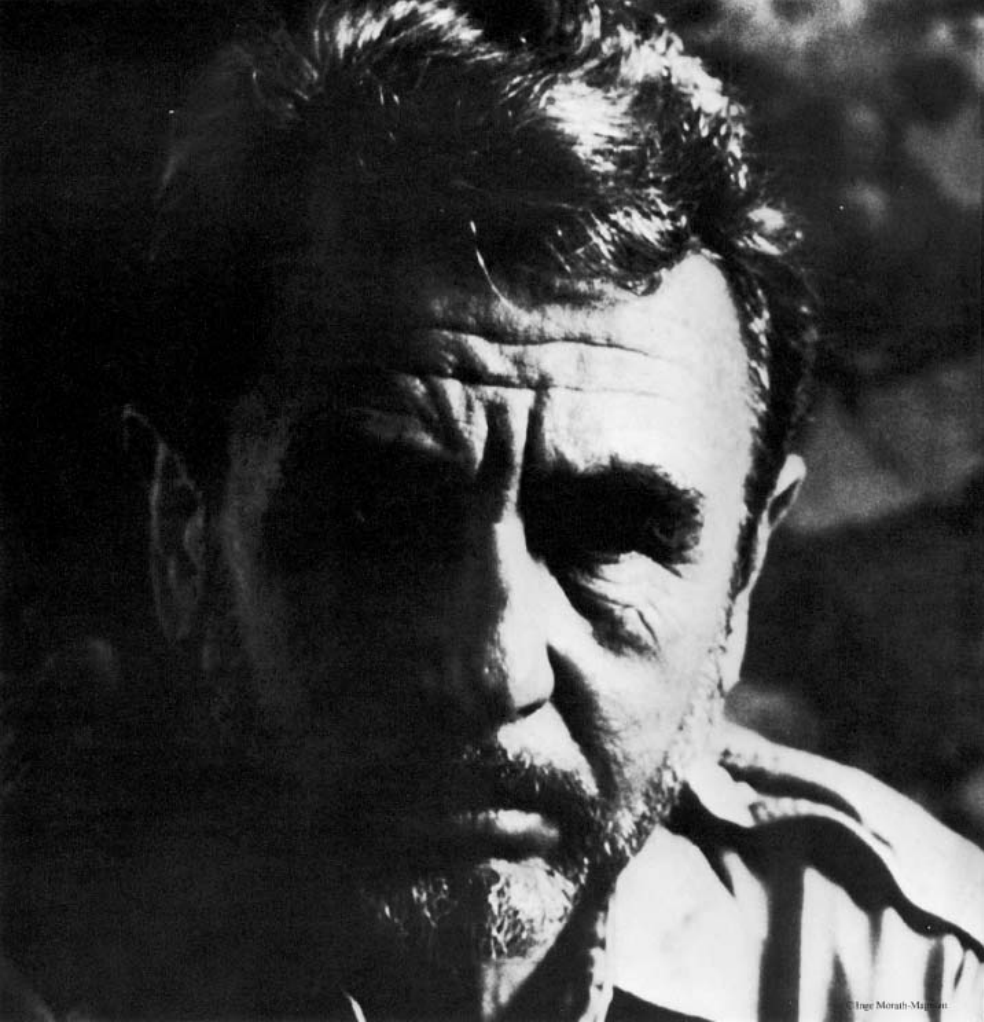




BATUZ



BATUZ



BATUZ



FUNDACIO CAIXA DE PENSIONS

Edita:

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

President Executiu de la Fundació Caixa de Pensions:

JOSEP VILARASAU I SALAT

Vice-president Executiu:

RICARD FORNESA I RIBÓ

Director Executiu de la Fundació Caixa de Pensions:

JOAN-JOSEP CUESTA I TORRES

Cap de Control de l'Obra Social de la Caixa de Pensions:

JOSEP MARIA ARENAS I PASCUAL

Coordinació General:

MARIA ROSSINÉS, Obra Cultural de la Caixa de Pensions

Coordinació de l'exposició:

SERVEIS TÈCNICS DE L'OBRA CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

Coordinació del catàleg:

VÍCTOR HURTADO

Traducció:

AVEL·LI ARTÍS GNER,
DAVID AND BETSY HEMINWAY,
ITA ROBERTS
LÉON S. RONDIEZ

Revisió de Textos:

EULÀLIA NUET

Disseny gràfic:

MIQUEL CUNYAT/SANTI FERRANDO

Fotografies:

INGE MORATH-MAGNUM, GEORG GERSTER,
ANDRAS MAHR.

Impressió:

FONT + DIESTRE, S.A.
c/ Alps, 82 L'Hospitalet

Primera edició:

Abril 1985

© 1985 FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Via Laietana, 56 - 08003 Barcelona

I.S.B.N. 84-505-1399-5 - D.L.: B 15.153-85.

Portada:

M-12, 1984

SUMARI

PRESENTACIÓ	7
BATUZ, APROXIMACIÓ A LA SEVA OBRA..... Rosa Maria Subirana	9
MEDITACIÓ SOBRE LA FRONTERA..... Michel Butor	13
UNA ENTREVISTA MAI NO REALITZADA.....	38
CATÀLEG	59
CRONOLOGIA	61
BIBLIOGRAFIA.....	63
TEXT ANGLÈS	67



PRESENTACIÓ

Amb l'objecte d'interessar el públic majoritari en les aportacions plàstiques que configuren l'escena artística contemporània i de satisfer al mateix temps les expectatives dels coneixedors i especialistes de les arts, l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions es complau a presentar una mostra monogràfica que inclou l'obra més recent de Batuz.

Aquest artista, hongarès de naixement i nord-americà per opció, els darrers anys ha estat objecte de diverses exposicions individuals en diferents països europeus, americans i al Japó, i ha estat reconegut per la crítica especialitzada i per estudiosos de les arts com una de les figures més notables de l'actual panorama artístic internacional. Evidencia aquest reconeixement el fet que moltes de les seves obres s'hagin integrat en aquests temps a les col·leccions públiques d'alguns dels museus més importants del món.

L'exposició que ara presentem és la primera mostra monogràfica que es realitza en el nostre país sobre la producció de Batuz i reuneix una selecció d'obres representatives del treball creatiu que ha dut a terme des de 1979 fins als nostres dies, explorant les possibilitats plàstiques de la polpa de paper, emprada com a material artístic, que ell mateix fabrica.

Per a acompanyar la mostra, la Fundació Caixa de Pensions ha editat el catàleg que teniu a les mans, en el qual, sense oblidar cap dels altres textos, s'inclou l'article de Michel Butor titulat *Meditació sobre la frontera*, que constitueix una lectura apassionada i suggeridora de l'obra de Batuz a partir de la constant formal que la presideix: la línia, el traç vertical.

Abril 1985

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS.



BATUZ, APROXIMACIÓ A LA SEVA OBRA

En una visita que Batuz va fer a Barcelona ara fa uns dos anys, vaig tenir l'ocasió de conèixer-lo personalment amb el motiu de, per indicació d'un amic comú, portar-me un magnífic llibre sobre la seva obra. Em van sorprendre la persona i les seves pintures per insòlites i desconegudes al nostre país. Més tard, vaig veure a la "Fundação Calouste Gulbenkian" una gran exposició seva, d'unes setanta peces, fetes amb pasta de paper o sobre paper, una selecció de les quals s'exposen ara a Barcelona.

Posteriorment, Batuz em va demanar que fes la introducció d'aquesta mostra; tasca molt compromesa si es té en compte que es tracta d'un autor amb poques referències artístiques i que ell mateix es considera un ciutadà del món.

Batuz va néixer a Budapest l'any 1933 i passà la seva infantesa a la finca familiar de Matradereske. La segona guerra mundial va interrompre bruscament la seva plaent vida i educació i, junt amb els seus pares, es va veure obligat a refugiar-se a Àustria.

Després d'uns quants anys de passar gana, de vagabundejar i de suportar estades angoixants a camps de refugiats, aconsegueix emigrar el 1949 a l'Argentina, on residirà vint-i-quatre anys. És en aquest país-i a causa d'una malaltia de cor que l'obliga a mantenir repòs-on Batuz va començar a manejar els pinzells.

El seu treball s'inicia copiant obres dels grans mestres de la pintura; posteriorment comença a fer obres de creació personal, en un estil marcadament impressionista.

Entre 1955 i 1963 canvia a un estil més expressionista,

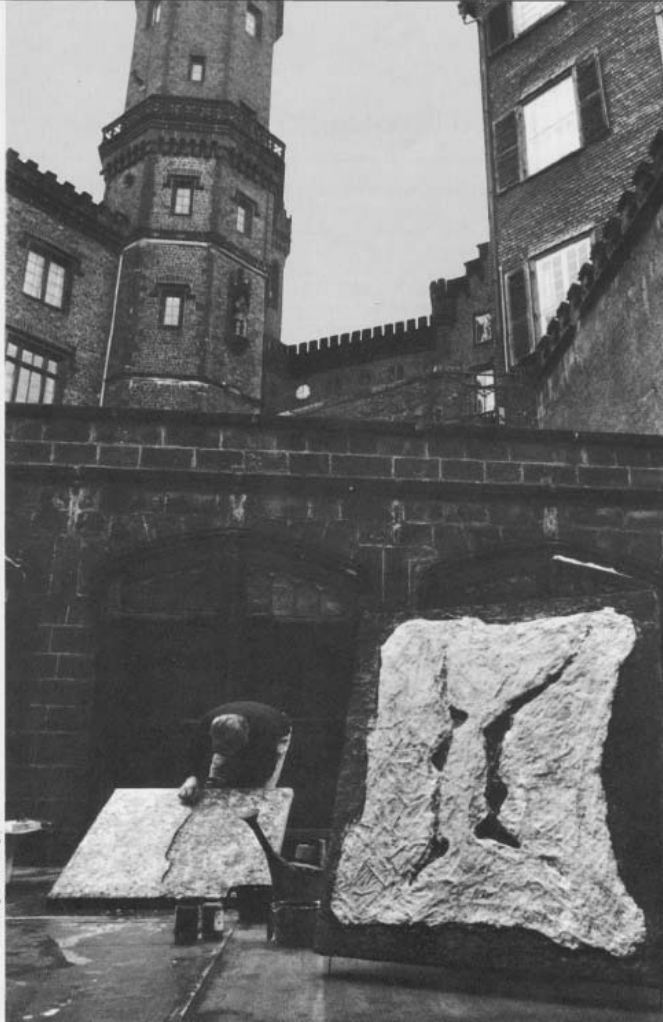
pintant moltes natures mortes i paisatges, que mostra en públic per primera vegada en una exposició individual, que té molt de succés. Aquest èxit l'indueix a retirar-se per dedicar-se exclusivament a l'art.

Mentrestant, la seva vida personal ha canviat: el seu pare s'ha mort; ell es casa amb Ute Mattel, neta del compositor austríac Anton von Webern, i té el primer dels seus quatre fills.

El lloc escollit per a aquest retir serà Villa Gesell, una zona solitària davant el mar i propera a Mar del Plata.

Dins d'aquest context el seu treball es va inclinant cada vegada més per l'abstracció, i és de cabdal importància que al 1967 fes una sèrie d'escultures amb pedra de lava. El fet de treballar amb volums el va portar a plantejar-se el problema de l'espai positiu en contraposició a l'espai negatiu de la importància de les formes i de les seves relacions, problemes que l'han continuat preocupant en el transcurs i l'evolució de la seva obra. El mateix Batuz, en el catàleg de l'exposició realitzada el 1978 a la "Phillips Collection" de Washington, D.C., i al "Museu de Arte" de São Paulo, ens diu: "La meua pintura està preocupada per la relació entre les formes. Les tensions es produeixen mitjançant la representació de dues línies que encerclen, s'entrecreuen o delimiten un espai. A través de l'acció d'aquestes línies, l'espai delimitat o creat es converteix en una entitat activa, donant al No-res un significat, com fa Heidegger".

El 1972 decideix trencar amb l'aïllament en què vivia i comença a viatjar i mostrar les seves obres per tot Sud-amèrica, EUA i Europa. L'any següent, durant la seva estada a Nova York, els canvis polítics de l'Argentina l'obliguen a tornar a començar de nou i a reinstal·lar-se en un altre país.



La seva inquietud fa que l'any 1974 comenci tota una sèrie de pintures abstractes —“Taltos”, “Toldis”, “Botonds”— en les quals s'interessa per la relació de formes, línies i colors i les anomena amb paraules hongareses, que escull pel significat, la sonoritat i per la seva evocació també abstracta.

Després, realitza un seguit d'exposicions a diversos indrets dels EUA i a la República Federal Alemanya. Així, de mica en mica, va aconseguint que la seva obra sigui reconeguda i adquirida per importants col·leccionistes i museus, i que s'editin nombrosos catàlegs i llibres.

Tots aquests èxits li permeten d'adquirir el 1978 una granja a Connecticut, Green's Farms-estate, antiga propietat de Hilla von Rebay, cofundadora amb Solomon R. Guggenheim del “Museum of Non-Objective Art” a Nova York. La finca Green, amb una casa que antigament havia allotjat obres de Kandinsky, Klee, etc., va passar a estar plena de les seves obres. Espais apassionants de la granja com el graner, el garatge, el jardí, els camps, són utilitzats per treballar; és, de fet, en aquest lloc tan en contacte amb la natura on l'artista sembla estar de nou al seu país d'origen: Hongria.

El benestar econòmic i la llibertat ambiental li permeten fer obres de grans dimensions i començar noves recerques. És aquí on fa els primers experiments amb paper fet a mà, cosa que l'haurà de portar a idear una nova tècnica i a centrar-se en la importància de la línia, com a únic element representat. El treball junt amb l'artista John Koller, que feia paper a mà, el va incitar a crear completament les seves obres i a utilitzar directament la pasta de paper com a pintura. Això li permetia influir directament en la textura i en la superfície de les seves obres. Les fibres, normalment de cotó, són dissoltes en aigua i conservades en grans recipients. Aques-

ta pasta de paper tenyida o barrejada amb altres matèries, la col·loca a mà sobre una manta o tela encolada a una fullola, una capa després de l'altra, fins a aconseguir l'aspecte desitjat.

Una etapa important és el dibuix de la línia vertical que divideix la pintura en una secció dreta i una altra d'esquerra; sovint, per donar-li més força i consistència, utilitza una tija de metall que crea una barrera i s'integra a la substància del paper. Del significat que aquesta línia té per a Batuz, ens en parla llargament Butor en el seu article “Meditació sobre la frontera” i en les manifestacions del mateix autor, ambdós textos reproduïts en aquest catàleg. En aquestes últimes expressa que la seva intenció és diferent que la dels expressionistes abstractes, i molt distant en expressivitat de les obres d'un Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana o Hans Hartung, en les quals les línies apareixen d'una forma espontània o gestual.

La majoria d'aquestes pintures i dibuixos amb paper no tenen títol, l'espectador s'ha de deixar portar lliurement per les seves creences i sensacions, per poder-les assimilar sensualment. Actualment les numera cronològicament i excepcionalment hi dóna un subtítol si li evocuen un determinat fet. Entre aquestes cal destacar “Omen I” (1979) que, per les dimensions (429 x 277 cm) i la complexitat expressiva, constitueix un resum de les seves etapes anteriors i una de les millors obres.

Dintre de la seva línia experimental, cal destacar la gran peça “Obra sobre herba” (1980), realitzada a la pista de tennis de “Green's Farms” amb la qual aconsegueix tons i textures en controlar el creixement de l'herba cobrint-la o cremant-la.

Després d'una breu estada a Florida (1982) i de parti-

cipar en exposicions als EUA i al Japó, es desplaça a Europa, on li encomanen una gran retrospectiva per a Colònia l'any 1987, i li faciliten el castell de Schaumburg, a la vall de Lahn per a preparar-la. En aquest ambient majestuós torna a fer obres de grans dimensions: "Omen II" (5,10 x 3,50 m) i realitza un encàrrec per al festival d'estiu de Berlín del 1985 ("Summernight Dream"). Aquesta obra, també de grans dimensions, serà una escultura biològica formada per plantes vives.

L'exposició que ara presenta a Barcelona és una selecció de 30 dibuixos, d'obres realitzades entre el 1982

i el 1984, de petit format, tenint en compte les dimensions en què acostuma a treballar. Dues d'aquestes obres han estat fetes a Dènia el darrer Nadal. La varietat de tonalitats, textura i intenció ens donen una clara mostra dels interessos plàstics de Batuz els últims anys i són una introducció al seu món artístic.

Rosa María Subirana

MEDITACIÓ SOBRE LA FRONTERA

de Michel Butor

per a Batuz

Fotografies Andras Mahr

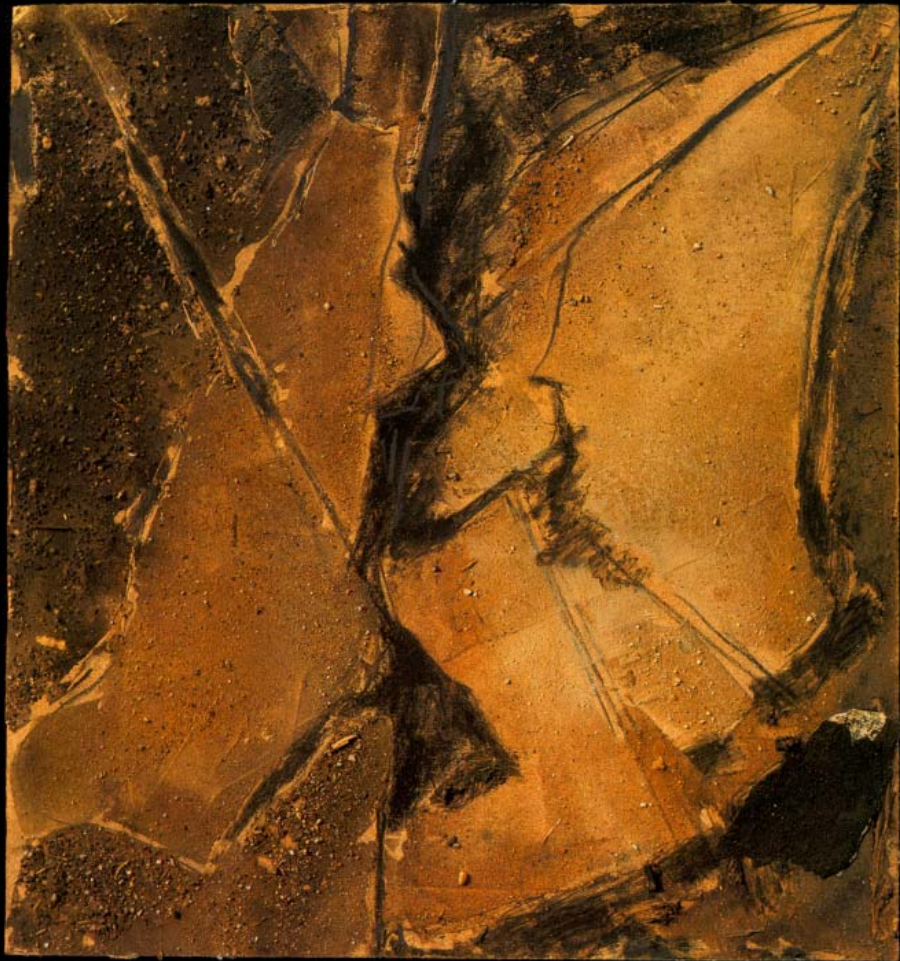
1. FRONTERA-LÍMIT

La neu, el sutge. Dos països: l'un, cobert de blat de moro, l'altre, de gira-sols; l'un, pedregós, l'altre, sorrenc. Aquí, rouredes; allà, fagedes. Dos pobles: els uns, alts i rossos amb pell d'englantina i ulls blaus; els altres, baixos, bruns i colrats, pòmuls sortints i ulls oblics. Els uns parlen una llengua aglutinant, els altres una de flexiva. Viles amb cases rematades amb teules o amb pissarra, amb cobertes de canya o de llates. Artigaments de terres i migracions que provoquen enfrontaments çà i lla, que obliguen a fixar les partions, marcar-les, abalisar-les. Pot haver-hi un centre, la capital d'un imperi, i a l'altra banda la capital d'un regne, d'on parteixen les irradiacions, les onades successives que ara s'estavellen contra aquest mur; centrem, però, la mirada en aquesta regió fronterera: les coses no hi canviarien gaire encara que allà hi hagués tot un teixit o una xarxa de focus emissors a banda i banda. El cas és que com més ens hi acostem més embolics ens hi trobarem, tant sí com no. Els qui viuen a les llunyanes regions medul-lars són ben lliures d'ignorar aquest "altre" amb el qual tenim enfrontaments diaris, poden fer com si no hi fos; però els qui vivim al voltant d'aquestes barreres ens veiem obligats tothora a definir-nos en relació a ell.



