



TESTA, Clorindo

Clorindo Testa, pintor / textos de Laura Batkis y Rodrigo Alonso. --
Buenos Aires : Joaquina Testa, 2017

114 p. : il., fot. ; 26 cm.

ISBN 978-987-42-3115-4

1. Testa, Clorindo 2. Pintura 3. Pintura artística 4. Siglo XX I. Alonso,
Rodrigo II. Batkis, Laura III. Testa, Joaquina

5.02 Pintura

COAM A-1436



Clorindo Testa
Pintor

Clorindo Testa
Pintor

Textos de Laura Batkis y Rodrigo Alonso

Coordinación editorial y diseño gráfico
Manuela López Anaya

Textos
Laura Batkis
Rodrigo Alonso

Fotografía
Fabián Cañas
Daniel Kiblsky
Daniela Mac Adden

Traducción al inglés
Joaquina Testa

Fotocromía
Guillermo Miguens

Impresión
Akián Gráfica Editora S.A.

Verano, otoño, invierno, primavera, 1987.
Acrílico sobre tela.
150 x 150 cm.



Breve historia de la pintura de Clorindo Testa

Laura Batkis

Cuando le preguntaban a Clorindo cuál era la diferencia entre el arquitecto y el artista, respondía: "ninguna". Su estilo lacónico se correspondía con la manera de presentar sus proyectos para una posible muestra. En estas ocasiones, esbozaba dibujos precisos en la servilleta de algún bar en Callao y Santa Fe o en el reverso de una invitación. Cuando se lo invitaba a participar en una exposición, Clorindo entregaba ese boceto y decía: "Ahí está la idea, ahora tengo que pensar". Entonces empezaba la mejor parte, la más difícil, pero también la más divertida. Había que meterse en el 'Mundo Testa' para seguir las pistas de sus lecturas, acompañarlo en sus ocurrencias y escribir un texto curatorial sin ver las obras, pero sabiendo que los cuadros siempre iban a estar a tiempo.

Paralelamente, desarrollaba el proceso de montaje. El punto de partida invariable a partir del cual comenzaba a investigar era el lugar expositivo; construía algo específico para cada entorno. Sus muestras resultan entonces muy difíciles de rearmar en retrospectivas, dado que en varias ocasiones el contexto era parte integrante de su obra. Es lo que hoy llamamos un *site specific*. Dibujaba el plano del lugar, donde detallaba la ubicación de los cuadros y las medidas de cada elemento de sus instalaciones. Testa podía colocar un papel sobre el respaldo de una silla y convertirlo en una monja, o armar camillas para *La fiebre amarilla* con unas cuantas maderas pintadas. Era un procedimiento irrepetible.

Sin embargo, en algunas series los cuadros se separaban del entorno. Es el caso de las primeras pinturas que realiza a fines de los años cincuenta cuando formaba parte del grupo *Siete pintores abstractos*. Son óleos en blanco y negro trabajados con escasa materia.

Posteriormente, en la etapa del Premio Palanza de 1965, empieza a proyectar sus trabajos como un proceso arquitectónico. Hablamos de las telas acanaladas y los papeles plegados. En las primeras, coloca materiales sobre la superficie armando un cuadro-objeto con la técnica del *assemblage*. Toma las curvaturas de las cortinas metálicas para cerramientos que se utilizan en la construcción de las casas de chapa en el barrio de La Boca. En cuanto a los plegados, son papeles que dobla en forma de sobre y pinta con aerosol. Como será habitual en producciones que desarrollará más adelante, toma una estructura y le quita su funcionalidad. El envoltorio que se usa para guardar algo es, en este caso, el proyecto de hábitat de un espacio vacío.

A partir de 1971 Testa se vincula con las manifestaciones conceptualistas en el ámbito del arte experimental y de las investigaciones analíticas. Es entonces cuando se integra al *Grupo CAyC*, cuyo objetivo fue difundir una estética ligada al conceptualismo pero comprometida ideológicamente con temáticas latinoamericanas. A partir de ese momento su obra se organiza en base a series narrativas con fuerte referencia lingüística. Articula selectivamente un repertorio determinado de fuentes iconográficas, históricas y literarias para construir un relato ficcional. El punto de partida es siempre un hecho verdadero. Como en los relatos de Borges, la ambigüedad entre verdad y ficción funciona como metáfora poética de la realidad histórica.

