

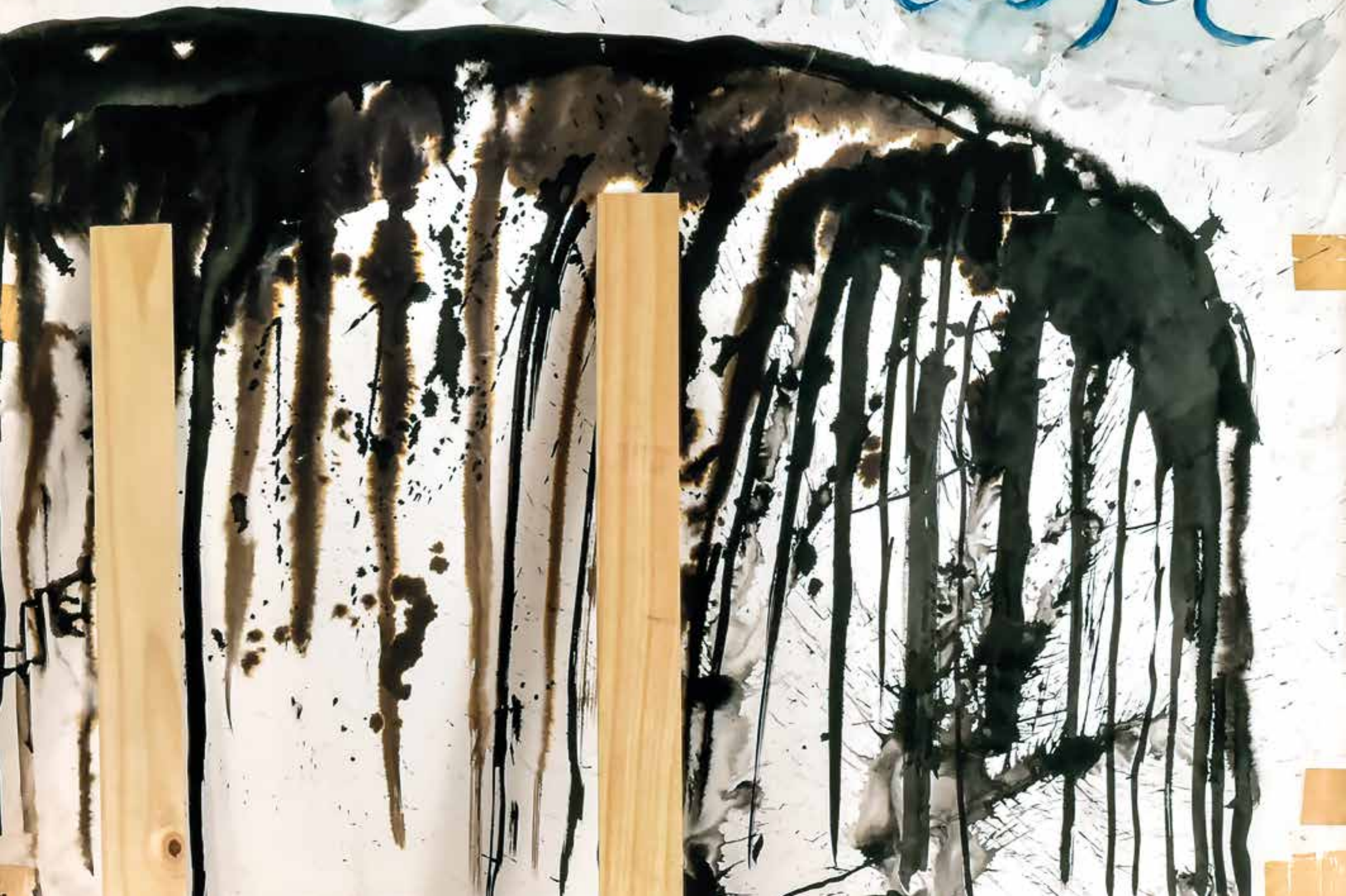
Clorindo Testa:
ESTA ES MI CASA

III Bellas Artes



Clorindo Testa en su estudio, 2012. Fotografía: Albano García

Esta es mi casa



- 05 Clorindo Testa y el Bellas Artes
Andrés Duprat
- 07 “Esta es mi casa”
María José Herrera / Mariana Marchesi
- 28 La exposición
- 69 El cubo y la caja
Silvia Pampinella
- 79 Un cuerpo ausente
Julio Llinás
- 83 TESTIMONIOS
Las ideas en las cosas
Luis Elio Caporossi
Testa, las nuevas historias
del pasado
Juan Fontana / Oscar Lorenti
Amerika en el imaginario
Justo José Solsona
- 91 Cronología
Paola Melgarejo
- 113 English translation
- 157 Obras exhibidas



Clorindo Testa y el Bellas Artes

Andrés Duprat

Director del Museo Nacional de Bellas Artes

El Museo Nacional de Bellas Artes ha seguido de cerca la trayectoria de Clorindo Testa, y a lo largo de casi seis décadas de historia institucional, ha celebrado a este gran artista con un repertorio amplio de muestras individuales y colectivas. *Clorindo Testa: Esta es mi casa*, presentada en 2018, viene a sumarse entonces a las múltiples ocasiones en que su obra plástica fue protagonista de las salas del Museo.

Si en su brutalismo arquitectónico perseguía la verdad cruda de la materia que sustenta el habitar, con énfasis en la geometría abstracta que modula construcciones y vida urbana, Testa replica el gesto en su obra plástica, desafiando las convenciones sobre el arte y sus circuitos de legitimación. Una cierta dialéctica entre la espontaneidad del trazo en sus dibujos y pinturas dialoga con la materialidad basta, ordinaria, de sus soportes. Esa disposición ante aquellos elementos considerados indignos o banales los vuelve sujeto activo de su intención expresiva al proponerlos como instancias constructivas de su discurso visual. Basta con mirar sus instalaciones en madera y cartón, en las que el señalamiento de la estructura que contiene la obra es la clave de bóveda de su estética, y sus dibujos a mano alzada, donde el trazo rápido recoge el instante en una inequívoca búsqueda de la autenticidad. Incluso en los grabados o *collages*, Testa procede con cierto estudiado abandono, con el que compone piezas a las que confiere una vitalidad desusada, pese a su geometría abstracta.