2. FRONTERA-AMENÇA

Quan veiem tot al voltant fageda o escampall de gira-sols, ens podem pensar que aquestes són les úniques espècies del seu gènere; no ens plantegen problemes; no cal defensar-les i, en els jardins botànics, ens hi podem divertir considerant aquestes flors i essències exòtiques com a extravagàncies delitoses. Però, quan enllà de la vall ens apareixen de sobte els roures prohibits o el gra estranger, ens adonem que constitueixen una amenaça, que es podrien expandir. I és que els nostres faigs no són només faigs, sinó antiroures, i les teulades dels nostres llogarrets proclamen cada dia la superioritat de la teula contra el sostre de canyes o la de la planxa de fusta respecte a la pissarra. En la nostra consciència, l'altre sempre hi és present.



3. FRONTERA ÍNTIMA

Som dobles: la frontera passa pel mig del nostre cor, però nosaltres ens trobem o ençà o enllà; durant segles, una part de nosaltres mateixos reprimeix l'altra, vol impedir-li d'expressar-se, ofegar-la, devorar-la. L'odi contra el qui viu a l'altra banda de l'aigua prové del fet que la seva veu no s'apaga mai part ençà. Així, a mesura que hom s'acosta a la frontera, tot allò que era quietud a les grans planes es remou i s'afua.



4. FRONTERA-ESPECTRE

Si la ratlla fronterera fos una línia recta, potser tot es calmaria; a la llarga la ignorància hi guanyaria; l'altre esdevindria invisible. La frontera esdevindria l'altre extrem del món. Però la més petita irregularitat o fissura són suficients per a fer saltar les tensions, no solament en sentit perpendicular a la frontera, sinó al llarg d'aquesta: el sot que hi ha en aquesta banda es correspon amb el bony de terreny de l'altra, seguit d'un sot invers, un xic més lluny, i així successivament. Cadascun d'aquests accidents repercutirà en corrents i vibracions. Si el territori fronterer agafa un color, una vida i una consciència diferents que el que es troba voltat de terres semblants, ¿què direm de les àrees voltades de frontera quasi pertot arreu o d'aquell territori en què la frontera penetra com una daga la punta de la qual s'ha de reforçar per necessitat i prolonga, ja a casa nostra, una mena de frontera en projecte, un desig de separar-nos? Una característica determinada del terreny afavorirà un tipus determinat de vegetació, de costums, de llengua; una mica més enllà la característica determinant serà una altra; i tot això s'equilibrarà de mica en mica en un traçat relativament estable que constituirà, com si diguéssim, el perfil de la diferència entre aquestes dues regions de la nostra Terra i de la nostra ànima: Àustria i Hongria.



5. FRONTERA PROFUNDA

Per a centrar-nos, en pintura, en el fenomen de la frontera, és indispensable eliminar tant com sigui possible els altres límits de la nostra representació. Per aquesta raó les obres no seran mai prou grans. Caldrà que ens hi puguem endinsar i abismar-nos en la contemplació d'una determinada regió, viure-la com si no tingués frontera, per a poder acostar-nos-hi després, per veure-la funcionar. És per això que, tot i conservar una forma grollerament rectangular —precisament pel fet que, com que és tradicional, no crida l'atenció— llevarem a aquesta regió qualsevol rigidesa. Fins i tot la quadricula de la tela de lli, que és el material més habitual d'aquest art, la subratllaria excessivament. Per aquesta raó anirem conformant de mica en mica un territori amb al·luvions successius amb un material que triarem especialment perquè ha estat, de temps, portador d'informació, oferint de vegades la possibilitat de desxifrar certes "clarícies" del passat; així, tots els tipus de paper, des dels diaris fins als cartrons, imitaran el procés de la natura i la història, la qual cosa tindrà l'avantatge de donar-nos una mena d'amplitud profunda, de parany del temps: feltre, cabana, escorça i, dintre d'això, el formigueig del flux i el reflux es podrà expressar a pler, amb l'avantatge addicional d'absorbir, d'impregnar d'alguna manera l'espai exterior, la topada amb el qual es podrà suavitzar de vegades mitjançant un marc del mateix material abans de col·locar el marc oficial que permetrà de penjar aquesta estranya imatge, aquesta icona de la presència de l'estranger.



6. FRONTERA NATURAL

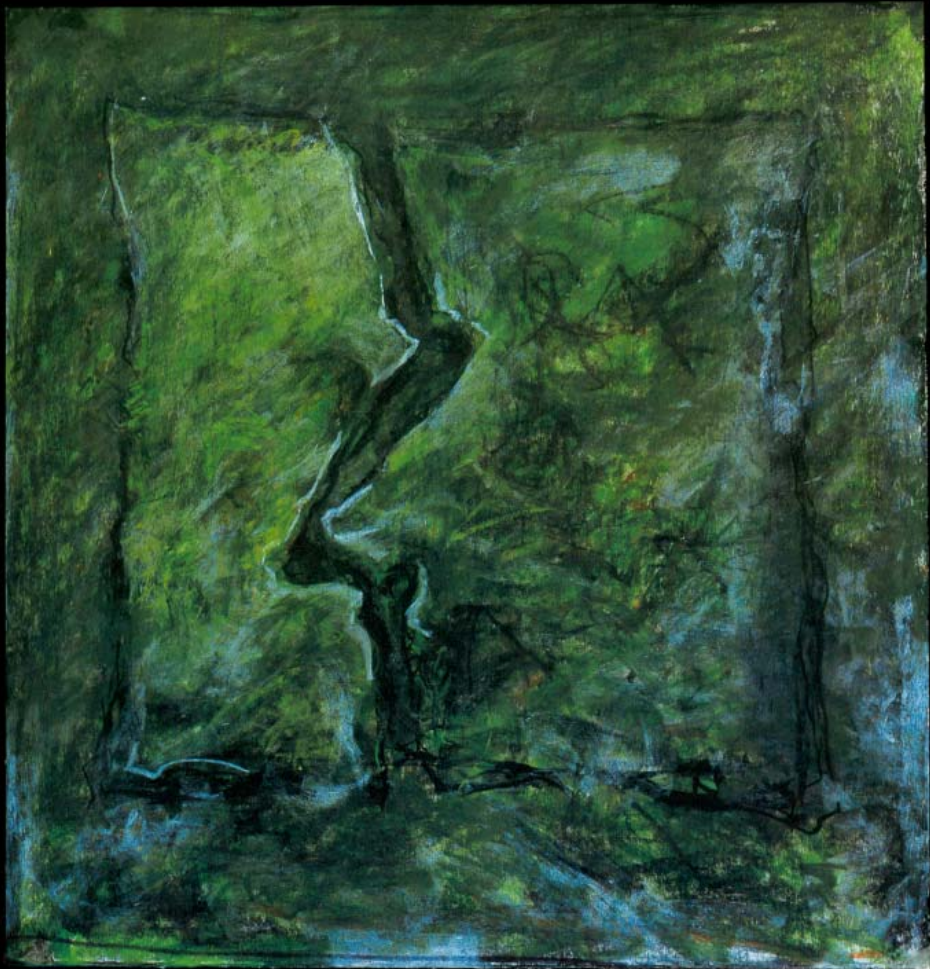
En el seu tractament alquímic, el paper es purifica per esdevenir el fonament de la meditació sobre les nostres pròpies fronteres íntimes, far que il·lumina les nostres guerres intestines, i per a això revela la seva història, els seus orígens: s'esparraca en fibres que lligaran entre si els diferents punts del territori com aquests cabdells de fils multicolors que trobem a l'interior dels cervells electrònics o les neurones del nostre sistema nerviós i manifesta tan clarament la seva extracció vegetal que es pot passar gairebé d'una manera imperceptible a la palla, a l'herba, al líquen. La matèria imatge així obtinguda es transforma en un esdeveniment natural i reacciona a la claror del dia com un prat, una catifa de fulles mortes al sotabosc o un roc cobert de molsa. Fins i tot es pot imaginar, a la manera de certes filigranes dels jardins de l'Extrem Orient, una obra-manifest feta d'herba viva o, més exactament, d'herba assecada enmig d'un prat, deixant una frontera florida. La icona, que sempre es troba de gust enmig dels arbres, esdevé un resum de la història del món, una meditació sobre la frontera que separa la natura i la cultura.



7. FRONTERA LLIURE

Els nostres hàbits lingüístics ens fan situar-nos a la dreta de la frontera. L'esquerra serà l'altre. De vegades el sinistre, sovint l'il·limitat. La línia és més frontera pel costat dret que pel costat esquerre, qualsevol que sigui l'emplaçament geogràfic real dels pobles que poden servir d'aplicació concreta a la nostra meditació. Així, mentre que Àustria, amb les muntanyes, els seus monestirs i els seus quartets de corda es troba a l'oest, Hongria, amb les seves planes immenses, els seus grans llacs de marges pantanosos poblats de canyes que voleien empeses pel vent de l'Àsia central, els seus ramats de cavalls en llibertat que conserven en les seves crineres el record de les migracions dels seus avantpassats conqueridors fins al moment que es fixà una frontera prou estable que els reorganitzà, li dóna la rèplica per l'est, però n'hi ha prou amb situar-nos al nord per restablir la situació semàntica habitual. Quan passem al continent americà, ja sigui al nord o al sud, als Estats Units o a l'Argentina, la figura s'aplica amb tota la força sense cap transposició: la dreta, o l'orient organitzat, centralitzador i més o menys centralitzat, devora de mica en mica un oest cada cop més llunyà; tot allò que es troba a l'altra banda d'aquesta frontera inestable, particularment viva i enriquidora, es mira com si fos allò que no tenia límits, el país del vagareig i fins i tot del llibertinatge, l'indret on es pot respirar lliurement, lluny dels codis rovellats, tot i que un examen més aprofundit obliga a matisar molt més les coses.





8. FRONTERA CONSTITUTIVA

Oposició entre una regió centrada i una regió descentrada o poc centrada; hom es pot preguntar quins són els factors que permeten a una frontera de constituir-se per oposar-se a la irradiació d'un centre. L'estudi de les fronteres incompletes ens demostra que és convenient, almenys en part, d'invertir les coses: la irradiació progressiva d'un centre naixent a la banda dreta provoca resistències en aquelles regions que abans no tenien fronteres, organitzant-se en centres; i es pot dir que qualsevol interrupció del flux, de la migració primitiva, ni que sigui per causes accidentals, provocarà una mena d'anàlisi o diàlisi, separarà gradualment en dues poblacions diferents allò que de bell antuvi era un sol nucli de població. La frontera és en primer lloc una ratlla puntejada, com ens ho demostren prou bé els nostres mapes, i l'examen de cadascun dels seus fragments ens ensenya que, en temps de crisi, quan l'amenaça de l'altre es fa més imminent, tendiran a unir-se i reforçar-se.

9. FRONTERA ESPESCA

Quan el centre se sent directament amenaçat, reforça la frontera, en fa una gran muralla, cada cop més impermeable, cada cop més alta, i procura interceptar fins el vol dels ocells i les ones radiofòniques informatives. Com més accidental és l'origen d'una frontera, l'existència de la qual ha estat decidida per un centre llunyà, un estat major o una conferència internacional, sense consultar per res els interessats, més es converteix en una cosa perversa, eriçada, criminal (el mur de Berlín, el paral·lel 38); aleshores projectarà la seva ombra sobre les regions que l'envolten. En el punt culminant de la seva supèrbia, la frontera es desdobra necessàriament en dues línies, totes dues cap a l'exterior, però que també hauran de protegir l'interior contra l'amenaça de l'altre i, així mateix, contra l'amenaça d'aquesta regió intermèdia, intersticial, el no man's land, que és l'expressió geogràfica de la incomprensió, de l'esquinçament, passadís mortal, desolació i filferro de pues, però que de vegades es podrà amorosir i esdevindrà aleshores la imatge mateixa del trànsit de fronteres quan aquest sigui possible.



10. FRONTERA TRANSITADA

El simple traçat de la frontera constituïa una anàlisi de les diferències entre els territoris i entre els pobles. Amb les fronteres espesses i desdoblades, que són projeccions sobre un plànol dels seus reforçaments verticals, arribem a l'expressió d'allò que les posa en dubte, d'allò que pretén ultrapassar-les, sobrevolar-les. Si la frontera s'espesseix, vol dir que es fa cada cop més difícil de mantenir-la, que a banda i banda de la frontera cada cop es més fort el desig de travessar-la, ja que, com més l'habitant d'aquestes zones és conscient de l'existència de l'altre i àdhuc de les seves virtuts, més ganes té de conèixer-lo i es rebel·la contra les imposicions del centre o de la dreta, que volen tancar totes les sortides possibles a fi de protegir els mateixos habitants de les zones termeneres contra els perills inimaginables que l'altre representa; i és que la consciència de l'habitant del centre no té la mateixa estructura. Com més altes són les muralles, més es deixen els vigilants per escodrinyar els paisatges de l'altra banda.



11. FRONTERA OBERTA

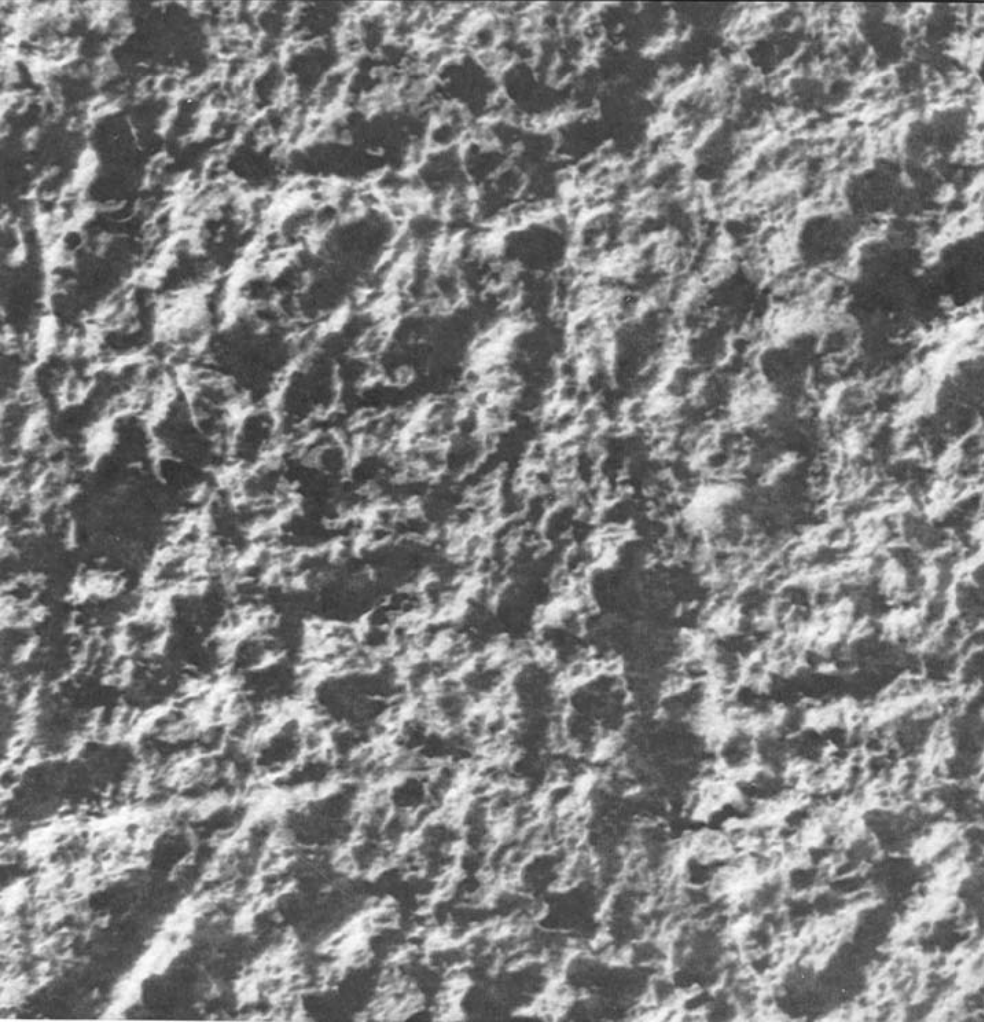
Sortosament, tots els territoris acaben entrant mútuament en contacte per un cantó o per l'altre; tots nosaltres esdevenim fronterers. L'esquerra i la dreta es donen la mà. Així és com les fronteres més impenetrables es van fent transparents i les regions intermèdies, les regions de pas, les portes, els interstícis, es transformen en centres nous on s'apleguen les multituds per dispersar-se després amb el guany adquirit d'una nova manera d'entendre les coses.

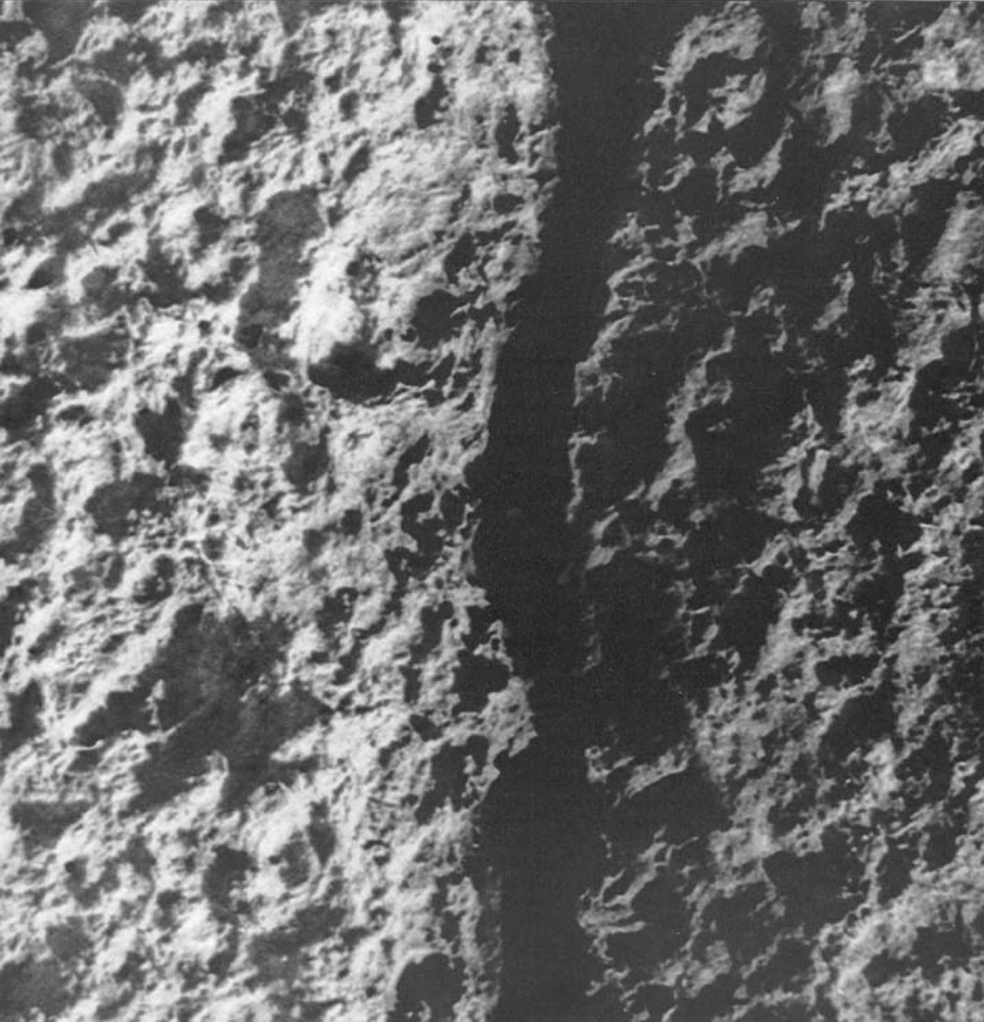


12. FRONTERA HABITABLE

D'aquesta manera la frontera superada esdevé una membrana vibratòria que emet i rep so. Es converteix en l'indret en què dos territoris s'abracen amorosament, el contacte de les seves pells. La frontera desdoblada, alliberada, pren forma de parella dansaire que dibuixa la seva ombra i la seva flama a les parets de la caverna Terra i conquereix l'espai amb les seves abraçades.