En *La fiebre amarilla* (1992) Testa evoca la peste que asoló la ciudad de Buenos Aires en el siglo XIX, un dato histórico preciso. Este hecho provoca un cambio radical en la distribución poblacional de la ciudad. En la zona sur, las viejas casonas son abandonadas a raíz de su insalubridad luego de la gran epidemia. Testa presenta el momento de la muerte y la agonía mediante la construcción de unas camillas de madera rústica pintadas a la cal. Encima de ellas coloca papeles blancos arrugados que evocan enfermos envueltos en sábanas.

La instalación adquiere nuevas relaciones significativas si pensamos en el emplazamiento original para el que fue proyectada. El conjunto fue exhibido en 1992 en una sala del actual Centro Cultural Recoleta. Este centro de

exposiciones fue, durante el siglo XVIII, convento de los frailes recoletos. El convento, con sus dos claustros y la huerta que todavía se conservan, funcionó hasta 1822. Ese año, por decreto del gobernador Martín Rodríguez y de su ministro Rivadavia, se disuelve la comunidad. La huerta fue destinada a cementerio y la iglesia fue utilizada en 1830 como sede de una nueva parroquia. En 1857 el convento se convirtió en asilo de ancianos. Finalmente se concreta una iniciativa ideada en 1945 por el arquitecto Mario J. Buschiazzo: convertir todo el complejo en un museo de arte. La restauración del edificio y la remodelación del conjunto que hoy es el Centro Cultural Recoleta se ejecutó en 1982. Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis F. Benedit fueron los arquitectos encargados de la obra.¹

Durante la eclosión de la epidemia de 1871, el ex-convento fue utilizado como hospital para alojar a los enfermos infectados. Las camillas de madera creadas por el artista se ubicaban en el mismo lugar donde, un siglo antes, estuvieron las camas de las víctimas de la fiebre amarilla. La instalación se completaba con una serie de ocho pequeños dibujos, de 23 x 13,5 cm., hechos en tinta sobre papel. En ellos se registraban episodios de la peste como si fueran croquis de la época. La memoria histórica se combina con la memoria personal del artista ya que estos dibujos fueron realizados por Testa en una libreta de anotaciones que perteneciera a su abuelo. De allí el color ocre del papel, oscurecido por el paso del tiempo. El trazo utilizado y las anotaciones, tales como las fechas de los acontecimientos o los pequeños epígrafes, también aluden a una tipografía que pareciera lejana. En una de estas láminas Testa cita la fuente iconográfica fundamental de donde proviene todo el relato, el cuadro *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* de Juan Manuel Blanes (1871), y reproduce el momento en que un médico llega a una casa donde encuentra el cuerpo yacente de una mujer infectada por la enfermedad. El cuadro de Blanes es el punto de partida que articula la fisonomía del relato.

Sabemos que a raíz de la epidemia se debió abandonar el cementerio del sur porque estaba saturado. Testa ilustra, en otro dibujo, el entierro de cadáveres en fosas comunes en el sector que hoy ocupa la plaza frente al Centro Cultural. De modo que el emplazamiento elegido por el artista para teatralizar su obra involucra fuentes históricas y referencias autobiográficas.

La instalación *La fiebre amarilla* está montada con otras obras pertenecientes a la serie *La peste en Ceppaloni* (1978). En esta otra peste, Clorindo recurrió a un libro de 1870 que cuenta la historia de los pueblos del valle Caudino, entre

¹ Las fuentes iconográficas que ilustran la fisonomía del lugar, de las que Testa se apropia para -a su vez- recrear su versión de la fiebre amarilla son:

Los mapas que acompañan el informe de John Frederic Bateman, *Report on the Drainage and Sewerage & Water Supply of the City of Buenos Aires*, Vacher & Sons Printers, Londres. Aunque publicado en 1871, los relevamientos de estos mapas se pueden fechar hacia 1867, cuatro años antes de la gran epidemia, dado que en ellos figuran las vías del Ferrocarril del Norte pero no las del ramal a *El Once*. El 'Tranway Argentino' llegó a la Recoleta en 1869 por obra del pionero Mariano Billinghurst.