Esa paradoja que hace de la arquitectura un momento estático, congelado en el tiempo, recobra un dinamismo perturbador en su producción plástica. Pues sin abandonar la pregunta por cómo se encuadra la materia bruta en un orden matemáticamente reglado, repone la fuerza con que los humanos disponemos nuestras existencias atravesando sus límites. Hay, así, un diálogo fluido con el oficio de arquitecto, del cual sus obras plásticas (y hay que incluir sus edificios entre ellas) son el alma, el lugar de acogimiento y experimentación de sus conceptos sobre el espacio y el habitar. Toda su trayectoria puede pensarse como una gran reflexión sobre la tensión irresuelta entre los modos de vida y los dispositivos —la casa, el museo, la galería, la calle— en

Clorindo Testa, hacia 1970

que transcurren. Una pulsión liberadora que convoca la potencia metafórica del color y las formas, así como vuelve alegórica la materia desnuda, atraviesa sus trabajos como un indicio sugestivo de que un enigma siempre confiere sentido a las cosas con las que tramamos nuestra vida. Ante sus obras, estamos en vísperas de una revelación, cuya sola presencia vuelve ilusorios los actos. Acaso allí, en la invitación a volver a ver el mundo sin velos, estribe su vitalidad, su llamado póstumo.

Resultado de la investigación realizada para la muestra, el presente libro reúne textos que contextualizan y circunscriben la obra de Clorindo Testa en el cruce de sus dos profesiones, la de arquitecto y la de artista plástico. El ensayo “Esta es mi casa”, de las curadoras María José Herrera y Mariana Marchesi, examina paso a paso cuáles son las formas y los contenidos de esos trasposos disciplinares tan característicos de la expresividad de Testa. El minucioso trabajo en el archivo del artista les proporcionó fuentes inéditas para argumentar la hipótesis general de la exposición.