UNA ENTREVISTA MAI NO REALITZADA

Els organitzadors d'aquesta exposició creien que hauria estat interessant d'entrevistar-me a través d'un periodista que es volgués traslladar a Green's Farms.

Tal cosa mai no ha cristal·litzat, perquè les feines m'han retingut en altres països. Posteriorment, em van fer arribar un qüestionari, al qual jo havia de respondre com si haguessin estat preguntes directes sorgides en una conversa, i em vaig posar a fer-ho segons aquesta base. Però a mesura que un pensament en duïa un altre, la meua narració adquiria un tirat propi.

He passat la meua vida sencera escrivint sobre tot això i no puc pas dir que hagi acabat.

Per tot plegat, he decidit que no puc treballar pas segons cap patró establert prèviament. Fins i tot pensar unes petites respostes al qüestionari original les converteix en imprescindibles: a la vegada en són origen i incentiu.

BATUZ

Pregunta: Diversos autors que estudien la vostra obra, la qualifiquen d'autobiogràfica. Com enteneu, vós mateix, la relació entre la vostra experiència i la vostra obra?

Jo crec que, essencialment, tota obra d'art és autobiogràfica, pel mateix fet que reflecteix la visió particular de l'individu, que ha estat format per les experiències a través de les quals ha viscut. Segons com jo ho veig, art i parlar d'art són dues coses completament diferents que no admeten substitució o intercanvi. Una pintura no pot ésser descrita ni reproduïda i encara menys explicada, puix que la seva essència és justament el fet que únicament l'original és allò que mena a nosaltres. Aquí és on sorgeix la pregunta què és l'obra d'art.

Un treball i prou, sense cap relació coneguda amb l'artista. Un munt de coneixement de l'artista i la relació entre aquest coneixement i l'obra.

En el primer dels casos, quan contemplem una obra d'art, sense saber res del seu creador, l'únic camí que ens pot menar a saber-ne alguna cosa és a través de la pròpia obra. Si l'obra és genuïna, ens explica una pila de coses respecte a l'artista. Conté tota l'essència de la vida; és el compendi de la seva vida. Llegir una pintura i intentar de reconstruir la personalitat del seu autor, a mi em dau a trobar un home solitari: un home que intenta d'apropar-se'm a través de les centúries i els mil·lennis. Jo no el conec, no sé res respecte a ell i, a la vegada, el conec: ell és jo. Ell em fa ocupar el seu lloc, em col·loca en el seu punt de vista; jo veig a través dels seus ulls; contemplo allò que ell contempla; jo esdevinc ell. I d'això es tractava! L'artista ens obliga tothora a veure com ell veu.

En el segon cas, quan nosaltres tenim molta informació, llegim la pintura segons un altre camí. Intenem justificar i confirmar tot allò que ja sabem de la vida

de l'artista i ho apliquem a la pintura. Però aquí voregem el gros risc (molt estès en aquests temps) d'explicar-nos les motivacions de l'artista —per què ha fet aquella obra, quins estils i influències han incidit damunt seu— influències intel·lectuals i vida emocional, cronològicament ajustades i sincronitzades amb l'acte creatiu. El resultat de tot això sempre és el mateix: hom explica totes les coses, excepció feta de l'art. La majoria de la gent pensa que si coneix tot allò respecte a l'artista, ja coneix molt més pel que fa a l'obra. Això no obstant, tal cosa és menys certa que no sembla. Contràriament, la multiplicació de fets respecte a ambdós pot menar, en progressió geomètrica, a un seguit de dades infinit, el qual, lluny d'apropar-nos a la comprensió de l'obra, únicament ens confon i ens en distancia. Jo crec d'altra banda que una obra d'art és el testimoniatge d'un destí únic i, per consegüent, no hi ha cap error en el fet de mirar enrere els fets i les circumstàncies que han menat al fet d'ésser. És per tot això que he accedit a aquesta entrevista. A més a més, la seva naturalesa d'espontaneïtat característica no m'inhibeix ni m'ocasiona cap mena de restricció. M'ofereix l'oportunitat de parlar lliurement pel que fa a diversos aspectes de la meua vida i la meua obra, i aquest és un vell deute. També em dona l'oportunitat d'aclarir alguns malentesos i algunes interpretacions errònies —com a conseqüència de no haver-me-les explicades a mi mateix— sense caure en el retoricisme d'un manifest de pintor.

Pregunta: Crec que, en el vostre cas, els immensos contrastos que vau experimentar en els vostres temps primerencs han d'haver ocasionat un impacte profund i us han d'haver influït en la vostra vida posterior.

Hí ha, realment, experiències autènticament prematures

que en certa manera condicionen i determinen les nostres vides, i totes les experiències futures són merament contingències d'aquests esdeveniments primerencs. Vaig viure els meus primers dotze anys en un ambient patriarcal, en una atmosfera reminiscent de Txèkhov i únicament comparable als somnis d'*Oblovov*. Si no hagués esdevingut solament ara fa quaranta anys en una petita vila del nord d'Hongria, fàcilment hauria passat ara faria cent cinquanta anys. La nostra finca s'*acarava* a la resta del poble, situat a l'altra riba d'una riera. Tota sola.

Tancada per un mur entre tres i quatre metres d'alt i per arbres, cobria l'espai d'almenys tres blocs de cases i era tot un món a part. Podíeu sentir que hi sobreviurieu durant anys sense freturar res de l'exterior. Hi havia tallers de fuster i de ferrer, un garatge de reparacions i fins i tot un baster i un altre que adobava estreps. Hi havia també grans reserves de menjar. Recordo com, amb els nois del poble —els meus companys de jocs i aventures—, solíem inspeccionar el rebost. Una vegada hi vam comptar seixanta penells!

La gent no treballava per a nosaltres: vivia amb nosaltres. Era una perfecta i natural relació que, en alguns casos, ja venia de moltes generacions enrere. Quan algú, en la nostra finca, parlava d'un cavall, d'un carro o de qualsevol altra cosa, sempre deia *el nostre cavall*, *el nostre carro*, etcètera, talment com si els pertanyessin. L'esvoranc social era enorme i impossible d'ultrapassar; d'altra banda, les relacions humanes eren molt més directes i íntimes. El vell Mihaly m'havia explicat tot el que fes referència als cavalls, i no era pas perquè si que duia al front l'empremta en baix relleu d'una ferradura. Vaig aprendre moltes coses al taller del fuster i en Janos era el meu millor amic; vaig sentir una admiració profunda per Mukl, el mecànic, perquè sabia caminar de cap per avall, amb les mans i fer salts mortals. Podria parlar sense mai acabar d'aquesta gent

que tenia cura de mi i m'havia donat tant d'afecte i que (potser per darrera vegada en la meua vida) era creditora de tota la meua confiança. Estava ben segur que m'estimaven, que m'haurien volgut servir estalvi de perill i del mal. El mur que rodejava la nostra finca no era pas simbòlic sinó real. Res no et feia travessar-lo, res no et feia penetrar-hi, fins el dia que hom el va enderrocar del tot.

I va ser com devia, va esdevenir com havia d'haver passat. La tardor de 1944 el front —que sempre havia estat a centenars de quilòmetres lluny— es va apropar a una velocitat cada cop més accentuada. Una matinada, quan tot just començava l'alba, em va despertar l'Àngyel, la meua minyona predilecta, i mentre em vestia a cuita-corrents em va dir que ja mai més no em revcuria, perquè nosaltres ens n'anàvem i *ells* es quedaven. Quan vaig anar al carrer del davant vaig veure sis grossos carruatges amb sostre de lona, amb dos homes asseguts al banquet de l'auriga de cadascun dels vehicles. Eren allí per tal de veure'ns marxar i, entre plansys de dolor, la meua mare, la meua germana i jo ens vam ficar en un dels carruatges, mentre el meu pare se n'anava amb el cotxe guiat pel xofer. Per a un minyó de la meua edat, allò era una barreja de funeral i dia de camp. Era massa aviat per a entendre el final!

Pregunta: Pel fet d'haver passat la vostra infància en aquell idil·lic indret, i amb el cruel i sobtat canvi que es va esdevenir, allò us ha d'haver afectat profundament.

Penso que, més aviat que no pas afectar-me, em va obrir unes ferides que mai no han cicatritzat del tot. He viscut durant anys vergonya i humiliació. I quatre anys de fam, la major part dels quals ha transcorregut sense un soplug, en camps de refugiats, en condicions tan precàries com d'ésser en ocasions dues-centes persones

en una mateixa cambra, veient, escoltant i vivint actituds humanes que, foragitades tota mena de condicions humanes, s'abandonaven lliurement als instints animals i al capteniment presidit per l'únic afany de sobreviure, fos com fos. Per a un noi que encara no havia fet els dotze anys i ateses les circumstàncies de com havia pujat, aquella topada amb un món ignorant no podia pas haver estat més crua. El meu pare va perdre més de quaranta quilos, va emmalaltir i ja mai més no va tornar a ser com havia estat. Durant aquelles setmanes de vols perpetus, sovint bombardejats o metrallats per aquells autoanomenats alliberadors, vam perdre totes les nostres pertinences, i el final va ser haver d'abandonar aquelles dues darreres carretes prop de Friedeberg-Pingau.

Penso que quedar definitivament sense recursos és pitjor per a un adult (sobretot si la vida anterior ha estat sense privacions) que no pas per a un infant. Per a mi era perfectament natural d'anar a l'enorme muntanya d'escombraries que hi havia darrere les barraques, en la qual, entre altres coses de gros valor en aquells temps, havia trobat un cossi de mida mitjana que, malgrat l'abonyegament i el rovell, era intacte. Aquest cossi va ser durant mesos el nostre únic atuell: ens hi rentàvem tots nosaltres, hi fèiem la bugada o l'agafàvem per posar-hi la sopa que repartien dos cops al dia —l'únic aliment que rebíem—, una sopa pudent i aigualida. Nosaltres quatre ens la menjàvem, passant-nos un a l'altre l'única cullera que teníem. No crec pas que calgui afegir gaires detalls sobre els moments viscuts i les experiències d'aquells quatre anys que van omplir la meua vida. Cal al mateix temps posar èmfasi que aquestes *haurien* d'influir en la meua vida futura, la meua existència sencera i la meua pintura, que no són altra cosa que la cristal·lització d'aquelles experiències.

Pregunta: I després? Emigració?

El vaixell per a transport de tropa *John Stuart Heintzelman* havia començat feixugament a moure's. Jo era dempeus al costat del meu pare en aquella freda i plujosa nit i, mentre veia com s'allunyava la costa europea, sentia un profund dolor i una angouosa tremenda, unes sensacions que encara avui m'esbrollen. Potser era la sensació d'abandonar allò conegut per l'inconegut; i potser aquest sentiment, almenys en una bona extensió si no totalment, explica en un aspecte com va determinar la meua vida (com també la de molts dels altres que venien en aquell mateix vaixell), com trobaríem els nostres nous camins durant la dècada següent en el nou país.

Quan hi vam arribar no teníem cap coneixement de la llengua, ni de l'indret, ni cinc cèntims. Les autoritats, un cop arranjats els nostres papers, van perdre tot llur interès en el nostre destí. Cadascú mirava per a si mateix. En aquelles condicions, era evident que els qui havien arribat plegats restessin junts. Així, nosaltres amb tres altres famílies vam haver de cercar un allotjament amb tres cambres i tal cosa, lògicament, va crear com una atmosfera de ghetto. Els sis mil hongaresos que havíem anat a parar a Buenos Aires vam publicar diversos diaris i setmanaris durant els primers anys. Tots escriven uns per als altres; hi havia freqüents campanyes de premsa i discussions a partir de les primeres hores del matí. Quan vaig complir els vint anys ja vaig escriure també en aquelles publicacions i vaig rebre la meua educació participant en aquella dura filosofia, en aquells debats literaris i polítics, esmolant la meua agudesca contra homes de gran experiència en aquells terrenys, homes que em triplicaven l'edat. Vaig treballar des del bell principi, com ho hauria fet a Àustria, però aleshores allò era dur, esgotador, ple de treball físic i vaig caure malalt un any més tard. El metge va diagnosticar inflamació dels músculs del cor: per a

mi significava l'extinció total. Intentant ajudar la família des del meu llit de malalt, vaig demanar pinzells i pintures, els colors primaris i querosè. Serrant trossos de caixons de fruita vaig començar a pintar dolorosament, copiant postals, sense ni la més lleu noció de pintura. El meu pare va emmarcar alguns d'aquells assaigs meus i, al cap de sis mesos, en va vendre un a una botiga d'objectes de regal. El preu que va obtenir aquella monstruositat equivalia al sou mensual d'un treballador.

Intentant dissociar-me jo mateix d'aquella meua creació, mai no vaig signar aquelles pintures amb el meu nom o cognom; simplement posava "Batuz". Quinze anys més tard, en la meua primera exposició a Buenos Aires, el medi va començar a referir-se a mi simplement com a Batuz, i així ha quedat des d'aleshores. Calia assumir allò que ja he dit anteriorment, que els contactes amb el nou medi ambiental eren restringits a la feina i a les rutines diàries com les d'anar a comprar. Tota la vida social —dances, jocs, esports, etcètera— transcorria en la comunitat hongaresa. Posteriorment, de mica en mica em vaig enginyar a alliberar-me de tots aquells lligams, malgrat que no era pas una empresa fàcil atesa la seva duresa, molt forta. Jo crec que per causa d'aquesta situació, vaig començar a pintar i a estudiar pel meu compte. Mai no he tingut cap mestre, mai no he assistit a una acadèmia, ni tan sols de sisè grau. La guerra havia interromput la meua escolaritat al cinquè grau i, després d'allò, ja no havia tornat a tenir cap altra possibilitat d'estudi. Havia de treballar.

Per tot això que he dit, ja haureu pogut veure que no hi havia cap influència del nou medi ambiental en la meua pintura ni en la meua manera de viure. A mi em sembla que la influència era molt més complexa. Els components culturals que indubtablement em rodejaven havien quedat registrats en el meu subconscient, però malgrat això no és possible descobrir

cap influència seva en la meua pintura d'aquella època; és en els meus treballs posteriors en els quals hom pot trobar allò que jo havia estat aleshores.

Hi ha dos grans perills en l'autodidactisme. El primer és la facilitat de caure en un pseudo-intel·lectualisme, i el segon és la gran facilitat de perdre't en els diversos camins que s'obren davant teu. D'altra banda, els perills de l'academicisme són que mai no t'hi pots perdre i, si això s'esdevé, de seguida arriba el mestre que t'acompanya la mà pel bon camí. Però com que la meua educació havia estat tan precària i humil, com aquells mateixos trossos de fusta de caixons de fruita damunt els quals havia començat a pintar, era natural que aleshores hagués tingut interès en la pintura clàssica. I així em vaig posar a copiar Rembrandt, Velázquez, Rubens, etcètera.

Dos anys més tard vaig veure un dels *Pallers* de Monet a la Galeria Wildenstein (al cap de vint anys es van convertir en els meus marxants exclusius) i us podeu imaginar la tremenda impressió que em va produir aquella pintura: ho puc provar amb el fet que en vaig pintar vint-i-vuit còpies i variacions del tema. Seguidament van arribar més obres de Monet i crec que aquella experiència em va ensenyar a pintar, a heu-me-les amb olis i pinzellades per un camí molt més lliure fins aleshores no seguit, quan copiava els vells mestres. D'aquest alliberament, en van sorgir alguns experiments amb la naturalesa, els quals, per obra del meu temperament, em van menar cap a l'expressionisme. Malgrat el fet d'haver vist reproduccions d'obres dels artistes, que m'havien impressionat i instigat a seguir-los, la meua pintura es va aproximar a l'obra de Soutine. Mirant avui cap endarrera, em sembla senzill d'entendre per què.

Van haver de transcórrer quinze anys abans de la meua primera exposició a Buenos Aires. L'exposició va obtenir un gran èxit. Per primera i darrera vegada en



Medanos, 1964

la meua vida, hom va vendre totes les meves pintures. El propietari de la galeria em va dir: "Senyor Batuz, ho heu aconseguit! No canvieu per cap motiu el vostre estil de pintura. Continueu per aquest camí i tindreu cada any la meua sala a la vostra disposició. Veureu com d'aquí a vint anys sou un veritable *maestro*". El meu destí i jo mateix discrepàvem d'ell. Va ser llavors quan vaig dir a la meua muller Ute: "Tot això no deu ser gaire bo, si tant els agrada!" Evidentment, la meua intuïció m'assenyalava que si has de fer una real aportació a la pintura cal que manifestis una altra autèntica visió, la qual trigarà molt més temps d'ésser acceptada pel públic i fins i tot d'ésser compresa. (I quanta raó tenia, ara fa més de vint anys!)

Per tal de poder-me dedicar íntegrament a la pintura, em vaig traslladar amb la meua família (la meua muller Ute i el meu primer fill, Sasa) a Villa Gesell, a la costa sud-atlànica. Era un indret solitari, aleshores.

Allí em trobava realment sol, no solament a conseqüència de la solitud que em rodejava, sinó també a causa de la distància. Vaig perdre tota comunicació amb Buenos Aires i, especialment, amb la comunitat camperola que fins llavors havia estat l'estructura en la qual havia viscut. Com qualsevol altre alliberament, aquest tampoc no havia estat gaire fàcil, especialment perquè encara mai no m'havia sentit sol. Fins que no vius en solitud no pots comprendre què significa. Res de cotxe, ni telèfon, res de televisió ni ràdio. Però estic segur que justament l'absència d'aquestes comoditats va ser la causa de poder realitzar la dura tasca que m'havia imposat, d'una gran intensitat. El paisatge de dunes i mar simplificava el tema. Allí va ser on vaig fer la meua primera pintura abstracta, un pas lògic a partir dels meus paisatges expressionistes en els quals ja havia atès un cert grau d'abstracció. La qüestió era que cap observador no ho hauria imaginat. Quan ara miro endarrera cap a aquesta pintura, a la llum de la meua obra posterior, puc veure que ja contenia els signes i la substància de les meves darreres recerques (veyeu pàgina 43). Les finestres del meu estudi, el perfil de les copes dels arbres, tenen prou més interès en ells mateixos que no pas els simples elements que podríem inscriure en una pintura. Allò que allí començava a aflorar era la interrelació de formes (la tensió entre les formes) que fóra el punt central de la meua recerca pictòrica. Experiments amb les primeres abstraccions: platges, la senzilla forma de les dunes i el corgolat però ben definit perfil dels arbusts interactuaven i donaven a la pintura una composició centrífuga: a despit del caos, hi ha un ordre, puix que existeix un equilibri entre les forces. En aquella època vaig aconseguir un llibre de Kandinsky el qual, junt amb les reproduccions, contenia l'assaig

“Sobre l’espiritual en Art”. Allò, com ja ho deveu imaginar, va ser la meva major revelació en aquella època. Més que no pas una revelació era una confirmació, una aprovació que m’acordava un immens suport en la meva solitària i desesperada lluita. M’ensenyava que el meu camí era correcte.