Taullard, Alfredo; *Los planos más antiguos de Buenos Aires, 1580-1880*, Jacobo Peuser Editores, Buenos Aires, 1940.

Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1849. Colección y comentarios de Guillermo H. Moores, publicación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945.

Litografías de Julio Daufresne y Albérico Isola, publicadas originalmente por Litografía de las Artes bajo el título *Usos y Costumbres de Buenos Aires*, reimpresa por la librería *L'Amateur*, Buenos Aires, 1960, con introducción de Bonifacio del Carril.

Litografías de Carlos Enrique Pellegrini que ilustran el cementerio de la Recoleta (1841) y la Iglesia del Pilar (c.1830), publicadas en la *Monumenta Iconographica* de Bonifacio del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1964.

los que está Ceppaloni. En dicha localidad se encuentra Belgio, donde estaba la casa de sus abuelos. El texto comenta el paso de la peste bubónica entre los años 1500 y 1700, con estadísticas que demuestran la drástica reducción del número de familias, que de 500 disminuyó primero a 300 y luego a 150. En un juego libre de asociaciones históricas, Testa relaciona la peste negra de Europa con la fiebre amarilla de Buenos Aires en una obra en la que escribe:

"En agosto de 1656, mientras la peste subía hacia el norte de Europa, pasó por el pueblo de Ceppaloni, en el sur de Italia, valle Caudino, mi lugar de origen.

Doscientos catorce años después y un poco antes de 1870, al finalizar la guerra del Paraguay, vestida de otra manera, pasó por la ciudad de Asunción y a principios de 1871, bajando en barco a lo largo del Río Paraná, llegó a Buenos Aires, lugar donde vivo.

En Ceppaloni, en 1656 murió el 40% de su población.

En Buenos Aires, en 1871 murieron solamente 13.614 personas (menos del 10% de su población).

Uno de estos fue Manuel Rodríguez, albañil, español, primera víctima de la fiebre amarilla, enterrado en el nuevo cementerio de la Chacarita, construido rápidamente para la ocasión.

Manuel Rodríguez había llegado a Buenos Aires en 1867, para hacerse la América."

El artista junta las dos calamidades y las relaciona con la supervivencia de su familia en diferentes continentes. Tal como la describe, "la muerte se viste de diferentes maneras". Tanto en *Ceppaloni* como en *La fiebre amarilla*, la representó con la figura de Caperucita Roja. En 1979, en una exposición titulada *El arte y la máscara* (Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar), la muerte se convirtió en rostros pintados con aerosol sobre sábanas, colgados en un tendedero para secar ropa.

Unos años antes la había dibujado como una rata. Fue en *La peste en la ciudad*, que realizó en 1977, una obra que integró el envío colectivo del *Grupo CAyC* a la Bienal de San Pablo. En ella colocó papeles en el piso sujetos por ladrillos con ratas diseñadas como un proyecto arquitectónico: corte, vista y planta del agente contaminador.

Habitar, Circular, Trabajar, Recrearse (1974) es el conjunto de pinturas más ligado a su labor como arquitecto. Allí Testa denuncia las condiciones insalubres de la vida en las grandes ciudades. Plantea una crítica al funcionalismo arquitectónico, postulando el fracaso de la teoría urbanística de Le Corbusier en *La carta de Atenas* (1941). *Circular* consiste en veinticuatro paneles de 70 x 70 cm., pintados con aerosol, con vistas, cortes y plantas de gente circulando por la ciudad. Los ubica al lado de un anteproyecto para la Municipalidad de Avellaneda que había realizado en 1952, confrontando de manera irónica dos trabajos suyos separados en el tiempo por veintidós años. En un cartel sobre la pared se lee:

"En los cartones (1952) señalé con la letra "A" al habitante que, indicado con un círculo rojo, jugaba a la pelota en la calle y vivía en una casa de barrio con fondo, parral y gallinas.