En “El cubo y la caja”, la especialista en historia de la arquitectura Silvia Pampinella analiza los edificios que Testa construyó para albergar el arte, especialmente la sede del Centro de Artes Visuales del Di Tella en la calle Florida y el Centro Cultural Recoleta, ambas “vidrieras” del arte joven en los años 60 y 80, respectivamente. Por su parte, el poeta y crítico Julio Llinás destaca la centralidad de la producción pictórica de Testa en un texto escrito en la década de 1960 que también se incluye en este catálogo.

Una exhaustiva cronología desarrollada por Paola Melgarejo, del área de Investigación del Museo, da cuenta de la temprana proyección nacional e internacional del artista y arquitecto.

Respetada y admirada por sus colegas contemporáneos, la singular obra de Testa es abordada en diversos textos y entrevistas por los arquitectos Justo José Solsona, Luis Elio Caporossi, Juan Fontana y Oscar Lorenti.

Junto con su nueva muestra, esta publicación sobre el gran Clorindo Testa nos invita a continuar reflexionando y profundizando en su inagotable legado artístico. Legado que devela su dramática y estricta actualidad a la luz de las circunstancias que vivimos a nivel mundial por causa de la pandemia. La reflexión ecológica de Testa sobre “las pestes” y su impacto en la historia y la vida cotidiana se resignifica hoy como el presagio del urbanista que vio y denunció la *hybris* de la humanidad en relación con “nuestra casa”: el planeta Tierra.



“Esta es mi casa”

María José Herrera / Mariana Marchesi

Curadoras

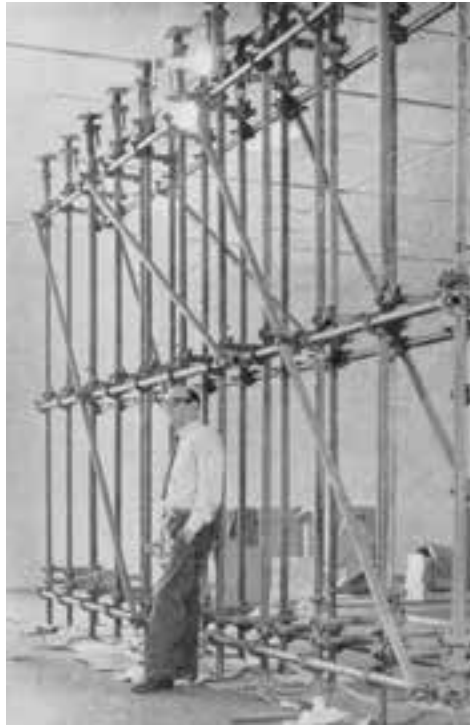
La frase “Esta es mi casa” se repite en innumerables dibujos y pinturas de Clorindo Testa. El artista y arquitecto construyó muchas “casas”: para el dinero, el ex Banco de Londres (1966), actual Hipotecario; para curarse, el Hospital Naval (1970); para los libros, la Biblioteca Nacional (1971); para el arte, el Centro Cultural Recoleta (1980), y también para los habitantes de este mundo, en general. Su imagen está definitivamente unida a estos hitos de la ciudad de Buenos Aires.