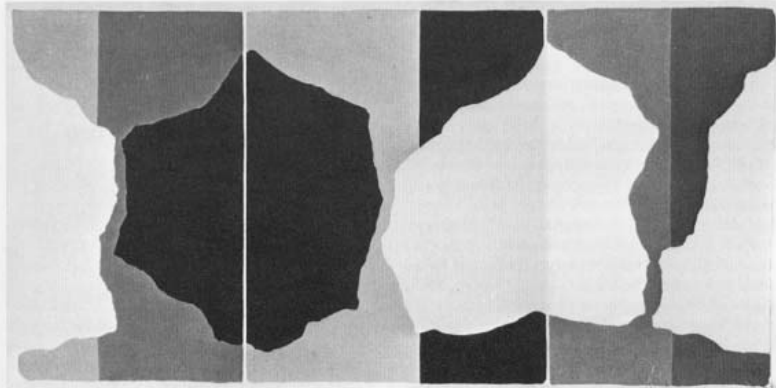
Passats dos anys de treballar en lliures i dinàmiques composicions vaig caminar a través de la platja coberta amb allò que en diuen “pedres volcàniques” i altres pedres fetes amb materials calcificats, totes elles posseïdores de força expressiva. Vaig començar a servir-me’n en relleus i estructures que aconseguia unint-les amb filferro i ciment. Però allò també em mostrava el poder d’un senzill contorn, en contrast amb la seva condició negativa, o amb allò que jo veia sostenint-les sobre el fons del mar o de l’horitzó. Aviat vaig fer, a partir d’una d’aquelles pedres (encara la conservo: té uns vuit centímetres d’alçada) una escultura de ciment de dos metres i mig d’altura (vegeu pàgina 50). I era aquella la *línia* que hom encara pot retrobar, però que ja era clarament present ara fa catorze anys, en la Pintura M 14 (vegeu la reproducció a la pàgina 23). Aquelles experiències en perfils escultòrics i construccions van començar a ésser reflectides en tota la meva pintura, però va requerir llarg temps per tal que jo mateix em separés de tots aquells elements que més tard foren una part essencial de la meva obra i sense els quals la meva pintura m’hauria semblat despallada. (Si hagués sabut la bellesa que tenen quan són despallades!) L’esforç d’aquells vuit anys no havia estat debades: la dedicació total a l’estudi de les formes em va donar el subsegüent desenvolupament de la meva obra. Mentrestant, la meva situació personal era desesperada. La gent que em venia a visitar, deixant de banda el fet de com ridiculitzaven la meva tasca i les divertides estones que passaven a la meva esquena, no deixaven de preguntar-me per què no em posava a



Finestra - Atelier de Villa Gesell

Els tres arbres, 1959





Polymorphic n. 1, 1977



Platja i medanos, 1965

treballar d'una vegada per tal que la meua gent visqués decentment. Era una total indiferència per la meua obra, a despit que la Galeria Wildenstein em tenia contractat com a artista exclusiu, la qual cosa significava que pertanyia a l'élite artística i, malgrat que l'exposició havia obtingut crítiques molt positives en la majoria de publicacions, no es va vendre ni una sola pintura meua en aquella altra exposició ni mai més en aquella galeria. Entre les crítiques que examinaven favorablement la meua obra, una, particularment, es destacava: la de Rafael Squirru, fundador i primer director del Museu d'Art Modern i més tard director d'Afers Culturals a l'OEA, a Washington. Ell havia tingut una profunda visió i un gran coneixement de l'art d'arreu del món actual.

Durant els cinc dies que havia passat a Villa Gesell i en les nostres converses, va deixar molt clara la idea que jo hauria de confrontar la meua pintura amb altres treballs del nostre temps, la qual cosa únicament fóra possible si jo viatjava emportant-me l'obra. No era pas una empresa fàcil, sobretot mirada des del seu angle econòmic. Era com si, sense saber nedar, agafés la muller i els tres fills i saltéssim al fons. I justament això va ser el que vam fer!

Pregunta: Heu manifestat, en diverses ocasions, la vostra gran admiració pels Estats Units. Me'n podríeu parlar?

El meu interès per la vida es fonamenta essencialment en el fet d'ésser, en un grau menor a viure. En una única existència, en una única i il·limitada experiència humana conscient, en la capacitat d'assumir que aquesta única existència és la que atorga a la persona l'oportunitat de viure la humana existència i no pas merament l'experiència que et limita a una determinada classe social i a un període històric, en el qual tot queda reduït



Cavall, 1966

a una mena de batalla dins una banyera. És per aquesta raó que em sento indiferent respecte al fet de viure en un castell o una cabanya, perquè en ambdues situacions hi trobo una derivació (un canvi d'aspecte) de la mateixa qüestió, puix que cap solució ni material ni social no pot reeixir a distreure la meua atenció respecte a la qüestió principal: la vida espiritual de l'home.

És a causa d'això que jo considero com a immediates i marginals existides els esdeveniments polítics i socio-econòmics. L'art és un altre aspecte d'aquest angle, tant en funció com en abast. Ambdós aspectes són inseparables, però diferents. No crec que els afers quotidians siguin gaire importants. Estic convençut que les grans notícies que publica la premsa diària distreuen la nostra atenció d'allò essencial, en comptes d'elucidar-nos-la. Sento pietat per tota aquesta gent afectada pel xovinisme reviscut, que fan de capdavanters en la divisió i la confrontació en comptes de la unitat i ens desvien



El rei vell, 1967

de les més altes reeixides de la humanitat. Aquesta condició m'allunya de l'immediat i fa de mi un artista marginat, puix que el meu art té una altra funció.

Per consegüent, quan jo jutjo o considero els Estats Units, mai no em puc referir als aspectes polítics, socials o econòmics del país, sinó al seu esperit, al desafiament ple de tremenda dinàmica que representa. Per tant, no puc veure els Estats Units, simplement, com un altre país, sinó més aviat com una actitud, una manera de fer, una nova modalitat humana amb tots els seus perills i contingències inherents. Una *possibilitat*. Una estructura en la qual Wernher von Braun pot funcionar al costat d'Einstein! En aquesta estructura, l'origen de la persona no compta per a res; allò que importa és que el fet individual hi té una oportunitat per a desenvolupar-se, en tota la seva capacitat i contribució màxima. És una estructura en la qual Rothko i Gorky fan el seu fet i després es claven un ganivet al pols, i Mondrian hi fa *boogie-woogie*. Hi ha milers d'exemples.

Hi ha la dita de "fer l'Amèrica"; "l'ha feta o no?". Però hi ha un sentit més profund que no pas egoista en la dita: pots fer l'Amèrica sense construir l'Amèrica. I, això no obstant, Amèrica és allí, prou gran, perquè tots els egoismes individuals treballen per a una consecució: "fer Amèrica". I Amèrica és guiada per aquesta conducta veritablement humana. Jo em referia a aquest aspecte d'Amèrica quan escrivia: "Esdevé cada cop més clar per a mi que Amèrica no és únicament un país o una nació, com n'hi ha tants d'altres, sinó una altra dimensió: la dimensió de la llibertat, amb tot el bell i tràgic sentit d'aquesta terrible paraula" (Dossier *Serigrafies d'Amèrica 100/100 Edition*, 1976).

Pregunta: La vostra opinió ha sofert canvis o modificacions en la vostra experiència de viure allí?

Potser el que jo hagi pensat respecte als Estats Units mai no hagi estat gaire aproximat a la veritat, perquè ho he trobat a través de les meves experiències. La manera com l'he aconseguida i com he procedit, s'assembla molt a això que acabo de descriure. La meua és una típica història americana.

L'individu és sol: tot —o gairebé tot— depèn d'ell; tot rau en la capacitat de cada persona per a trobar el propi camí. Té a l'abast totes les possibilitats, però tot depèn de com acauri el desafiament. Tant si triomfa com si cau, ell va cap avall.

És l'indret on la vida no és per a ésser viscuda. Cal que hi hagi un propòsit; cal que feu alguna cosa de cara a aquest propòsit. Aquesta terrible via pot empènyer l'individu fins als seus límits. Els primers dies de la meua arribada eren típics: res de diners, ni d'amics, ni cap coneixement de la llengua. El dossier de serigrafies amb el text de R. Squirru que havia dut de l'Argentina va salvar les nostres vides en diverses ocasions. D'una manera molt semblant a la de com Henry Miller havia venut les seves aiguatintes, jo vaig vendre aquell dossier, alguns cops sota amenaces i d'altres en absurdes circumstàncies, a fi i efecte de mantenir-nos dempeus i no morir de fam entre aquella opulència.

Mai abans no havia treballat ni lluitat tant com aleshores, sovint en una atmosfera que m'empenyia. Durant els dos primers anys vaig participar amb la meua obra que havia dut de l'Argentina en divuit exposicions, sovint en indrets inesperats: esglésies, biblioteques públiques, universitats, petits museus locals, àdhuc en tómbols o fires. L'únic resultat va ser que un matí vaig rebre una trucada telefònica, no pas d'una dama grassoneta sinó de Josep H. Hirshhorn, el rei de *Purani*: volia veure la meua obra!

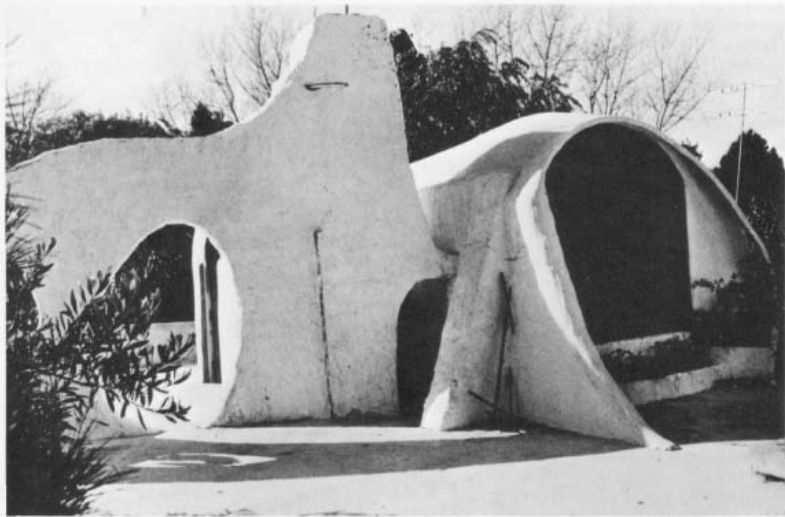
Probablement el col·leccionista més gran de tota la història no va fer venir al meu estudi un dels seus agents, sinó que va acudir personalment a l'atrotinada estan-

ça on vivia i em va tractar com un igual. I no solament em va comprar les meves pintures, sinó que em va brindar la seva amistat, que va durar i engrandir-se fins a la seva mort. Molts altres homes importants han seguit el seu camí fins al meu estudi des d'aleshores, però el record de Hirshhorn romandrà netament en el meu pensament, perquè tenia una qualitat que gairebé he perdut de vista avui dia: una gran humanitat. L'individu pot assolir l'èxit als Estats Units, aleshores mateix, o espavilant-se. En això consisteix la veritable espiritualitat, certament econòmica.

Després dels primers anys de dificultats i lluites, quan el treball va ésser reconegut, ja era en condicions d'adquirir Green's Farms (l'antiga finca de Hilla von Rebay, fundadora del Museu d'Art no Objectiva, que posteriorment esdevindria el Museu Guggenheim). La gran casa amb tres edificis separats escampats en diversos acres de terreny em va donar la possibilitat de realitzar un munt de projectes que durant molts anys havien romàs adormits en el meu magí. Després, com si haguessin durat un instant, van venir sis anys de febricitant activitat. La totalitat de l'obra realitzada fa de testimoni del fet que més aviat em quedo curt.

Pregunta: Una de les característiques més constants de la vostra obra creativa recent és la línia vertical. Hi ha diversos pintors contemporanis que, com vos mateix, han donat molta importància al fet. ¿Quina és la funció que aquest element té en la vostra obra?

La crítica d'art i la història viuen en perpètua comparació, sigui quan determinen la qualitat (posant una pintura al costat d'una altra i decidint, segons paraules de Picasso, quina aguanta o no) i també quan estableixen influències i estils, fixant una mena de mètode amb el qual entendre'ls, per què hi ha tants mètodes com historiadors. Tal cosa explica per què, quan una persona



Atel·ler de Villa Gesell, 1969

s'acara a l'obra d'un artista per primer cop mancada d'informació prèvia respecte al seu desenvolupament, no sap *on posar-lo*. Com a resultat, ràpidament l'adscriu en alguna de les tendències a les quals l'obra sembla tenir alguna semblança. Cercant aquesta semblança menysté les característiques essencials inherents a l'obra. Hi ha ben poques mirades tan ben entrenades com la de Michel Butor, que cerca, no pas les semblan-

ces, sinó els aspectes en els quals una obra d'art difereix de les altres, en condició d'única i d'aportació. Sense caure en tecnicismes ni servir-se d'una atrotinada terminologia, l'home solament escriu. I mentre escriu sobre art, ell crea una pròpia obra d'art, que ara es dreça davant meu, il·luminant-se. La tasca d'aquell que veu el meu art s'ha tornat encara més difícil, almenys durant un quart de segle del meu desenvolupament com

a artista, perquè ha romàs *perduda*; ha estat produïda en l'anonimat, lluny dels grans centres d'art.

No obstant això, durant tot aquest temps jo vaig anar fent notes, de la qual cosa prové que tot aquest període de recerca sigui ben documentat, tant com en el període següent, en el qual cada cosa era reduïda a dues formes i a llur relació entre elles. El material publicat pel que fa a aquest període és limitat a *Forms in Tension*, un dossier 100/100 de serigrafies que jo mateix vaig imprimir l'any 1975 i el catàleg per a les meves exposicions al Museu de Arte, de São Paulo, i la Phillips Collection, de Washington, l'any 1978: "*Interrelation of Forms*". Però aquests escrits, que incloc aquí, em semblen excessivament condensats i crec que en el futur necessitaran una explicació més extensa:

- Qualsevol pintura, figurativa o no, contemporània o del passat, pot ésser reduïda (malgrat les altres afirmacions que contingui) a la interacció de forces. Conté línies suaus i línies dures, colors agressius o passius, i no han estat arranjats, com se suposa generalment, en (la tècnica de) certa manera composicional, sinó en resposta d'un impuls interior del desig íntim de situar coses de la mateixa manera que les partícules orgàniques o les molècules en la substància.
- Si la manera mental humana composicional difereix d'això, potser és a causa del seu variat i complicat mètode i no pas per culpa de la substància i mai en ella mateixa.
- Com a "Polimòrfic" jo entenc la capacitat que té una forma per assumir una infinita varietat de configuracions. Allò circumdant, el color i la limitació d'espai, alteren no solament l'aparença d'aquestes configuracions, sinó que fan que esdevinguin alguna altra cosa més. Encara, al mateix temps, resta substancialment la mateixa.
- ... Cadascun d'aquests perfils té relació amb un altre perfil o amb el buit, el no-res... algun cop amb el negatiu que la rodeja... o esdevé rodejada per ell.



Escultura de ciment, 1967

- Fer conscient l'inconscient.
- Llum, moviment, Cubisme, quadrats, teories del color, han estat tothora sota investigació, però no pas l'actitud entre forma i relació del pintor, que pot funcionar en certs moments i en altres no. És un pas completament emocional.
- Per aquesta raó jo faig acuradament el traçat de la meua línia, l'estudio, miro de comprendre-la observant cada giravolt, cap a dins o cap enfora i, el més important, com aquesta línia topa amb allò oposat.
- Això és el que jo examino de ben a la vora. D'aquí ve el meu propòsit d'investigar la relació íntima entre la forma amb exclusió de tot allò accidental. Jo crec que això és un subjacent físic, una llei geomètrica que regeix aquestes forces.
- Quan tanquem dos espais amb dues línies, la nostra atenció s'adreça a cadascuna de les formes resultants incloses per ambdues línies independents. Les quals esdevenen les formes positives i l'espai que resta entre elles és espai negatiu, la forma del qual depèn de la interrelació amb els altres dos.
- La línia adopta una altra funció quan és ella tota sola. En tal cas, cal que ella mateixa, per si sola, defineixi els espais negatiu i positiu assumint la tasca de dues línies. Dit altrament, el dibuix cal que sigui fet d'una manera tal que un costat de la línia inclogui una forma suau i blana i la de l'altre, en canvi, sigui agressiva.
- En realitat, ambdós costats de la línia defineixen unes formes diferents i oposades. És evident que no es tracta pas d'una sola línia: en realitat són dues.
- Quan tractem d'art sempre proposem l'absolut. Però en aquesta temptativa, alguns aspectes laterals esdevenen aclarits i en podem refiar agraïts. Com que la totalitat se'ns presenta fragmentada, això fa també que la veritat sigui un conjunt de veritats parcials.
- Qualsevol objecte que ens lliuri el seu significat particular i ens manlevi la seva forma per a un propòsit

superior és un antiobjecte.

- Un fragment no és pas menys enigmàtic que la totalitat... ens és enigmàtic i, a la vegada, familiar... perquè el recordem parcialment en quelcom que anticipàvem... nosaltres som part seva com ell és part nostra.
- Jo crec fermament que si no teniu cap altre propòsit que l'art i aconseguir una interrelació de formes abstractes, que té validesa estètica, la seva veritat, aleshores, ha de predominar damunt qualsevol altra activitat del pensament humà, com són ara les ciències.
- D'acord amb les paraules de Lynn Arthur Steen, un matemàtic del col·legi Saint Olaf, de Minnesota, que deia: "... si un problema particular pot convertir-se en una pintura, aleshores vol dir que la ment s'arrapa en la seva total dimensió i, creativament, pot pensar en solucions."
- Segons la meua manera de veure, l'art és una ocupació ontològica. En un treball d'art el tema pot ésser social, polític, psicològic o religiós. Però únicament és revelador quan acara i enfoca el problema dels sentits.
- Aquesta afirmació cal que sigui veritable. La sinceritat atorga valor i transcendència a l'obra d'art en ella mateixa. És únicament en aquest sentit que pot ésser rellevant per a nosaltres.
- La meua pintura es deriva de la relació entre formes. Les tensions són menades enllà a través de dues línies actives, les quals encerenclen, encreuen o delimiten l'espai. En la total activitat d'aquestes línies, l'espai delimitat o creat esdevé també una entitat activa, que dona significat al No-res, tal com fa Heidegger.
- El traç d'una línia abstracta és com una escriptura manual. No duu cap altre missatge que el que expressa per ella mateixa.
- Si un punt, com per Leibniz, conté la projecció d'una línia, és molt més allò que una línia representa per al pintor, puix que conté l'essència de tota la seva experiència artística.

- No és pas la qüestió de si una pintura és composta o no, perquè pot ésser perfectament composta i romandre —a despit de la seva bellesa, el seu color, línies, perfils i textures— sense cap significat per a nosaltres si la inter-relació de formes no funciona com cal.

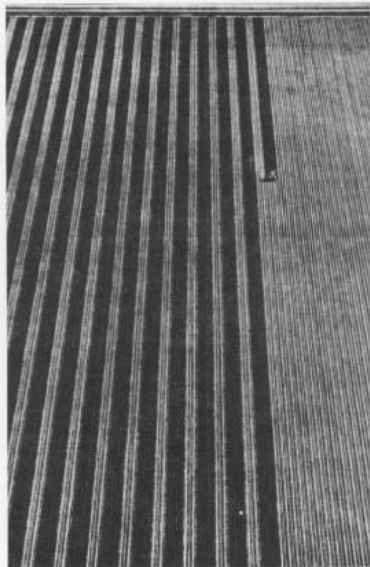
Pregunta: Trobeu alguna afinitat entre artistes com Barnett Newman, Lucio Fontana o Clifford Still?

Comencem amb Barnett Newman. Per a un observador superficial de la pintura, Newman pot semblar com una gran ampliació d'un Mondrian, del detall d'una obra de Mondrian. Però assumint fins i tot que aquest petit entenedor tingui raó, ja no es podria equivocar més si creia que Newman era un seguidor o un epígon de Mondrian. Newman resta dempeus per si mateix i amb una notable estatura, realment.

La contribució de Newman a la pintura contemporània mai no ha estat prou reconeguda, si més no d'acord amb allò que mereix. Potser tal cosa ocorre perquè l'interès general és dispers i encensa uns altres ídols. Les seves pintures no contenen gaires veritats, però les que hi ha són inamovibles, com les d'aquell que afirma que una gran àrea de vermell és més vermellosa que una petita àrea del mateix vermell.

Això no obstant, qualsevol que no pugui descobrir aquestes veritats en una pintura, pot llegir la monografia de Thomas Hess sobre Newman i també, diàfanament, els escrits del mateix Newman.

Newman, com Mondrian, era un creient profund i donava a la seva obra un significat teosòfic. Les seves línies dretes i pures tenien una càrrega profunda de fe, de convicció i d'un significat mil·lenari que il·lustra aquesta vella concepció del món. I cal que aquest sigui el camí. *Únicament* aquest camí. La línia cal que sigui dreta, res més sinó dreta. No pot ser ni corba ni esbiaixada: és inamovible. És així com comporta el signifi-



Imperial Valley, California
 © Georg Gerster - Der Mensch auf seiner Erde
 foto núm. 117



Kron Kolonie, Hong Kong
©Georg Gerster - Der Mensch auf seiner Erde
foto núm. 118

cat profund d'un missatge mil·lenari. El meu no és més recent, tampoc. Però el meu heretatge avial m'ha menat per una altra direcció, atorgant un nou significat. Tal com Squirru va dir una vegada, en les meves venes —com en les de Kandinsky— corre sang mongòlica. La qual cosa ens aproxima a Àsia, a una altra filosofia, a una concepció diferent del món. En la meua pintura no hi ha ratlles dretes. En la vella cultura xinesa, la ratlla dreta havia estat fins i tot prohibida. Al camp, la terra és dividida (ho vaig descobrir en un llibre llegit aquest darrer hivern, *L'Home i la seva Terra*, de Georg Gerster*) respectant els corrents —topografia, situació, constel·lació, etcètera— i aquestes línies són presents i enrobusteixen la meua pintura.