Veintidós años después vivía en un monobloque, viajaba parado en el colectivo, almorzaba en un bar, atendía una cola en la oficina y miraba televisión a la noche."

Testa ya había cuestionado la tarea de los arquitectos en sus *Mediciones* (1973). Toma el manual de cabecera de la arquitectura, el *Arte de Proyectar en Arquitectura* del alemán Ernst Neufert. El libro es un cuidadoso inventario del equipamiento de los espacios habitables, con dibujos y medidas. Pero no hay libros que hablen sobre qué necesita la gente cuando contrata a un arquitecto, ni tampoco sobre sus sentimientos. Entonces Clorindo emprende esta tarea, haciendo esquemas de los estados anímicos que grafican las mediciones del dolor y de los gritos.

El fracaso de un modelo y la reflexión sobre propuestas utópicas atraviesan también la *Serie del Ahorro* (1986). Son seis pinturas y un cuaderno original de 1930 que le entregaron a Clorindo Testa el primer día de clases en el Colegio Roca. Exhibe la contratapa del mismo con las máximas sobre el ahorro que el Banco de Galicia y Buenos Aires ofrecía a los niños. El conjunto se completa con el libro *El Ahorro* de Samuel Smiles (1903) clavado sobre una madera, y con la siguiente inscripción:

"He clavado el libro de Smiles sobre una tabla para que ninguna maestra argentina lo pueda volver a leer."

En *La casa paterna* (1984), el artista se plagia a sí mismo al colocar un dibujo de su casa hecho por él cuando tenía cinco años. Al lado, un cuadro pintado en 1984 representa la vivienda donde nació su padre en Italia. La compleja red de referencias históricas concluye con un recorte del diario *La Nación* publicado en 1984 pegado en la pared. Es el artículo *100 años atrás en La Nación*, que reseña una intervención del diputado Lahitte disertando sobre el estado de las finanzas de la República Argentina en el que se lee:

"Recién ahora comienza a conocerse en Europa la República Argentina y ya se tiene noticia de nuestra mala situación financiera. El ilustre economista francés Leroy-Bouillé ha hecho notar recientemente en una revista que la República Argentina se encuentra en las mismas condiciones económicas que Rusia por el abuso que ha hecho del crédito. En efecto, puede considerarse que cuando una nación invierte más del 21% de sus rentas anuales en el pago de su deuda externa, no se encuentra en una situación económica envidiable, y nosotros invertimos en el pago de esa deuda el 41% de la renta."

(Del diputado Lahitte, al oponerse a reclutar tropas para una expedición al Chaco).

En la obra de Testa el comentario social está siempre distanciado por el relato ficcional y por su manera analítica de abordarlo. No hay denuncia explícita ni tampoco un tono panfletario. Por el contrario, su modo de abordar la historia del pasado nacional tiene la ambivalencia del humor. Esto le permite hacer un comentario oblicuo, con citas y encadenamientos de hechos falsos, verdaderos y autobiográficos. Es un arduo derrotero que, una vez descifrado, provoca en el espectador una reflexión profunda.

Las Clonaciones (1998) surgen con la aparición de la oveja Dolly. Comenta irónicamente este acontecimiento, clonando versiones de sus propias obras en una especie de experimento pictórico. A partir de *El Primero*, se suceden todos los otros (*El Segundo*, *El Tercero*), cada vez más desdibujados hasta convertirse en una mancha borrosa.

