorio del Sodre, 1979.

Simon Boccanegra, opera by Giuseppe Verdi. Sodre, 1988.

Il Tabarro, opera by Giacomo Puccini. Régisseur: Melitón González, Teatro Solís, 1998.



ISBN: 978-9974-36-452-3



9 789974 364523