Pregunta: I pel que fa a Lucio Fontana?

Per a tots els qui hagin llegit el *Manifiesto Blanco* i escrits posteriors de Fontana, la significació del tall en la seva obra és prou clara, a partir del fet que la seva pintura i els seus escrits no solament expliquen sinó que uns i altres es complementen, i tots són en perfecta harmonia. La seva actitud de ferir a través de la tela amb un ganivet, ple de solemnitat i de concentració, és a la ve-

*Dos tipus de camps, dos *Weitanschauungen!* En un, la regla de la línia recta treu partit de la terra: imposició de geometria davant la Naturalesa. En l'altre, el camí Tao subordina l'ús de la terra a la Naturalesa i al Cosmos. El geomàntic —*fēng-shuí* (vent i aigua)— vetlla damunt vida i mort d'acord amb els corrents latents del Welt Atems. En l'antiga Xina, era un geomàntic qui s'encarregava de delimitar els camps de cultiu. L'observador de la terra rebutjava la línia recta perquè és desproveïda de sentiments i la geometria per incrèdula; els camins i els rius guanyaran en harmonia el camp; l'harmonia —i no pas la resistència— és la garantia de fortuna.

gada històric i estètic, tant com profètic (Home-Espai). De la mateixa manera, aquestes pintures en les quals forada la tela tenen un significat idèntic: ell vol travessar-la transcendir-la, encreuar-la. Tot plegat és una *actitud*, més aviat que no una pintura, puix que la seva pintura il·lustra una idea en comptes d'anar-hi a cercar-la.

En la meua obra s'esdevé exactament al contrari: la línia és present com a resultat final de *formes en tensió*, com a etapa final de la reunió d'ambdues formes. En les meves composicions dinàmiques, les línies de força poden ésser vistes darrere la superfície de cada pintura, i especialment en una d'elles (vegeu la pàgina 54), en la qual no és coberta, ans hi apareix visible. Adhuc en la pintura (vegeu la pàgina 19) hi trobem la reunió final; a sota del dibuix dinàmic trobem que hi resta, tal com acabo d'explicar, amb la línia que emergeix a conseqüència del dibuix que hi ha sota les capes de la part superior. La presència transcendeix aquestes capes: un examen apropat de la pintura revela l'existència d'una estructura interior. Aquesta és la causa que, àdhuc en un començament, la reunió de les dues forces sembli ésser reiterativa en un aspecte; en realitat, de debò és diferent puix que no és solament una línia sinó el resultat de la reunió d'aquestes dues forces que dic. Llur xoc no és fortuït: és determinat pel corrent subjacent de forces amagades, que en aquest cas modifiquen la direcció de la línia. Tal cosa explica que la línia és una determinació a posteriori.

Pregunta: Què em dieu de Clifford Still, Batuz?

La pintura de Still, com la meua mateixa, en comptes de ser una *consolidació o solidificació*, més aviat representa un alliberament de les formes. La seva força rau en la seva llibertat. En alguna de les seves pintures descobrim formes que interactuen, i no són pas el tema de la pintura sinó aspectes presents en alguns detalls que



D. 60, 1983

apareixen accidentalment damunt altres àrees de color. En comptes de concentrar-se en la línia, ell es decanta cap al cantó oposat, com en una mena d'alliberament. Les formacions d'aquestes àrees de color són lliures com uns cúmuls i Still mai no intenta de reduir-les a un simple encontre entre dues formes, i encara menys investigar totes les possibilitats d'aquests encontres en un camí concret i consistent. O sigui que hauria estat exactament a l'inrevés d'allò que ell es proposava.

Pregunta: Si hi ha alguna cosa de la vostra biografia que crida l'atenció, és el vostre èxode permanent. ¿A quin àrea del vostre fer correspon —i hi és inextricablement unit— aquest fet biogràfic vostre?

Va ser molt aviat quan em vaig interessar per l'art de les civilitzacions primitives. Quan ja havia adquirit un coneixement bàsic de la història, vaig llegir Spengler, el qual, evidentment, em va ocasionar un fort impacte pel fet que la seva obra sigui una especulació filosòfica a través de la història. Encara vaig estudiar filosofia durant uns quants anys més, Kant en especial. Més tard, amb altres amics, vaig lluitar heroicament contra el *Holzwege* de Heidegger i *El Museu Imaginari*, de Malraux. Al cap de molts anys d'haver-me dedicat a aquests estudis, per a mi cada cop era més clar que les cultures, enteses fos per Spengler o Toynbee, eren diferents en gran diversitat d'aspectes, però especialment en un, admes que pugui parlar del *meu* en una cultura com la de la situació present: vaig entendre que l'artista d'avui no té, ni ha de tenir, la mateixa aproximació que era bona en altres cultures antigues. Els pintors primitius funcionaven per sistemes similars als que descriuen Spengler i Toynbee. Els posteriors han visualitzat la situació nostra en dos mots: *desafiament i resposta*.

Els artistes grecs coneixien llur cultura; llur cultura plantejava diverses qüestions, desafiaments, i l'artista res-

ponia. També s'havia esdevingut amb els artistes polinesis (Noves Hebrides), els artistes negres africans, els maies i els artistes de l'imperi Inca. La pregunta era diàfana, inequívoca i plantejada des d'un punt de mira ben definit. Però la resposta no n'era tant, de definida. En totes aquelles cultures hi havia establert un diàleg concret i directe, un diàleg sense interferències. Cada nou treball tenia més respostes; cadascú contribuïa en el repte de la cultura particular.

Per aquests motius és impossible d'establir comparacions entre la situació actual i la d'aquells artistes de les cultures antigues.

Avui dia el món sencer s'obre davant nostre i immediatament tenim notícia d'allò que s'esdevé a Tòkyo o a Etiòpia, a Afganistan o Matradereske! Verticalment passa així mateix: davant nostre tenim vastes muntanyes de material amb tota la completa història de l'home: cada cultura, cada costum, cada creença. Cadascú tria què vol o què és capaç de fer. Les preguntes que formula la nostra època de supercomunicació són diverses, confuses, incoherents i, sobretot, contradictòries. En aquesta era de simultaneïtat tot succeeix. És l'edat dels correccams. L'art contemporani és un exigü tema de conversa. La pregunta fa pensar en aquella feta en una festa frívola, en la qual ningú no espera una pregunta profunda o important: no hi ha ningú que tingui ni el més lleu interès en la resposta! Evidentment, la persona que té una rèplica tampoc no surt del seu camí, perquè no existeix un desafiament real, no hi ha cap diàleg; res més llevat de frases superficials i curtes bones per a una festa i que hom solament pot respondre frívolament. O ignorar-les, cosa que en aquest cas significa saber-ho tot, però voler-se quedar a part, lluny de tot allò. L'artista ha de distanciar-se dels esdeveniments quotidians. Cal que hi hagi aquesta distància entre l'art i la immediatesa.

El pintor d'avui no es pot permetre de ser provincial o

nacional, sinó, solament i inevitablement, universal. Crec profundament en els valors regionals i nacionals i estic segur que tots pertanyem a un indret o altre, tenim un centre, si anem a fer una contribució universal. No és pas per accident que jo conservo el meu llenguatge i les tradicions hongareses, sinó per altres raons, perquè sé que són una base ferma damunt la qual puc construir quelcom sòlid. Però això no són coses per a dividir: contràriament, cal que ens uneixin en una tasca co-

munal. La diversificació, al meu parer, cal que posseeixi l'objectiu de no dividir-nos, sinó contribuir amb nous treballs i noves idees les quals, pel sol fet d'ésser de l'Home, ja són universals automàticament.

Crec que la meua vida no ha estat un èxode. Malgrat haver viscut en tants països diferents, en tots he trobat valors essencialment humans. És aquesta l'única cosa que realment em neguiteja. I el meu art és la resposta a aquesta pregunta.



CATÀLEG OBRES

1. CAT. CARD. NR.: D4 (1982)
55 × 44 cm.
2. CAT. CARD. NR.: D6 (1982)
51 × 66 cm.
3. CAT. CARD. NR.: D12 (1982)
66 × 51 cm.
4. CAT. CARD. NR.: D19 (1983)
102 × 66 cm.
5. CAT. CARD. NR.: D21 (1983)
82 × 65 cm.
6. CAT. CARD. NR.: D23 (1983)
33 × 37 cm.
7. CAT. CARD. NR.: D24 (1983)
32 × 33 cm.
8. CAT. CARD. NR.: D30 (1983)
107 × 128 cm.
9. CAT. CARD. NR.: D32 (1983)
119 × 81 cm.
10. CAT. CARD. NR.: D33 (1983)
69 × 66 cm.
11. CAT. CARD. NR.: D46 (1983)
183 × 36 cm.
12. CAT. CARD. NR.: D52 (1983)
68 × 66 cm.
13. CAT. CARD. NR.: D59 (1983)
184 × 107 cm.
14. CAT. CARD. NR.: D60 (1983)
184 × 107 cm.
15. CAT. CARD. NR.: D67 (1983)
107 × 122 cm.
16. CAT. L. NR.: 146 (1984)
52 × 102 cm.
17. CAT. L. NR.: M 9 (1984)
80 × 86 cm.
18. CAT. L. NR.: M14 (1984)
160 × 140 cm.
19. CAT. L. NR.: M10 (1984)
130 × 150 cm.
20. CAT. L. NR.: M 7 (1984)
65 × 75 cm.
21. CAT. L. NR.: M15 (1984)
103 × 100 cm.
22. CAT. L. NR.: M 4 (1984)
210 × 55 cm.
23. CAT. L. NR.: M11 (1984)
70 × 55 cm.
24. CAT. L. NR.: M17 (1984)
83 × 76 cm.
25. CAT. L. NR.: M16 (1984)
70 × 65 cm.
26. CAT. L. NR.: M21 (1984)
40 × 75 cm.
27. CAT. L. NR.: M20 (1984)
40 × 50 cm.
28. CAT. L. NR.: M23 (1985)
45 × 40 cm.
29. CAT. L. NR.: M25 (1985)
70 × 45 cm.
30. CAT. L. NR.: M12 (1984)
55 × 52 cm.

CRONOLOGIA

1933. Neix a Budapest el dia 27 de maig.
1949. Emigra amb la seva família a Argentina. Comença a pintar malalt, i comença a copiar dolorosament els grans mestres i després els Impressionistes.
- 1955/62. El seu estil es decanta cap a una interpretació expressionista de la naturalesa.
1963. Primera exposició individual a Buenos Aires.
1964. Es trasllada amb la seva família cap a un indret solitari (Villa Gesell), al sud de la República Argentina i es dedica exclusivament a la pintura, treballant a Villa Gesell durant vuit anys seguits. La seva obra s'inclina gradualment cap a l'abstracció. Construeix el seu estudi amb tela metàl·lica i ciment i la tasca dura un parell d'anys. Comença a fer escultura servint-se de lava i ciment.
1970. La Galeria Wildenstein esdevé el seu marxant exclusiu.
1973. S'estableix, amb la seva família, als Estats Units.
1976. Exposa a la República Federal Alemanya. Els museus Wallraf-Richartz, de Colònia, i Kunsthaus, de Zuric, adquireixen obra seva.
1977. En l'exposició d'obres de recent adquisició del Museu Hirshhorn i Jardins Escultòrics de Washington i a la Kunstshalle de Nuremberg, exhibició d'obra seva.
1978. Exposicions individuals al Museu d'Arte de São Paulo, Brasil, i a la Phillips Collection, de Washington. El seu llibre *Interrelació de Formes*, amb textos de Rafael Squirru, Frank Gelein, Dieter Ronte i Josep H. Hirshhorn fa de catàleg en aquestes exposicions.
1979. Treballs de *collage* amb materials diversos. La Phillips Collection compra dues obres seves. Comença a pintar amb polpa. El mes de setembre finalitza la seva llarga obra "Omen". L'Everson Museum of Art, de Syracuse, Nova York, adquireix el groc "Botond número 2" per a la seva col·lecció permanent.
1980. Crea diversos treballs de gran format, damunt paper. El Kupferstich Kabinett, Staatliche Museum (Dahlem Museum), de Berlín Oest, adquireix per a la seva col·lecció permanent l'*Obra en paper número 40*. Comença a fer obra amb herba.
1981. Exposicions individuals a l'Everson Museum of Art, de Syracuse, Nova York, Kunstshalle Nuremberg, RFA —la qual adquireix la seva *Obra en paper número 44*— i al Museum Moderne Kunst, de Viena —que compra la seva *Obra en paper número 78*—. Una monografia enquadrada sobre *Batus: treballs damunt paper* és publicada, dissenyada i impresa per Harry N. Abrams i editada per Rizzoli, amb 176 pàgines i 120 il·lustracions, 80 de les quals són reproduïdes en color, amb textos de Dieter Ronte, Ronald A. Kuchta, Rafael Squirru i Curt Heigl.
1982. De gener a abril treballa en grans pintures a Blanton, Florida. Exposició individual al Museu Hara d'Art Contemporani, de Tòkyo, que adquireix l'*Obra en paper número 132*, i una altra al Museu d'Art Modern d'Indianapolis, Indiana.
1983. Comença les sèries de grans dibuixos al pastell, damunt paper.
1984. Exposició individual a la Fundació Gulbenkian de Lisboa, la qual adquireix tres de les seves obres. Amb la intervenció de les autoritats culturals de l'Alemanya Oest, s'aconsegueix que el castell de Schaumburg sigui la seva estança per al sojorn europeu. Allí crea una nova sèrie de treballs. Destaca com el més important la pintura *Lahntal*. El senat del Berlín Occidental l'invita a crear un projecte d'una escultura monumental per a la ciutat. La maqueta és presentada a Bad Ems el mes d'octubre.

BIBLIOGRAFIA

Acha, Juan.

"Las grandes manchas minimalistas de Batuz",
Mèxic, 1977.

Apikian, Nevart.

"Paintings by Batuz", Syracuse, Nova York, 29 de
maig del 1981.

Aréan, Carlos.

"Batuz" (Enciclopedia sobre artistas
contemporàneos), Madrid, 1981.

Asterion, Alistaire.

"Spuren der Hand" (Europäische Premiere des
Papier-Künstlers aus den U.S.A.), *Nürnberg
Zeitung*, 25 de juliol del 1981.

Bardi, Pietro M.

"Introdução" per al catàleg "*Batuz, Interrelation
of Forms*" per al Museu de Arte de São Paulo i la
Phillips Collection, de Washington, 1977.

Bayer, S.

"Landschaften der Seele", ART, República Federal
d'Alemanya, agost del 1981.

Butor, Michel.

"Méditation sur la Frontière", text per al catàleg de
l'exposició de la Fundació Gulbenkian, Lisboa,
gener-febrer del 1984.

Chierico, Osiris.

"Batuz", catàleg per a l'exposició a la Wildenstein
Gallery, Buenos Aires, 1970.

• "Atelier", *Confirmado*, Buenos Aires, 1972.

Claiman, Carlos.

"Batuz", *La Nación*, Buenos Aires, 1965.

• "Batuz", *La Nación*, Buenos Aires, 1966.

• "Batuz", *La Nación*, Buenos Aires, 1970.

Costa Peralta, René

"Batuz, Villa Gesell... y un deseo de hacer", *Estilo*,
Buenos Aires, 1971.

D'Amico, Héctor.

"El pintor que regresó del infierno". *Siete Días*,

Buenos Aires, 13 d'octubre del 1981.

Davidson, Herbert.

Introducció al dossier "Forms in Tension", 1975.

• "Batuz", catàleg per a l'exposició del Museum
of Art, Science and Industry, Bridgeport,
Connecticut, 1974.

de Dios, Horacio.

"Batuz, de Villa Gesell a Florida", *El Mundo*, Buenos
Aires, 1965.

dell'Acqua, Amadeo.

"Exposiciones en Buenos Aires", *LRA Radio
Nacional*, Buenos Aires, 1964.

de Neuville y Ortiz, Alfonso.

"Batuz: la eterna agonía de las formas geométricas"
Hogar, Mèxic, 1977.

Engel, Anton.

"Ausstellung Batuz", *Freie Presse*, Buenos Aires, 1964.

• "Batuz-Ausstellung", *Freie Presse*, Buenos Aires,
1965.

• "Ausstellung von Batuz", *Freie Presse*, Buenos
Aires, 1965.

• "Ausstellung Batuz", *Freie Presse*, Buenos Aires,
1967.

• "Eine Gemäldeausstellung wird zum Ereignis",
Freie Presse, Buenos Aires, 1970.

Fenn, Walter.

"Der Riss in der Schöpfung", *Nürnberger Nachrichten*,
juliol del 1981.

Fulton, Rawn.

"Batuz, Life and Being", pel·lícula de vint-i-vuit minuts
per a la televisió francesa, 1981.

Fürý, Louis.

"Batuz", *Világhiradó, Illustrated Hungarian World
Review*, Cleveland, 1975.

Garamvolgyi, Tibor.

"Batuz Buenos Airesben", *Magyar Hírlap*, Buenos
Aires, 1975.

Garmel, Marion.

The Indianapolis News, 25 de juny del 1982.

- "Paper Art: A sight to behold", *The Indianapolis News*, 1 de setembre del 1982.

Glidewell, Jan.

"Batuz", *St. Petersburg Times*, 15 de març del 1982.

Gómez-Sicre, José

"Batuz", en el catàleg per a l'exposició de l'Organization of American States, Washington, 1974.

Hara, Toshio

Introducció per al catàleg de l'exposició al Hara Museum Contemporary Art, de Tòkyo, maig del 1982.

Heigl, Curt

"On the Artist", per al llibre editat per Harry N. Abrams, de Nova York, i distribuït per Rizzoli *Batuz, Works in Paper*, Nova York, 1981.

Hirshhorn, Joseph H.

"A Commentary", per al catàleg de *Batuz, Interrelation of Forms*, per al Museu de Arte de São Paulo i la Phillips Collection, Washington, 1977.

Horn, Wolfgang

"Batuz, works in paper", *Monats-Anzeige*, Nuremberg, agost del 1981.

Kanazawa, Takeshi.

"Works of Batuz", *ART Vision monthly*, Tòkyo, maig del 1982.

Krupkin, Ilka.

"Batuz", catàleg per a l'exposició de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 1964.

Kuchta, Ronald A.

"Green's Farms", per al llibre editat per Harry N. Abrams, de Nova York, i distribuït per Rizzoli, *Batuz, Works in Paper*, Nova York, 1981.

Micha, René

"Dieter Ronte. *inter-alia*: Batuz works in paper:

Michel Butor: Batuz trabalhos en papel i desenhos" dins *Art International*, Lugano, setembre-octubre 1984.

Müller, Federico.

"Batuz ein erfolgreicher Maler", *Fric Presse*, Buenos Aires, 1973.

Novak-Oster, Gabi.

"Lebende Mauer von Ems nach Berlin", *Rhein-Lahn Zeitung*, 5 d'octubre del 1984.

- "Das Lanthal für die Welt geöffnet", *Rhein-Lahn Zeitung*, 12 de desembre del 1984.

Ossa, N.

"Batuz pasó por Chile", Santiago de Xile, 1977.

Ramallo, Ernesto.

"Exposición en Mar del Plata", *La Prensa*, Buenos Aires, 1970.

- "Pinturas de Batuz", *La Prensa*, Buenos Aires, 1970.

Ronte, Dieter

Introducció al dossier "Interrelations of Forms", Colònia, 1977 (tasca que continua)

- "Batuz, Formenwelt", per al catàleg *Batuz, Interrelations of Forms*, per al Museu de Arte de São Paulo i la Phillips Collection, Washington, Colònia, 1977.
- "Lines from Life to Being", per al llibre editat per Harry N. Abrams, de Nova York, distribuït per Rizzoli, *Batuz, Works in Paper*, Nova York, 1981.

Rubin, Ida.

Introducció al dossier "Homage to America", Greenwich, Connecticut, 1976.

Schmidt, Gordon.

"Batuz", catàleg per a l'exposició al Bruce Museum, de Greenwich, Connecticut, 1974.

Simon, Lászlo.

"Batuz Képkiallítása", *Magyar Ujság*, Buenos Aires,

1964.