Las Láminas que faltaban en el inventario dibujado del Obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII es una instalación montada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires en el año 1989. Es en dicho Instituto donde Testa encontró un libro que reproducía el inventario dibujado de la América colonial que el obispo de Trujillo había realizado sobre su diócesis para enviar al Rey de España. Testa continúa el relato del obispo agregándole las 'láminas faltantes'. Éstas representan a los trabajadores de las minas de plata en el cerro mineral de Gualcayoc, en condiciones forzadas e insalubres, sin acceso a la luz del sol y con mala oxigenación. Con rollos de papel modela siluetas de monjas de hábito blanco, que se apoyan en sillas que ofician de reclinatorio mientras asisten al funeral del obispo. Éste yace sobre una tabla de madera, una silueta de papel soqueteada con aerosol plateado. Al lado, se ubica la representación del pontífice dentro de un confesionario, asistiendo mediante su muda presencia a su propio funeral.

La idea de la aparición de datos faltantes en la historia se repite en la instalación para el Cabildo de Córdoba (2003), *Crónicas y ficciones sobre algunos planos faltantes de la historia de la arquitectura argentina, recientemente hallados en Ceppaloni por el arquitecto Clorindo Testa*. Allí escribe una historia falsa de la arquitectura cordobesa,

protagonizada por un arquitecto ficticio. Imagina el encuentro de los planos de Don Francesco de Ceppaloni, quien habría sido el principal competidor de Andrea Bianchi –el autor real del Cabildo–, en el concurso de la ciudad. En la piel de Don Francesco –su alter ego inventado y nacido como él en Italia–, Testa recrea los planos y las fachadas de Córdoba (*La capilla de Ischilín, La Catedral*) pero tres siglos después. Por lo tanto, la muestra es la presentación del arquitecto perdedor, –notablemente mejor que Bianchi–, pero cuyos planos nunca habían sido encontrados. Junto a estos cuadros, Clorindo armó el taller de Don Francesco: puso viejos tablonces sobre caballetes y papeles arrugados tirados por el piso, como si fueran los proyectos que los arquitectos descartan cuando se presentan a un concurso.

Una vez más, cuestiona la veracidad de la historia y los sistemas que legitiman a los artistas en cada época. Asimismo, rinde un homenaje silencioso a todos los artistas que, aunque no hayan trascendido, tal vez hayan sido parte de la arquitectura de América.

La fascinación del artista por la historia argentina se advierte notablemente en las *Explosiones* de 1991. Son dos versiones sobre la *Explosión de la Casa de la Moneda de Potosí*. Testa toma un episodio histórico que no ocurrió: la voladura de la Casa de la Moneda ordenada por Belgrano, jefe del Ejército del Alto Perú, cuando abandona Potosí a fines de 1813. Clorindo imagina versiones que provendrían de la tradición oral popular para explicar por qué no se efectuó la explosión. Como siempre, cuelga escritos al lado de sus cuadros:

"La explosión no se produjo porque el oficial que tenía que encender la mecha se enamoró de una mujer de Potosí, por lo que aprovechó la ocasión y se quedó allí.

El General Paz sufrió de torticolis por estar mirando para atrás, mientras dejaba Potosí, para ver la explosión."

Un año después montó *Voladura de la Embajada* (1992), una instalación de doce pequeños bastidores de 25 x 16 cm. En la Casa de la Moneda un hecho imaginario explota en un cuadro de Clorindo. En este caso, el artista documenta el estallido de la Embajada de Israel en Buenos Aires, un acontecimiento verdadero y reciente. Años más tarde volvería al tema de las explosiones con *La erupción del Vesubio* (1996) a partir de textos de Plinio el Joven. Se trata de vistas de Pompeya y Herculano tapadas por la ceniza.

En el *Apuntalamiento* de 1994 Clorindo se plagia a sí mismo de manera completa y casi idéntica. La única variable es el tiempo. Entre el 20 de septiembre y el 13 de octubre de 1968, la Unión Industrial Argentina organiza la exposición *Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Las distinciones llevaban los nombres de las empresas que ofrecían a los artistas la materia prima para fabricar sus obras. Se les brindaban los recursos tecnológicos para la producción artística a través de nuevos materiales de origen industrial (acrílicos, plásticos) y nuevos procedimientos (multiplicación mecánica o electrónica de la imagen). El texto que entonces escribiera Basilio Uribe en el catálogo informa sobre la euforia y el optimismo desarrollista entre arte e industria. En aquella ocasión, Testa presentó una obra titulada *Apuntalamiento para el Museo Nacional de Bellas Artes*. Era un conjunto de vigas de acero ubicadas en serie sobre una de las paredes de la sala.

En 1994 presenta *Un nuevo apuntalamiento para el mismo Museo Nacional de Bellas Artes*: una serie de vigas se apoya sobre una de las paredes de la sala. Pero el material ya no es acero, sino madera rústica. La modernidad del acero en 1968 y la rusticidad de la madera en 1994 evidencian, con diferentes recursos, un mismo problema. Se trata de la dificultad de apuntalar un museo a pesar de los veintiséis años transcurridos y la necesidad de sostener una política cultural.

La figura del doble resulta funcional para interpretar la manera en que Testa imagina sus creaciones. Todo se repite mucho tiempo después y siempre se escribe sobre los mismos temas. Lo único que cambia es el contexto y la manera de interpretar, de manera actualizada, los mismos sucesos.

En los *Autorretratos* y en *Gritos y Pensamientos* (1994) el artista desplaza el paradigma histórico hacia el uso de una norma subjetiva que se asienta en la mirada de lo próximo. Deja de lado los grandes relatos para centrarse en la esfera de lo privado. Documenta el paso de su tiempo interno pintando su autorretrato en cada estación del año. En uno de ellos se representa junto a Caperucita Roja. Como decía el artista, a medida que se envejece hay que hacerse amigo de la muerte y acompañarla.

Los *Gritos y Pensamientos* muestran su cabeza; por encima aparecen frases que describen lo que piensa: *estoy contento, estoy triste, estoy dormido, estoy vivo, estoy pensando, esta es mi casa, estoy muerto, estoy riendo, estoy llorando*. En ciertos casos, están inscritas en un plano, como una manera de otorgarle un sentido topológico a algo que tiene la existencia efímera de un sentimiento. Y en esta arquitectura privada, estamos todos representados por la inquietud de la duda, el miedo frente a la muerte y las ganas universales de querer siempre volver a casa.

En sus últimas obras retorna a la arquitectura, como en los puentes que hacía antes de convertirse en artista profesional. En las *Cuadrículas de las Manzanas de una Ciudad* toma la misma consigna que el Rey de España emite a mediados del siglo XVI para la realización de las ciudades fundadas en América. En ella se especificaba un trazado radial con la finalidad de que las ciudades crecieran armoniosamente, de modo indefinido y libre. Esto define un planeamiento urbanístico muy diferente al de Europa, donde las ciudades tenían una muralla que obstaculizaba el crecimiento urbano. Así se construyeron las cuadrículas de las manzanas en América, con la plaza en su punto central desde donde partían cuatro calles hacia los puntos cardinales. Testa obedece la ordenanza y continúa la cuadrícula de su ciudad. Imagina que Buenos Aires sigue su desarrollo y rellena el río para construir un puente que la conecta con Uruguay. Al final de la serie toda Latinoamérica estaría unida en un proyecto urbano.

El 'Mundo Testa' es un lugar donde la imaginación existe de manera tangible y el arte es un proyecto perpetuo.

Clorindo amplía la noción de belleza más allá de los límites de un cuadro. Logra conmovernos desde el instante mismo en que nos entrega ese primer boceto de una muestra, dibujado sobre una servilleta de papel o en el reverso de alguna invitación. Nos emociona su manera de pensar y el talento inmenso para simplificar en un croquis todas las historias encadenadas. Las suyas y las nuestras. Historias de europeos que llegaron a América y que, como él, decidieron quedarse construyendo Patria. Clorindo nos dejó un legado. Tal vez aquel último proyecto urbano que une Latinoamérica deba continuarse en un proyecto mundial; pero claramente en el 'Mundo Testa'. Un Mundo donde la emoción y la razón se combinan de manera perfecta.

ISBN 978-997-42-3115-4



9 789874 231154