- "Nagy sikere a képkiallításának", *Magyar Ujság*, Buenos Aires, 1965.
- "Batuz sikere", *Magyar Ujság*", Buenos Aires, 1966.
- "Batuz kiállítás Buenos Airesben", *Magyar Ujság*, Buenos Aires, 1970.
- "Az emer és a művész", *Magyar Ujság*, Buenos Aires, 1970.

Sommer Ribeiro, José.

"Batuz, Trabalhos en papel e desegnos", introducció al catàleg per a l'exposició a la Fundació Gulbenkian, Lisboa, gener-febrer de 1984.

Squirru, Rafael.

Introducció per al dossier d'Argentina, Buenos Aires, 1977.

- Introducció al dossier "Polymorphic", Buenos Aires, 1977.
- "Sonó la Hora de Nuestra Cultura", *ALA*, 1977.
- "The artist and his milieu", per al catàleg *Batuz, Interrelations of Forms*, per al Museu de Arte de São Paulo a la Phillips Collection, Washington i Buenos Aires, 1976.
- "Introduction", per al llibre editat per Harry N. Abrams i distribuït per Rizzoli, *Batuz, Works in Paper*, Nova York, 1981.
- "For the Batuz's Show in Tokyo", text per al catàleg del Hara Museum of Contemporary Art, Tòkyo i Connecticut, 1982.
- "49 artistas de América", Gaglianone, S.A., 1984.

Szankay, Zoltán.

"Batuz", catàleg per a l'exposició de Mar del Plata, 1965.

Tollas, Tibor.

"Batuz..." *Nemzetör*, Munic, 1977.

Vega, Lorenzo.

"Batuz", *New Times*, Syracuse, Nova York, 1981.

Yassin, Robert A.

Text per al catàleg de l'exposició a l'Indianapolis Museum of Art, agost-setembre del 1982.

Zeus, Ludwig.

"Eröffnungsrede zur Ausstellung Batuz", Erlangen, 1976.

- "Abstraktes aus der Neuen Welt", *Erlanger Kultur*, 1976.

The Shinbijutsh Shinbun, maig 1982, Tòkyo

Calendar/weekly, maig del 1982, pàgina 149, Tòkyo. *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, catàleg número 161, "Wandlungen eines Mediums", pàgina 134, juliol-agost del 1981.

The Geijutsu —Shincho— Tokyo Weekly, maig del 1981, pàgina 10.

P.N.N. News, 27 de maig del 1981, pàgina 155, Tòkyo.

Indianapolis Monthly, "The Line begins with Batuz", setembre de 1982.

Perry Weekly, "Batuz", 26 d'agost del 1982.

The Indianapolis Star, "Batuz - Eight new pieces in exhibit", 29 d'agost del 1982.

Everson Museum Art Bulletin, maig del 1981, pàgina 2, Syracuse, Nova York.

Indianapolis Museum of Art Quarterly Magazin, juny-juliol del 1982, pàgina 9, "Exhibitions".

TEXT ANGLES

INTRODUCTION

With the intention of stimulating the interest of the public at large in the latest artistic developments in contemporary art and of satisfying, at one and the same time, the hopes of those who are familiar with such developments, as well as experts in the field, the *Obra Cultural de la Caixa de Pensions* per a la Vellesa i d'Estalvi is pleased to present a monographic exhibition of Batuz's latest work. Hungarian by birth and a naturalised American, Batuz has had several one-man exhibitions over recent years in different European and American countries as well as in Japan. He has been hailed by art connoisseurs and critical experts as one of the most outstanding painters within the art world at the present time. Proof of this prestige is the fact that several of his works have been purchased for famous public museums around the world. The present exhibition is the first of a monographic type which has been held in this country on Batuz's output. It brings together a significant selection of his creative works covering a period of some six years: from 1979 up until the present time, works in which Batuz has experimented with paper pulp, which he himself has produced, as raw material for his art.

As a complement to the exhibition, the *Fundació Caixa de Pensions* has published the present catalogue. Not overlooking other critical contributions, Michel Butor's article *Frontier Meditation* has been included—a passionate and suggestive interpretation of Batuz's work which takes as its "point de départ" the particular formal aspect of Batuz's art which is an integral part of it: the line, the vertical feature.

Obra Cultural de la Caixa de Pensions

BATUZ - AN INTRODUCTION TO HIS WORK

I had the pleasure of meeting Batuz two years ago during one of his visits to Barcelona, when he presented me with a present from a friend we have in common: a magnificent book on his work. I was both surprised by the man and by the fact that his paintings are so little

known in this country. Shortly thereafter I had occasion to see a marvelous exhibit of his at the "Fundação Calouste Gulbenkian"; it was composed of some seventy pieces, made with paper pulp or done on paper, a selection of which are now on exhibit in Barcelona. Later, Batuz asked me to prepare the introduction to this show, not an easy task given the fact that it is difficult to place his work within a specific artistic context and the fact that the artist sees himself as a citizen of the world. Batuz, was born in Budapest in 1933 and grew up on the family estate of Matraderecske. His education and peaceful childhood were abruptly interrupted by the Second World War at which time he and his parents were forced to flee to Austria.

After a number of lean and hungry years of wanderings from place to place, of experiencing the horror of refugee camps, he managed to emigrate to Argentina in 1949 where he lived for twenty-four years. It was there that Batuz first began painting during a period of forced rest while recovering from a heart ailment.

His first works were copies of the works of the great masters and he then moved on to create his own pieces which were markedly impressionist in style. Between 1955 and 1963 his style became more expressionist as evidenced in his paintings of still lifes and landscapes which were exhibited for the first time, and with great success, in a one-man show. It was at this point that he decided to dedicate himself exclusively to art.

In the meantime, important changes were taking place in Batuz' private life: his father died, he married Ute Mattel, granddaughter of the Austrian composer, Anton von Webern, and the first of their four children was born.

The place to which he chose to move in order to paint was Villa Gesell, a solitary spot by the sea not far from Mar del Plata. During this period his work tended progressively more towards the abstract and an important turning point in this development was his series of sculptures in lava, done in 1967. Working with volumes led to a study of the problem of positive space in contrast to negative space, and of the importance of forms and their relationship to each other, both of

which have been ongoing concerns of his in the course and development of his work. In the catalogue for his 1978 exhibit shown at the "Phillips Collection" in Washington, D.C. and at the "Museo de Arte" of São Paulo, Batuz is quoted as follows: "My painting is concerned with the relation between forms. The tensions are brought about by two acting lines— which encircle, cross, or delimit space. Through the activity of these lines, the delimited or created space becomes also an acting entity, giving to the Nothing a meaning, as Heidegger does."

In 1972 he decided to break the tranquil isolation in which he had been living and began to travel and show his works throughout South America, the U.S.A. and Europe. The following year the political situation in Argentina was such that he was forced to extend his stay in New York, and to begin anew the task of setting up his life in another country.

In 1974 Batuz began a series of abstract paintings—"Talos", "Toldis", "Beyonds"—in which he was concerned with the relation between forms, lines and colors. The names of these paintings are in Hungarian; words which he chose for their meaning, their sound and for the abstract concepts which they evoke. Following that he had a series of shows in various parts of the United States and West Germany. Little by little, his works were becoming more widely known, finding their way into important private collections and museums, and numerous catalogues and books were published on the artist and his work.

Thanks to the success which he was enjoying, he was able to buy a farm in Connecticut, "Green's Farms", formerly owned by Hilla von Rebay, co-founder with Solomon R. Guggenheim of the "Museum of Non-Objective Art" in New York. The Green Farms estate, which had at one time housed the works of Kandinsky, Klee and others, was now filled with Batuz' own works. The barn, the garage, the garden, the fields and other special spots on the farm became places to work; it is, in fact, in this spot, where he is in such close contact with nature, that the artist seems to have found his way back to his own native country: Hungary.

The combination of economic well-being and a free and open setting allowed Batuz to pro-

duce large-scale works and to experiment with new ideas. It is here where he first began working with hand-made paper which was eventually to lead him to creating a new technique and to focusing on the importance of the line as the sole element depicted in a work. The piece which he did jointly with the artist John Koller, who made paper by hand, inspired him to create every aspect of a piece and to use paper pulp as paint, thus having a more direct control over the texture and the surface of the work. The fibers, usually cotton fibers, are dissolved in water and kept in large containers. The pulp is then dried or mixed with other materials and applied by hand onto a canvas or cloth glued to a wooden board. Layer upon layer is applied until the desired effect is achieved.

An important part of the process is inclusion of the vertical line which divides; the painting into a right and a left segment; often, in order to give it more strength and consistency he uses a thin metal rod as a divider which both creates a barrier and is integrated into the paper substance.

Butor, in his article "Musing on the Border Line" which appears in this catalogue, discusses at great length the significance of this line for Batuz. The artist himself states, in quotations also included in this catalogue, that what he is trying to do in his work is different from what the abstract expressionists are doing and very unlike the works of Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana or Hans Hartung where there is a spontaneity in the lines.

The majority of these paintings and drawings with paper have no titles; the viewer must let him/herself be carried away by his/her own thoughts and sensations in order to be able to fully assimilate them on a sensual level. Batuz now numbers his works chronologically and only in unusual cases does he give them a subtitle. One of these, which is important to note is "Omen I" (1979) which, because of its size (429 x 277 cm) and its complexity of expression could be said to be a synthesis of years of previous work, and is certainly one of his best pieces.

Within the context of his experimental work it is important to mention his "Work in Grass" (1980), done on the tennis court at

Green's Farms; in this piece he achieves different tones and textures by controlling the growth of the grass, through covering it or burning it.

After spending a brief period in Florida (1982) and participating in exhibits in the USA and Japan Batuz now finds himself in Europe; a retrospective exhibit of his work is currently being prepared to be shown in Cologne in 1987 and he has been offered the Schaumburg castle in the Lahn Valley as a place to do his work and prepare new pieces to be included in the exhibit. In this majestic setting he is once again doing large scale works: "Omen II" (5,10 x 3,50 m.) and "Summertime Dream", a work commissioned for the 1985 summer festival of Berlin. This latter piece will be a biological sculpture made up of live plants. The exhibit of Batuz' work which is currently showing in Barcelona consists of a selection of thirty pieces done between 1982 and 1984; the format of these works is small considering the scale in which he is used to work. Two of these pieces were done in Dènia this past Christmas. The variety of tones, textures and intention evident in these works provide us with a clear idea of the direction that Batuz has taken in his work in recent years and serve as an introduction to his artistic world.

Rosa Maria Subirana
February, 1985

AN INTERVIEW THAT NEVER TOOK PLACE.

The organizers of this show thought it would be of interest to interview me through a journalist they had planned to send to Greens Farms.

This never crystallized - because projects tied me up in other countries. Later a questionnaire was sent to me to be answered in an interview - type manner. I have started out on that base. But as one thought followed another my story went its own way.

Writing about it I lived through my entire life and work again.

For this I found it impossible to follow a preestablished pattern. There fore, even though only a few fragments remain of the

original questionnaire, still they are imprescindible to my answers being the originators and incentives of them.

BATUZ

Question: Several authors look upon your work as being autobiographical. How do you, yourself, see the relationship between your experiences and your work?

I believe that essentially every work of art is autobiographical, since it reflects the very particular vision of an individual, who in turn is formed by the experiences he has had to live through. For me, art and talking about art are two very different things that cannot be substituted or interchanged. A painting cannot be described or reproduced, nor much less explained, because its essence is precisely that which only the original conveys to us. It is here that the "Work-Artist" question arises: 1) Work only, nothing known about the artist. 2) A lot known about the artist and relating this knowledge to the work. In the first case, when we contemplate a work of art, knowing nothing about its creator, the only way we can know something about him is through the work itself. If the work is genuine, it tells us a lot about the artist. It contains the whole essence of his life; it is his life's compendium.

"Reading" a painting and attempting to reconstruct the personality of its creator I always came across a lonely man; a man trying to reach me through the centuries or millennia. I don't know him; I know nothing about him; at the same time I do know him; he is me. He makes me take his place; he puts me in his point of view; I see through his eyes; I see the way he sees; I become him. And this was his intention! An artist always forces us to see as he sees.

In the second case, when we have a lot of information, we "read" the picture the other way around. We try to justify and confirm all we know about the artist's life by applying it to the picture. Here we run the great risk (very widespread these days) of explaining everything that motivated the artist—why he painted the picture, what styles and techniques

influenced him most— intellectual influences and his emotional life, chronologically adjusted and synchronized with the creative act.

The result of all this is always the same: everything is explained, except art. Most people think that knowing all about the artist they know more about the work. However, this is not so certain. On the contrary, the multiplication of facts about “both” can lead, in a geometrical progression, to an infinity of data which, far from bringing us closer to understanding the work, serves merely to confuse and distance us. On the other hand, I believe a work of art is a testimony of unique destiny, and there is nothing wrong in looking back at the events and circumstances that brought it into being.

This is why I agreed to give this interview. Besides, its characteristically spontaneous nature doesn't inhibit or restrict me in any way. It gives me the opportunity to talk freely about many aspects of my life and work, and that's something long since overdue. It also gives me the opportunity to clarify certain misunderstandings and misinterpretations—the result of my never having explained myself— without falling into the rhetoric of a painter's manifesto.

Question: In your case, I think the immense contrasts you experienced in your early days must have left a deep impact on you and influenced your later life.

Indeed, there are very early experiences that in some way “condition” and determine our lives and all future experiences are mere contingencies to those primeval events. My first twelve years were spent in a patriarchal environment, in an atmosphere reminiscent of Chekov and comparable only to Oblomov's dream. If it had not happened only forty years ago in a small village in northern Hungary, it could easily have happened a hundred and fifty years ago. Our estate “confronted” the rest of the village, situated on the other side of a brook. Alone.

Enclosed by a wall between three and four meters high, and covering almost three blocks, it was a world apart. You could feel that there you could survive for years without any need of the outside world. There were carpenter

and blacksmith workshops, a repair garage, and even workshops to repair stirrups and saddles.

There were also vast reserves of food. I remember how I, along with the village kids—my playmates and fellow adventurers—used to inspect that larder. We once counted over sixty hams! People didn't work for us; they lived with us. It was a perfectly natural relationship... in some cases over several generations. If anyone referred to a horse, cart, or anything else on the estate, it was always “our” horse, etc., as if it belonged to them. In fact they looked after and cared for everything as if it really were their own. The social gap was enormous and unsurmountable; on the other hand, the human relations were more direct and intimate. Old Mihaly taught me everything there is to know about horses—it wasn't for nothing that he wore the mark of a bas-relief horseshoe on his forehead. I learned a lot in the carpenter's shop, where Janos was my best friend; and I felt enormous admiration for Miki, the mechanic, because he could walk on his hands and do somersaults... I could go on forever talking about these people who cared for me and gave me so much affection, and whom (perhaps for the last time in my life) I trusted completely. I was certain that they loved me, that they would keep me safe from danger and protect me from evil. The wall around our estate wasn't symbolic; it was real. Not a thing managed to get past it, to penetrate it, until one day it was demolished completely.

That's how it had to be, that's how it should have happened. In the autumn of 1944 the front, which had been thousands of miles away, came closer at ever-increasing speed... Very early one morning, when dawn had scarcely broken, I was awakened by Anzely, my favorite maid, and, while she sobbingly dressed me, she told me that she would never see me again—that we were going and that “they” were staying. When I went out onto the front terrace I saw six great canvas-covered horse-drawn carriages with two men sitting on the driver's seat of each one. Everyone was there to see us off, and amidst sighs of grief, my mother, my sister and I got into one carriage, while my father went ahead in the car with his chauffeur. For a boy of my age the

feeling was somewhere between a funeral and a picnic. I was soon to find out!

Question: Having been forced to leave that idyllic place where you spent your childhood, and the abrupt and cruel change that followed, must have affected you deeply.

I think that more than just affecting me, it opened wounds that have never completely healed. I lived through four years of shame and humiliation. Four years of starvation, mostly without shelter or in refugee camps in more than precarious conditions; sometimes with 200 people in the same room, seeing, hearing, and living human attitudes which, stripped of any social bonds, gave free reign to animal instincts and emotions guided by the sole need to survive—in whatever way possible. For a boy not yet twelve and considering his upbringing, this encounter with an unknown world couldn't have been cruder. My father lost almost 40 kilos, became ill, and was never the same man again. During the weeks of continual flight, often being bombed or machine gunned by our so-called liberators, we lost all our belongings, and at the end we had to abandon the last two carriages near Friedberg-Pingau.

To be left without any resources, I realized, is worse for an adult (and even more so after a life without privation) than for a child. For me it was perfectly natural to go to the huge rubbish heap behind the barracks where, among other things of value at that time, I found a medium-sized basin which, though battered and rusty, was intact.

This basin was for months our only utensil: we washed ourselves in it, washed clothes in it, or took it to get the twice-daily soap (the only food to be had) which was watery and smell foul. Then all four of us ate from it passing our only spoon from one to the other... I think it's not necessary to go into more details, moments and experiences that filled the next four years of my life; at the same time it's necessary to emphasize that these events did influence my future life, my whole existence and my painting, which are nothing but the crystallization of all the experiences I went through.

Emigration?

The trospish John Stuart Heintzelman had hardly begun to move. I was standing beside him that day that cold, rainy night and, as I watched the coast of Europe receding, I felt profound pain and tremendous anguish—sensations I remember to this day. It was perhaps the feeling of abandoning the known for the unknown; and perhaps this feeling, to a large extent if not totally, explains and in a way determined my life (and those of many others who travelled on that boat) finding our ways during the next decade in the new country. When we arrived we had no knowledge of the language or of the place and no money. The authorities, once our identity papers had been handed over, lost all interest in our fate. Everyone for himself. Under these conditions it was obvious that those who had arrived together would stay together. Thus we and three other families managed to find a dwelling with three rooms, and this in turn produced an atmosphere of a ghetto. The six thousand Hungarians who had recently landed in Buenos Aires published seven dailies and weeklies in the first years. They wrote to each other; there were frequent press campaigns and discussions until the early hours of the morning. Until I was twenty I too wrote in all these papers and I received my education by taking part in those hard philosophical, literary, and political debates, pitting my wise against men of great experience in all these fields, men who were three times my age. I worked from the very beginning, as I had done in Austria, but this was very hard, exhausting, physical work, and I fell ill a year later. The doctor diagnosed inflammation of the heart muscle; for me it was total exhaustion. Wanting to help someone to keep the family from my sickbed, I asked for two brushes and the primary colors, and kerosene. Sawing up pieces of wooden fruit boxes I began painstakingly to copy postcards, without having any notion about painting. My father framed some of them and after only six months sold the first to a gift shop. The price this monstrosity fetched was higher than a laborer's monthly salary.

As if trying to dissociate myself from such creations of mine, I didn't sign them with my

name and surname; I simply put "Batus". Fifteen years later, at my first Buenos Aires exhibition, the media started to refer to me only as Batus, and so it has stayed ever since. One might assume from what I've said so far, that our contact with the new environment was restricted to work and daily chores such as shopping. All social life—dances, games, sports, etc.—took place inside the Hungarian community. Later on, I managed little by little to free myself from these ties, although it was by no means easy because they were tremendously strong. I believe that owing to this situation, I began to paint and study by myself. I never had a teacher, I never attended an academy—not even sixth grade. The war interrupted my schooling at fifth grade and afterwards there was no more time. I had to work. From what I've said before, you can tell there was no direct influence from the new environment on my painting or on my way of life. The influence was more complex, it seems to me. The components of the culture that surrounded me doubtlessly has been registered in my subconscious, though there is no direct influence one could discover in my paintings of that time. It is in my later work that one is able to see that I must have been there.

Two great dangers of being an autodidact are that firstly, you can easily fall into pseudo-intellectualism, and secondly, it's easy to get lost in the many paths that open up before you. On the other hand, the danger for academics is that they "never get lost", or if they do, along comes the teacher who takes them by the hand and leads them back to the "well-trodden path". Since my self-education began so precariously and humbly, like the apple boxes on which those little pictures were painted, it was natural that at the time I should have become interested in other classical paintings. And so I started to copy them too (Rembrandt, Velázquez, Rubens, etc.).

Two years later I saw one of Monet's "Haystacks" in the Wildenstein Gallery (twenty years later they became my exclusive dealers) and you can imagine the profound impression that that painting caused on me when I tell you that I painted no less than twenty-eight copies and variations on the theme. Then came more

paintings by Monet and I think that this experience "taught" me to paint and handle oils and brush strokes in a freer way than I had earlier, copying the old masters. From this "liberation" emerged a few experiments with nature which, due to my temperament, carried me towards expressionism. Despite the fact that I saw reproductions of the work of the "Breuicke" artists, which impressed me and made me attempt to follow them, my paintings came out closer to the work of Soutine. Looking back now, it's easy to understand why.

It took me fifteen more years before my first exhibition in Buenos Aires. The exhibition was a great success. For the first and last time in my life, every painting was sold. The gallery owner told me, "Senor Batus, you have made it! Don't change your painting in any way. Carry on doing the same thing and I shall put my gallery at your disposal every year. You'll see that in twenty years time you'll be a Maestro." I and my destiny disagreed with him. It was then that I told my wife, Ute: "All this can't be so good if they like it so much". My intuition obviously told me that to make a contribution to painting you have to reveal another, very personal, vision which, in turn, will take the public much longer to accept, and even more time to understand. (How right I was. More than twenty years!)

To be able to devote myself exclusively to painting I moved with my family (my wife, Ute, and my first son, Sasa) to Villa Gesell, on the south Atlantic coast. It was a solitary place then.

I was really alone there, not only because of the solitude around me, but also because, due to the distance, I became cut off from Buenos Aires, and specially from that community of fellow countrymen which had until then represented the social structure I lived in. Like any "liberation", this one wasn't easy either, since I had never before been alone. Until you've lived in solitude, it's difficult to imagine what it means. No car, no telephone, no t.v. and no radio. But I'm certain it was precisely the absence of these commodities that made me take up the tasks I had proposed for myself with greater intensity.

The landscape of living sand dunes and sea simplified the theme. It was there that I paint-

ted my first abstract picture, a logical step since my expressionist landscapes had already reached a certain degree of abstraction. The only thing is that neither I nor observers at that time realised this. Looking back at these paintings now, in the light of my later work, I can see that they already contained the signs and substances of my later research (see page 43) The windows of my studio, the shapes of the treetops, these now had more interest in themselves rather than as just descriptive elements to be included in a picture. What was beginning to emerge here was the interrelation of forms (the tension between forms) which would be the central point of my pictorial experiments.

Experiments with the first abstractions: beaches, the simple forms of dunes and the twisted but well-defined shapes of bushes interacted and gave the picture a "centrifugal" composition: despite the chaos, an order exists since there exists a balance between forces.

At this time I was given a book on Kandinsky which, as well as having reproductions, contained his essay "On the Spiritual in Art". This, as you can imagine, was a major revelation to me at that time. More than a revelation, it was a confirmation, an approval that gave me immense moral support in my desperate, solitary struggle. It showed me that I was on the right track.

After two years of working with free and dynamic compositions, I came across on the beach what they call there "volcanic stones" and other stones formed from calcified material, all of which have tremendous expressive force. I started using them in reliefs and structures joining them together with wire and concrete. But this find also showed me the power of a single shape and its surroundings, contrasted with its "negative", or what I saw by holding them up against the sea or the horizon. I soon made from one of these stones (I still have it; it's about 8 cm high) a concrete sculpture 250 cm high (see page 50). And there was the "line" which as yet I still couldn't "see", but which four teen years later can be seen clearly in Painting M14 (see reproduction in page number 23). These experiences with shapes in sculpture and construction began to be reflected in my painting, but it took me a long time to detach myself from

those elements which I then believed to be essential to my work, and without which the paintings would have seemed naked to me. (If only I had known how much more beautiful they are naked!). The effort of these eight years was not in vain: that total dedication and study of forms gave me a firm basis from which my subsequent work developed.

Meanwhile my personal situation was desperate. People who came to visit me, apart from ridiculing my work and having a good time at my expense, kept on asking me why I didn't go out to work so that my family could live more decently. Indifference to my work was such that despite the Willemstein Gallery's having contracted me as "Exclusive artist", which meant I belonged to the country's artist elite, and despite the exhibition the gallery put on for me with positive reviews in all the major papers, not a single painting of mine was sold at that exhibition or ever again in that gallery.

Among the critics who reviewed my work favorably, one in particular stands out: Rafael Squirru, founder and first director of the Modern Art Museum, and later director of Cultural Affairs for the OAS in Washington DC. He had deep vision and knowledge of what was happening in art worldwide.

During the five days he spent in Villa Gesell, and in our subsequent conversations, he made it clear to me that my work had to be confronted with other works of our time, and that this would only be possible if I travelled with them. Naturally, this was not an easy undertaking, least of all on the economic side. It was as if, without knowing how to swim, I took my wife and three children by the hand and jumped into the deep end... Which is precisely what I did.

Question: You have expressed, on several occasions, your great admiration for the United States. Can you elaborate on this?

My interest in life has always been based primarily on "being", and to a lesser extent on "living": On unique existence, on unique and unfamiliar experience of human consciousness, on capacity that this unique existence gives a person the chance to live all human experiences not merely that experience which limits one

to a certain social class and historical period, where everything is reduced to a battlefield in a bathtub.

For this reason I don't care whether I live in a castle or a hovel, since I see in both a derivation (a change of aspect) of the same question, since neither material nor social solutions nor success can divert my attention from the main question: the spiritual life of man.

This is why I consider political and socio-economic events as immediate and marginal issues; and art as the other side of this coin, both in function and aims. The two sides are inseparable, but different. I don't believe that current affairs are so important. I'm convinced that the big news items in the daily press divert our attention from, instead of elucidating, the essential. I feel pity for those affected by chauvinistic revivals, which lead them to division and confrontation instead of to unity, and deviate them from the search for the highest aims of humanity.

This condition makes it impossible for me to concern myself with the immediate, to become a "committed artist", since for me art has another function.

Therefore, when I judge or consider the United States I can't refer to the political, social, or economic aspects of the country but only to their spirit, to the challenge and tremendous dynamism they represent.

Therefore I don't see the U.S. as just another country, but rather as an attitude, a way of doing, a new human modality with all its inherent dangers and contingencies. A "possibility". A structure in which a Werhner von Braun can function alongside Einstein! In this structure the person's origin doesn't count; what does count is that the individual is given a chance to develop his capacity and contribute to the maximum. It is a structure where Rothko and Gorki do their stuff and then slath their wrists, and Mondrian does the boogie-woogie. There are thousands of examples.

There is a saying "To make it in America"; did he "make it or not?" But a deeper rather than a selfish sense is in this saying: you can't "make it in America" without building America. And America is therefore so great, because all the individual egotism works toward one goal: "making America". America is na-

de of this very human drive. I was referring to this aspect of America when I wrote, "It became clearer and clearer to me, that America is not only a country or a nation, like so many others, but another dimension - the dimension of freedom, in all the beautiful and tragic sense of this tremendous word" (Portfolio America Serigraphs 100/100 edition, 1976).

Question: Did your opinion change or get modified through your experience of living there?

What I'd a ways thought about the States couldn't have been closer to the truth, as I found out through my own experiences. The way I got there, and how I proceeded, is very much like that which I described above. My story is a typical American-story. The individual is alone - everything, or almost everything, depends from him, on each person's capacity to find his own way. All the possibilities are there, but all depends on how he faces the challenge. Either he succeeds, or down, down he goes.

It's a place where life is not just to be lived. It must have a purpose; you must make something out of it. This tremendous drive can push the individual to his limits. My arrival and first days were typical: no money, no friends, no knowledge of the language. The portfolio of serigraphs with text by R. Squitru that I took with me from Argentina save our lives on several occasions. In a very similar way as Henry Miller sold his "Mezzotints", I sold this portfolio, sometimes under threat and sometimes in absurd circumstances, in order to keep going and not to starve amid such opulence.

Never before had I worked and struggled so much as there - something in the atmosphere made me go on. In the first two years I put on eighteen exhibitions of works I'd brought with me from Argentina, sometimes in the most unlikely places: churches, public libraries, universities, small local museums, even in kermesses and fairs.

The sole result was that one morning I got a phone call, not from a fat lady but from Joseph H. Hirschhorn, "The king of Uranium": he wanted to see my work!

Perhaps the greatest collector of all times, he

did not send one of his "curators", but came in person to the dilapidated studio where I lived, and treated me as an equal. Not only did he buy my works, but he also offered me his friendship which lasted and grew stronger until his death. Many other outstanding men have followed his way to my studio since then, but the memory of Hirschhorn will always remain dear in my memory, because he had a quality that I most miss in our day: a great humanity.

After the first years of difficulties and struggles, as my work became recognized, I was able to purchase Greens Farms. (The former estate of Hilla von Rebay, founder of the Museum of Non-objective Art - which became later the Guggenheim Museum). The huge house with three outbuildings on several acres of land gave me the possibility to realize a lot of my projects that for many years had been slumbering in my mind. Then followed six years of feverish activity like a moment. Only the amount of work realized testifies that it was a little longer.

Question: One of the constant characteristics of your work is the vertical line. There are several contemporary painters who, like yourself, have attached particular importance to it. What function do you give this element in your work?

Batu: Art criticism and history live on comparisons, both when establishing quality (putting one painting next to another and deciding, in the words of Picasso, whether or not it "stand up") and also when establishing influences and styles, setting up a certain method to deal with them, because there are as many methods as there are historians. This explains why when people are faced with an artist's work for the first time, and they have no deep knowledge of his previous development, they don't know where to "put" him; as a result they hurriedly concede him a place alongside those tendencies with which his work seems to have superficial likeness. Looking for likenesses they overlook the main characteristic inherent in the work. There are few eyes as well trained as those of Michel Butor, who sees not the likeness, but in what way a work of art differs from all the others

in uniqueness and contribution. Without getting into the technicalities of a workout terminology, he only writes. While writing about the work he creates a work of art himself - which now stands opposite mine, illuminating it. The task for the viewer of my work is made more difficult, since almost a quarter of a century of my development as an artist is "missing", because it took place in anonymity, far from the great art centers.

However, during all this time I was making notes, so this period of search is well-documented, as is the subsequent period when everything was being reduced to two forms and the relationship between them. The material so far published about all this is limited to Forms in Tension, a 100/100 portfolio of serigraphs printed by myself in 1975; and the catalogue for my exhibitions in the Museu de Arte (São Paulo) and the Phillips Collection (Washington D.C.) 1978: "Interrelation of Forms". But these writings, which I include here, are so condensed that I think they will need more detailed explanation in the future:

Any painting, figurative or not, contemporary or from the past is reducible (despite all other statements it contains) to the interaction of forces. It contains soft and hard lines, aggressive or passive colors, that are not arranged, as generally supposed, in the technicality of a certain compositional manner, but in response to an inner impulse of an intimate desire to place things the way organic particles or molecules are place in matter.

If the human mind's compositional manner differs from this, then perhaps in the most varied and complicated method, but never in its substances.

By "Polymorphic" I understand the capacity of one form to assume an unlimited variety of shapes. The surroundings, the color and the limitation of space alter not only the appearance of these shapes, but also makes them become something else. Yet, at the same time, they remain substantially the same.

...each of these shapes is related to another shape or to the void, the no-thing...sometimes to the negative which surrounds it, ...or be-

comes surrounded by it.

Make conscious the unconscious. Light, movement, Cubism, squares, color theories, have always been under investigation, but not the gestural painter's form-relationship, which in one moment works and in another does not. It is in completely emotional stage.

This is the reason I draw my line carefully, study it, try to understand by observing each turn, each curve, inward or outward, and most important how that line meets with its opposite.

This is what I examine closely. For it is my purpose to investigate the intimate relation between forms and exclude the accidental. I believe that there must be an underlying physical, geometrical law that is ruling these forces.

If we enclose two spaces with two lines, our attention is directed to each of the resultant forms which the independent lines enclose. These become the positive forms and the space which remains between them is the negative space, whose form depends on the interrelation of the two others.

A line adopts another function when it is alone. In this case it has to define by itself the negative and positive space assuming the role of two lines. In other words, the drawing has to be made in such a way that one side of the line encloses a smooth, soft form, and the other side encloses an aggressive one.

As in reality, both sides of the line define a different and opposite form. It is obvious that there is not one line - indeed it's always two.

In dealing with art we always propose the absolute.

But if in this attempt some lateral aspects become clarified, we should gracefully take hold of them. Just as the whole appears to us only in fragments, so too does the truth in partial truths.

An object which gives up its particular significance and lends its form for a superior purpose is an anti-object.

A fragment is no less enigmatic than the whole...it is enigmatic, but simultaneously familiar to us...because we remember it and in part we anticipate it...it forms part of us, as we are part of it.

I strongly believe that if you have no purpose other than art and achieve an interrelation of abstract forms, which has esthetic validity, then this truth must have usefulness in other activities of the human mind, as for example in the sciences.

As Lyon Arthur Steen, a mathematician at St. Olaf College, Minn., said: "...if a particular problem can be transformed into a picture, then the mind grasps the problem as a whole and can think creatively about solutions".

For me art is an ontological occupation. In the work of art the subject matter can be social, political, psychological or religious. But it is only artistically revealing if it confronts and focus on the "Seinsproblem".

The statement of it has to be true. The truthfulness gives the value and transcendence of the work itself. Only in this way can it be relevant to us.

My painting is concerned with the relation between forms. The tensions are brought about by two acting lines - which encircle, cross or delimit space. Through the activity of these lines, the delimited or created space becomes also an acting entity, giving to the Nothing a meaning, as Hiedegger does.

The tracing of an abstract line is direct handwriting.

It carries no other message than the one it itself expresses.

If a point, as for Leibnitz, contains the projection of a line, so much more does the line of a painter contain the essence of his whole artistic experience.

It is not the point whether a painting is composed or not composed, because it can be composed perfectly and still - in spite of all

its beauty, colors, lines, shapes and textures - be meaningless to us if the inner form-relationship does not work.

Question: Do you feel any kind of affinity with artists such as Barnett Newman, Lucio Fontana, or Clifford Still?

A Newman painting can appear, to a superficial observer, to be an immensely "blown up" detail from Mondrian. But even assuming this little-versed observer is right, he couldn't be more wrong in pointing Newman out as a follower or epigone of Mondrian. Newman stands on his own, and very high indeed.

His contribution to contemporary painting has not, in my view, been sufficiently recognized, certainly not to the extent it deserves. Perhaps this is so because current interest is elsewhere, making offers to other idols. His pictures contain few truths, but these truths are irremovable, like the one which says that a large area of red is "redder" than a smaller area of the same red.

However, anyone who can't see these truths in the paintings themselves can read about them in Thomas Hess's monography on Newman, and very clearly in Newman's own writings.

Newman, like Mondrian, was a profound believer and gave his work a theological meaning. His pure, straight lines carry a whole belief, conviction, and millennial significance which illustrates this "Weltanschauung". And it must be this way. Only this way. The line must be straight, and no other way. It can neither curve nor slant - it's unmovable. It carries the profound meaning of a millennial message.

Mine is no more recent, either. But my ancestral inheritance led it in another direction, giving it another meaning. As Siquiri once pointed out: in my veins, as in those of Kandinsky, flows Morgol's blood. This brings us closer to Assa, to another philosophy, to a different conception of the world. In my painting there are no straight lines.

In the old Chinese culture the straight line is even prohibited. In the country, the land is divided up (as I discovered in a book I read this winter, *Der Mensch auf seiner Erde*, by Geor-

ge Gerster*) respecting currents (topography, location, constellation, etc.) and lines of forces in much the same way as in my paintings.

*Two types of fields - two Weltanschauungen! In one, the rule of the straight line exploits the land; an imposition of geometry on Nature. In the other, the Tao way subordinates the use of the land to Nature and the Cosmos. The geomantic - feng-shui (Wind and Water) - watches over the living and the dead in accord with the latent currents of the Welt-Atem. In ancient China a geomant was used to outline the borders of the fields for cultivation.

The observer of the earth rejected the straight line as soulless, geometry as goddess; paths and waterways should wind in harmony with the countryside-harmony, not resistance, is a guarantee of fortune.

Lucio Fontana.

For those who've read the Manifesto Blanco and later writings by Fontana, the significance of the cut in his work is very clear, since his painting and his writing not only explain and complement each other, they are also in complete harmony. His attitude of slashing across the canvas with a knife, with great solemnity and concentration, is both historical and aesthetic, as well as prophetic (Man-Space). Equally, those works where he pierces the canvas have the same significance: he wants to go through, transcend, trespass. All this is still an "attitude" rather than a painting, since his painting illustrates an idea instead of coming from it.

In my work the opposite happens the line appears as the final result of "forms in tension", as the final stage in the meeting of two forms.

In my dynamic compositions, the lines of force can be seen beneath the surface of each picture, and especially in one (illustration, page 54) where it is not covered, it's quite visible.

Even in the picture (illustrated on page 19) where we can see the final meeting, underneath still exists the dynamic drawing as explained above, the "line" emerging as a con-

sequence of the invisible drawing which is under the top layers. The "presence" transcends these layers: a close examination of the picture will reveal the evidence of an inner structure. This is why, even though at the beginning the "meeting" of the two forces appears in one aspect to be repetitive, it's in fact always different because it isn't only a line, but rather the result of the meeting of these forces. This collision isn't fortuitous; it's determined by the underlying current of hidden forces which in each case modifies the direction of the "line". This means that the line got determined "a posteriori".

Clifford Still.

Still's painting, unlike mine, instead of "consolidation" or "solidification" represents rather a liberation of forms. Its force lies in this liberty.

If in some of his paintings we discover forms that interact, they are not the subject of the painting but details that appear accidentally among the other by areas of colour. Instead of concentrating on the line, his aim is just the opposite, more like a liberation of it. The formations of these colour areas are free like cumulus, and Still never intended to reduce them to an "encounter" between two forms, much less to investigate all the possibilities of these encounters in a concrete and consistent way. This would have been exactly opposite to what he proposed.

Question: If there is one thing in your biography that calls attention, it is your permanent exodus. To what extent do you think that this biographical fact and your work are inextricably linked?

Very early on I became interested in the arts and their function in earlier civilizations. After acquiring a basic knowledge of history, I read Spengler, which obviously caused a great impact since his work opens the way towards philosophical speculation about history. I continued to study philosophy for several more years, particularly Kant. Later on, with other friends, I fought heroically with and against Heidegger's Holzwege and Malraux's

"Musée Imaginaire". After many years dedicated to these studies, it became more and more clear to me that the cultures about which Spengler and Toynbee speak are totally different from our own in many respects, but in one in particular (if we can speak of "our own" as one culture in the present situation). I realized that the present-day artist doesn't have, nor can he have, the same approach as artists in former cultures. Earlier painters functioned in a similar way and in similar conditions to those described by Spengler or Toynbee. The latter visualizes this situation for us in two words: challenge and response. The Greek artist knew his culture; his culture posed certain questions, challenges, and the artist responded to these questions. The same was true of Polynesian artists (New Hebrides), the black artist in Africa, the Mayan artist or the artist in the Inca empire.

The question was clear - unequivocal and from a welldefined viewpoint. The response was even more defined.

In all these cultures a concrete and direct dialogue was established: a dialogue without "interferences".

Each new work was one more response; each contributed to the challenge of that particular culture.

For this reason it's impossible to compare our present situation with that of artists in former cultures.

Nowadays the whole world opens out before us everyday and we know immediately what's happening from Tokyo to Ethiopia and from Buenos Aires to Afghanistan, or Matradreese! The same thing happens vertically: we have before us vast amounts of material about the complete history of man: every culture, every custom, every belief. Everyone chooses what he wants, or is capable of. The questions posed by our age of supercommunication are many, unclear, incoherent, and above all, contradictory. It is an age of simultaneity where everything happens at once. It's the age of firecrackers. Contemporary art is "small talk." The question is like the question asked at a cocktail party, where nobody expects a profound or relevant answer- nobody is even interested in the answer! Obviously the person replying doesn't go out of his way either, since there is no real cha

berge, no dialogue; only cut-off cocktail party phrases which can only be answered one way: superficially.

Or ignored—only in this case means to keep everything but to keep oneself apart, out of it. The artist must distance himself from everyday events.

It must exist—the distance between the immediate and art.

The painter of today cannot afford to be provincial or national, but solely and inevitably universal.

I believe deeply in regional and national values and I'm convinced that we must belong somewhere, have a center, if we are to make an important universal contribution. It's no accident that I preserve and look after my language and Hungarian traditions, since I know that it's only from a secure basis that you can build something firm. But this isn't to divide us; on the contrary it's to unite us in a common task. The diversification in my judgment should have the objective not of dividing us, but of contributing new works and ideas, which, being human, are automatically universal.

I believe my life is not an exodus. Despite having lived in so many different countries, I found in all of them the essential human values. This is really the only thing I care for. My art is the answer to this question.

MUSING ON THE BORDER LINE
Michel Butor for Bazuz

1) THE BORDER AS BOUNDARY

Snow and soot. Two lands, one is grown with corn, the other with sunflowers, one stony, the other sandy. Oak forests flourish here, beech forests there. Two nations: tall and fair with sweetbrian complexion and blue eyes; short and swarthy, tanned, with prominent cheekbones, having narrow eyes. In one place the language is agglutinative, in the other it is flexional. Villages with tile or slate roofs; thatched or battened roofs.

Landclearings and migrations that here and there produce shocks, hence a borderline that must be set, incised, leached. There may be a center over there, the capital of an empire,

one of a kingdom on the other side; that is where these irradiations come from, these successive waves now butting at the wall. But we focus our stare on this borderland where matters would not be that much different if there were a whole texture, a whole network of transmission sources on either side. The main thing is that nearing the boundary one will necessarily cause disturbances. In the distant nerve—centers they are at liberty to ignore that other with which we are daily confronted, to act as though it did not exist; we who live close by these barriers, we are always compelled to define ourselves in relation to it.

2) THE THREATENING BORDER

When sunflowers or beech trees extend all around us, we might believe that they are the only species of their kind; they do not raise questions; it is not necessary to defend them, and we might as well entertain ourselves, in botanical gardens, by gazing upon exotic flowers and varieties — lavishness for our leisure time. But when, beyond our dale, we suddenly catch a glimpse of forbidden oak and alien grain, we know that they constitute a menace, that their seed is likely to spread. Our beech trees therefore are not only beeches but counterattacks; and so the roofs of our villages perpetually herald a panegyric of tiles as opposed to thatch, or shingle as opposed to slate. Within our consciousness the other is always present.

3) THE INTIMATE BORDER

We are twofold; the border runs through the middle of our heart; and yet, we are either on one side or the other; for centuries on end a part of ourselves represses the other, wants to keep it from expressing itself, smother it, devour it. Hatred for him who lives on the other side of the water is aroused because his voice is never silent on this side. So, as one draws near the border, everything that was calm on the great plains begins to stir and sharpen.

4) THE GHOSTLY BORDER

If the border line were straight and true, every-

thing perhaps might calm down; ignorance might win out in the long run; the other might become invisible. The frontier would become the outer boundary of the world. But all that is needed is the slightest irregularity, the slightest rift, and tensions set in, not only at right angles to the border but along the length of it; a hollow here, opposite which would correspond not only a hump but an inverted hollow a little farther on, and so forth. Each of these folds will reverberate as currents and vibrations. If the area that lies along the border assumes a color, life, and consciousness different from those found in areas that happen to be surrounded by like ones, what will occur in an area enclosed within a frontier on nearly all sides, or in one where it penetrates like a weapon whose tip must necessarily gather strength, extending within our domains something like a projected border, a desire to sunder? Such particular aspect of the terrain will favor such or such feature in plants, customs, and language; a little farther, a totally different feature will be decisive; and all of that will gradually become balanced along a fairly stable line that will make up, so to speak, the outline of the difference between those two regions of our Earth and of our soul — Austria and Hungary.

5) THE BORDER IN DEPTHS

If we are to focus, in painting, on the border phenomenon, it is indispensable that we eliminate as much as possible the other bounds of our representation. That is why the works will never be large enough. We must be able to penetrate in, to be swallowed up by the contemplation of such and such a region, to experience it as if it did not have a border, so that we might, later on, come close to that border, see it function. That is why, even though we keep using a roughly rectangular shape, precisely because, being traditional, it does not call attention to itself, we shall renounce all its rigidity. The very checkerwork of canvases, the usual prop for that art, would emphasize it yet too much. That is why we shall gradually make up a territory by means of successive alluviations with a material especially chosen because it has, for a long time, conveyed information, sometimes after

ding the possibility of still deciphering some "news" of yester year; all sorts of paper, ranging from newspaper to cardboard, will thus imitate the processes of Nature and History, and this will have the advantage of providing us with a kind of deep expanse, an ambush for time; felt, that, bark, within which the swarms of ebb and flow will have full opportunity to express themselves, also the privilege of blotting up, of impregnating, after a fashion, the inner space whose encounter could sometimes be further mitigated through the intermediary of a frame of the same material, before the official frame is put in place, allowing one to hang this strange image, this icon of the alien's presence.

6) THE NATURAL BORDER

Through its alchemic treatment paper is purified in order to become a support for the musings on our own intimate borders, light thrown on our intestine wars, and for that purpose it unveils its own history, its origins; it becomes torn into fibers that will link up different places in the territory like those bundles of multicolored wires in the recesses of electronic brains, or the neurons of our nervous system; it acknowledges its vegetal lineage so well that it is able to shift imperceptibly into straw, grass, or lichen. The image matter thus provided becomes similar to a natural event and reacts to the light of day like a meadow a carpet of dead leaves in the woods, or a moss-covered stone. One might even imagine, in the manner of some fulgurant arrangement by a Far-Eastern gardener, a proclamatory work made of live grass, or more precisely of a drying-up of grass in the center of a meadow, leaving a flowering border. Comfortable at any rate among the trees, the icon becomes a summary of world history, a musings on the borderline between Nature and Culture.

7) THE FREE BORDER.

Our language habits lead us to locate ourselves to the right of the frontier. The left is the other, sometimes the sinister, often of the boundaries. The line is more of a border on its right side than on its left, and this is true, of course, no matter what the actual geograph-

ic location of the nations that might serve as concrete application of our musing. Thus while Austria with its mountains, monasteries, and string quartets is to the West, Hungary corresponds to it in the East with its tremendous spaces, its large lakes with marshy shores replete with reeds that are constantly stirred by the wind from central Asia, its herds of free horses keeping within their manes memories of their forebears' conquering migrations, until the setting up of a sufficiently solid frontier that reorganized them corresponds to it in the East-but all we need do is to locate ourselves in the North and the usual semantic situation is reestablished. If we move to the American continent, whether it be in the North or in the South, in the United States or in Argentina, the image fits with all its strengths, with no transposition: it is indeed the right, or the organized East, centralizing and more or less centralized, that gradually swallows up a more and more distant West, what is on the other side of that particularly lively and enriching, unstable frontier; the West was viewed as being precisely that which had no bounds, the land of wandering and even of licentiousness, the place where one could breathe far from worn-out codeseven if a more searching examination forces one to qualify all that considerably.

8) THE CONSTITUENT BORDER

There is opposition between a centered region and a noncentered region or one that is much less so: one might ask what allows a frontier to be established in order to oppose the irradiation issuing from such a center. A study of incomplete borders shows that it is fitting, in part, to reverse matters: the progressive irradiation coming from a nascent center on the right brings about a resistance where there used to be no borders and it organizes itself within centers; one might say that any interruption in the flow, in the original migration, even owing to accidental causes, will bring about a kind of analysis or dialysis, will gradually divide into two distinct populations what at first was a sole settlement. A dotted line is what the border was at first, as our maps show us so well, and the examination of each of its fragments allows us to learn how, in ti-

mes of crisis, when the threat of the other becomes particularly distressing, they will to join and strengthen one another.

9) THE THICKENED BORDER

It is mainly when the very center feels threatened that the frontier is reinforced, it becomes a great wall, more and more impervious, taller and taller, and an attempt is made to intercept even the flight of birds and the path of informative radio waves. The more the frontier is accidental in its origin, decided upon, for instance, by a remote center, a military headquarters, or an international conference without the parties concerned being in any way consulted, the more it tends to become vicious, bristling, murderous (the Berlin Wall, the 38th parallel); it then casts its shadow on the surrounding regions. When it reaches the height of distrust, the border necessarily splits into two lines, each facing the outside, but which must also protect the inside from the threat not only of the other but of this intermediate, interstitial region — the no man's land; that geographic statement of incomprehension, of laceration, is first a hallway of death, desolation and barbed wire, but this could at times be alleviated, become the very image of border crossing when such crossings can finally take place.

10) THE BORDER CROSSED

The mere tracing of the frontier constituted an analysis of differences between areas, between nations. With borders that are thick and split into two, that are plane projections of their vertical reinforcements, we are reaching the expression of what puts them into question, of what aims at going beyond them and viewing them from a distance. If the border becomes thicker, it is indeed because it is more and more difficult to hold; more and more, on either side, one wishes to cross it, and the more the borderer is conscious not only of the existence of the other but of its qualities, the more he desires to become acquainted, thus rebelling against the injunctions of the center or the right who want to seal all remaining exits; the aim, furthermore, is to protect the borderer himself from the unimaginable dan-

gers coming from the other. For the consciousness of the center inhabitant does not have the same structure. The higher the walls, the more the watchmen command a view of the landscape on the other side, which fascinates them more and more.

11) THE OPEN BORDER

It is fortunate that, gradually, all territories come into contact on one side or another; we are all becoming frontiersmen. Left and right braid their hands. And thus the frontiers that are most difficult to breach are slowly becoming transparent; the intermediate areas, areas of transiency, doors, and gaps become new centers toward which the crowds converge and from which they spread out, acquainted with a new perception of things.

12) THE LIVABLE BORDER

Thus the overcome frontier has become a vibratory diaphragm, as much one that produces sound as one that receives it. It has become the place where two territories hug each other lovingly, the touching of their two skins. The split, liberated frontier comes to life as a dancing couple, outlining its shadow and flame on the walls of the cavern Earth, conquering space with its entanglements.

CHRONOLOGY

1933 Born May 27 in Budapest, Hungary.
1949 Emigrates with family to Argentina. Starts to paint in the fall, painstakingly copying old masters and the Impressionists.
1955-1962 Style turns toward an expressionistic interpretation of nature.
1963 First one-man show in Buenos Aires.
1964 Moves with family to a solitary place (Villa Gesel) in the south of Argentina to dedicate himself exclusively to painting, remaining there eight years. Work gradually turns toward abstraction. Builds own studio with chicken wire and concrete over two years. Begins to make sculpture from lava rocks as well as concrete.
1970 Wildenstein Gallery becomes his exclusive representative.
1973 Settles with family in the United States.

1976 Exhibits in West Germany. The Wallraf-Richartz-Museum in Cologne and the Kunsthafen in Zurich acquire his work.

1977 Works are shown in the new acquisition exhibitions of the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, DC, and the Kunsthalle in Nuremberg, West Germany.
1978 One-man shows at the Museo de Arte de São Paulo in Brazil and the Phillips Collection in Washington, DC. His book "Interrelation of Forms", with texts by Rafael Squirru, Frank Getlein, Dieter Ronte and Joseph H. Hirshhorn, also serves as catalogue for these shows.

1979 Works in collage with various materials. The Phillips Collection acquires two of his works. Starts to "paint with pulp". Completes his large work, "Omen" in September. The Everson Museum of Art, Syracuse, New York, acquires the yellow "Botond No. 2" for permanent collection.

1980 Creates several large works in paper. The Kupferstich Kabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, West Berlin, acquires his work in paper No. 44. Makes the work in grass.

1981 One-man shows at the Everson Museum of Art, Syracuse, New York; Kunsthalle Nuremberg, West Germany, which acquires the work in paper No. 44; Museum Moderner Kunst, Vienna, which acquires the work in paper No. 78. A hard cover monograph on "Batu: works in paper" came out, designed and printed by Harry N. Abrams and published by Rizzoli, with 176 pages, 120 illustrations, 80 in color, with texts by Dieter Ronte, Ronald A. Kuchta, Rafael Squirru and Curt Heigl.

1982 From January to April works on huge paintings in Blanton, Florida. One-man shows at the Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan, which acquires the work in paper No. 152 and Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana.

1983 Begins the series of drawings on large size works in pastels.
1984 One-man show at the Gulbenkian Foundation, Lisbon, which acquires three of his works.

Through the intervention of the cultural authorities in West Germany, Schloss Schaumburg becomes his working and living facilities during his stay in Europe, where he creates a large series of new works, between them one of the most important, the "Lahnthal" painting.

He is invited by the Senate of W. Berlin to create a project for a monumental sculpture for that city.

The presentation of this working model takes place in Bad Ems in October.

BIBLIOGRAPHY

Acha, Juan, "Las Grandes Manchas Minimalistas de Batuz", Mexico, 1976.
Apikian, Nevart, "Paintings by Batuz" Syracuse, NY, May 29, 1981.
Arián, Carlos, "Batuz" Enciclopedia sobre artistas contemporáneos, Madrid, 1981.
Asterion, Alistaire, "Spuren der Hand" Europäische Premiere des Papier-Künstlers aus den U.S.A., Nürnberger Zeitung, July 25, 1981.
Bardi, Prieto M., "Introducao" for catalog "Batuz, Interrelation of Forms" for the Museo de Arte de São Paulo and the Phillips Collection, Washington, DC, São Paulo, 1977.
Bayer, S., "Landschaften der Seele", ART, West Germany, Aug. 1981.
Butor, Michel, "Méditation Sur la Frontière", text catalog Gulbenkian Foundation, 1984.
Chierico, Osiris, "Batuz" catalog for Wildenstein Gallery exhibition, Buenos Aires, 1970.
—"Atelier", Confirmando, Buenos Aires, 1972.
Chaiman, Carlos, "Batuz", La Nación, Buenos Aires, 1965.
—"Batuz", La Nación, Buenos Aires, 1966.
—"Batuz", La Nación, Buenos Aires, 1970.
Costa Peralta, Rene, "Atelier Villa Gesel... y un deseo de hacer", Estilo, Buenos Aires, 1971.
D'Amico, Hector, "El pintor que regresó del infierno", Siete Dias, Buenos Aires, Oct. 13, 1981.
Davidson, Herbert, Introduction to portfolio "Forms in Tension", 1975.
—"Batuz" catalog for exhibition at Museum of Art, Science & Industry, Bridgeport, Conn., 1974.

de Dios, Horacio, "Batuz de Villa Gesell a Florida", *El Mundo*, Buenos Aires, 1965
dell'Acqua, Anteaedo, "Exposiciones en Buenos Aires", LRA Radio Nacional, Buenos Aires, 1964.

de Neuville y Ortiz, Alfonso, "Batuz: La Eterna Agonia de las Formas Geométricas", Hogar, Mexico, 1977.

Ergel, Anton, "Ausstellung Batuz", Freie Presse, Buenos Aires, 1964

—"Batuz-Ausstellung", Freie Presse, Buenos Aires, 1965

—"Ausstellung von Batuz", Freie Presse, Buenos Aires, 1965

—"Ausstellung Batuz", Freie Presse, Buenos Aires, 1967

—"Eine Gemäldeausstellung wird zum Ereignis", Freie Presse, Buenos Aires, 1970.

Fenn, Walter, "Der Ris in der Schöpfung", Nürnberg Nachrichten, July 1981.

Fulton, Rawan, "Batuz, Life and Being" 28 minute film for French TV, 1981.

Füry, Louis, "Batuz" Világhirado, Illustrated Hungarian World Review, Cleveland, 1975.

Garamvölgyi, Tibor, "Batuz Buenos Airesben" Magyar Hírlap, Buenos Aires, 1975
Garnel, Marion, *The Indianapolis News*, June 25, 1982.

—"Paper Art: A sight to behold", *The Indianapolis News*, Sept. 1, 1982.

Getlein, Frank, "On the art of Batuz", for catalog "Batuz, Interrelation of Forms" for the Museu de Arte de São Paulo and the Phillips Collection, Washington, DC, 1977.

Gliedewell, Jan, "Batuz" *St. Petersburg Times*, March 15, 1982.

Gomez-Sicre, José, "Batuz" catalog for exhibition at Organization of American States, Washington, DC 1974.

Hara, Toshio, Introduction for catalog for exhibition at Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan, May 1982.

Heigl, Curt, "On the Artists" for book produced by Harry N. Abrams, NY, and distributed by Rizzoli, "Batuz - Works in Paper", New York, 1981.

Hirshhorn, Joseph H., "A Commentary" for catalog "Batuz, Interrelation of Forms" for the Museu de Arte de São Paulo and The Phillips Collection, Washington, DC, 1977.

Horn, Wolfgang, "Batuz, works in paper", Monats-Anzeige, Nürnberg, Aug. 1981.

Kanazawa, Takeshi, "Works of Batuz", ART Vision monthly, Tokyo, Japan, May 1982.

Krapkin, Ilka, "Batuz" catalog for exhibition at Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 1964.

Kuchta, Ronald, A., "Green's Farms" for book produced by Harry N. Abrams, NY, and distributed by Rizzoli, "Batuz-Works in Paper", New York, 1981.

Mícha, René, "Dieter Ronte, inter-alia: BAT Batuz works in paper i disenhos" in *Art International*, Lugano, september-october 1984.

Müller, Federico, "Batuz ein erfolgreicher Maler", Freie Presse, Buenos Aires, 1975.

Novak-Oster, Gabi, "Lebende Mauer von Ems nach Berlin", Rhein-Lahn Zeitung, Oct. 5, 1984.

—"Das Lahnthal für die Welt geöffnet", Rhein-Lahn Zeitung, Dec. 12, 1984.

Ossa, N., "Batuz pasó por Chile", Santiago de Chile, 1977.

Ramallo, Ernesto, "Exposición en Mar del Plata", La Prensa, Buenos Aires, 1967.

—"Pinturas de Batuz", La Prensa, Buenos Aires, 1970.

Ronte, Dieter, Introduction to portfolio "Interrelations of Forms", Cologne, 1977 (a work in progress)

—"Batuz' Formenwelt" for catalog "Batuz, Interrelation of Forms" for the Museu de Arte de São Paulo and The Phillips Collection, Washington, DC, Cologne, 1977.

—"Lines from Life to Being" for book produced by Harry N. Abrams, NY, and distributed by Rizzoli, "Batuz-Works in Paper", New York, 1981.

Rubin, Ida, Introduction to portfolio "Homage to America", Greenwich, Conn., 1976.

Schmidt, Gordon, "Batuz" catalog for exhibition at The Bruce Museum, Greenwich, Conn., 1974.

Simon, László, "Batuz Képkiallítás" Magyar Ujság, Buenos Aires, 1964.

—"Nagy sikere a képkiallításnak", Magyar Ujság, Buenos Aires, 1965

—"Batuz sikere", Magyar Ujság, Buenos Aires, 1966.

—"Batuz kiállítás Buenos Airesben", Magyar Ujság, Buenos Aires, 1970.

—"Az ember és a mozgás", Magyar Ujság, Buenos Aires, 1970.

Squirru, Rafael, Introduction for Argentine

portfolio, Buenos Aires, 1977.

—"Introduction to portfolio "Polymorphic" Buenos Aires, 1977.

—"Sónó la Hora de Nuestra Cultura", ALA, 1977.

—"The artist and his milieu" for catalog "Batuz, Interrelation of Forms", for the Museu de Arte de São Paulo and The Phillips Collection, Washington, DC, Buenos Aires, 1976.

—"Introduction" for book produced by Harry N. Abrams, NY, and distributed by Rizzoli, "Batuz—Works in Paper", New York, 1981.

—"For the Batuz's Show in Tokyo" text for the catalog for the Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Connecticut, 1982.

"49 Artistas de América", Gaglianone S.A., 1984.

Sommer Ribeiro, José, "Batuz, trabalhos em papel e diágnos" introduction for catalog for exhibition at the Gulbenkian Foundation, Lisbon, Jan.-Feb. 1984.

Szankay, Zoltán, "Batuz" catalog for Mar del Plata exhibition, 1965.

Tollas, Tibor, "Batuz...", Nemzetör, Munich 1977.

Vega, Lorenzo, "Batuz", *New Times*, Syracuse, New York, 1981.

Yassin, Robert A., text for catalog for exhibition at Indianapolis Museum of Art, Aug.-Sep. 1982.

The Shinbujush Shinbun, May 1982, Tokyo, Japan.

Calendar/weekly, May 1982, page 149, Tokyo, Japan.

Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Katalog Nr. 161, "Wandlungen eines Mediums", page 134, 1981.

The Geijutsu — Shincho — Tokyo Weekly, May 1981, page 10.

P.N.N. News, May 27, 1981, page 155, Tokyo, Japan

Indianapolis Monthly, "The Line begins with Batuz", Sep. 1982.

Perry Weekly, "Batuz", Aug. 26, 1982. The Indianapolis Star, "Batuz—Eight new pieces in exhibit", Aug. 29, 1982.

Everson Museum of Art Bulletin, May 1981, page 2, Syracuse NY.

Indianapolis Museum of Art Quarterly Magazine, June/July 1982, page 9, "Exhibitions".