En 1968, Testa desafió “su casa”, la casa del arte, el Museo Nacional de Bellas Artes, con un gesto crítico y humorístico: su *Apuntalamiento para un museo*, un andamio ubicado dentro del edificio que sostenía una pared y el techo. Con esa estructura, introducía en el mundo del arte un dispositivo sin duda arquitectónico y unía sus dos pasiones para señalar la crisis que atravesaban las instituciones por aquel entonces. La “casa” se conmovió con una tendencia experimental donde confluían pintura, escultura y objetos, en una época que se preguntaba para qué servía el arte, cuál era su función en la sociedad. Testa buscó esas respuestas. Como arquitecto, reflexionaba sobre las falacias de la modernidad y su funcionalismo: por ejemplo, en la serie *Habitar, circular, trabajar, recrearse*, de 1974 (adquirida recientemente por el Museo de Arte Moderno de Nueva York), donde criticaba el hacinamiento y las rutinas de ordenamiento a las que el ciudadano contemporáneo está sometido. Así, desde la pintura, desarmó los postulados de la arquitectura moderna y racionalista, aquella que había marcado su formación. La exposición de la que este libro da cuenta se realizó entre el 11 de diciembre de 2018 y el 17 de febrero de 2019. La intención en ella fue explorar el cruce de disciplinas en la obra de Testa: los modos en que su dibujo y su pensamiento visual se nutren de las técnicas arquitectónicas de representación del espacio, con las que pinta temas propios de la reflexión urbanística y ecológica. El artista critica los estándares de la arquitectura moderna y racionalista que condujeron al hacinamiento, la despersonalización y el estrés en las ciudades contemporáneas.

La historia europea y americana le dio a Testa elementos con los que pensar “otras casas” para hombres, mujeres y niños; alguna que fuera refugio de las catástrofes y de las pestes. Estas ideas, lejos de ser utópicas, ocuparon un lugar en sus pinturas e instalaciones entre mediados de los años 70 y su última etapa de trabajo. Hacia 1975, se unió al Grupo CAYC, fundado por Jorge Glusberg en el Centro de Arte y Comunicación. La institución se proponía ensamblar disciplinas, y fue una plataforma colectiva desde donde Testa desplegó sus intereses de artista y urbanista. En consonancia con el grupo, aportó a la configuración de un “arte de sistemas” que vinculó la lógica proyectual de la arquitectura con diferentes temáticas sociales y culturales. Inspirado en eventos de su niñez o en la historia, como en *La peste en la ciudad* (1977) y *La peste en Ceppaloni* (1978), el artista enunció un mensaje ecológico social que desbroza los sucesos para mostrar cómo las hegemonías llevan a catástrofes políticas en las que la peste es el castigo “natural” de las guerras. Una clara metáfora de los horrores de la última dictadura en la Argentina.

Su pensamiento en acción lo convirtió en un verdadero referente cultural nacional e internacional durante más de seis décadas. A partir de fines de los años 80, su lenguaje, siempre expresionista, cita de diversos repertorios y disciplinas artísticas, de fragmentos

Clorindo Testa
Esta es mi casa (instalación), 1993
Tinta sobre cartulina, 220,5 × 240 cm (dos dibujos, 100,5 × 120 cm y 100 × 120 cm)
Listones de madera, medidas variables
Colección Testa



superpuestos de distintas temáticas e imágenes, sintonizó con las tendencias de la denominada pintura posmoderna. En sus instalaciones gestuales, consagradas a la belleza de lo efímero, lejos de la rigidez de la línea proyectual, demuestra cómo el humor, la ironía y el juego son la motivación profunda de su creatividad, su aporte a la invención de una “casa” donde se pueda vivir mejor.

Los distintos planos de la vida artística

Clorindo Testa solía explicar el comienzo de su formación artística partiendo del jardín de infantes al que había asistido en Buenos Aires. Se trataba de una de las escuelas que aplicaban la pedagogía italiana de la doctora María Montessori, dirigida hacia el desarrollo integral de las habilidades del niño antes que a transmitir el conocimiento, de modo unidireccional, por parte del maestro. En un ambiente de libertad expresiva controlada,

con juguetes especialmente diseñados para fines lúdicos y de aprendizaje, Testa se familiarizó con las formas geométricas a través de unos módulos que permitían trazar sobre el papel su contorno interior o exterior, una vía por la que se llegaba a representar animales y objetos. Luego, estas imágenes se transformaban “naturalmente” en letras: los semicírculos en la “c”, los triángulos en las “a” o las “v”, etcétera. Un modo de lectoescritura que Testa recordaba como el juego que siguió jugando con sus formas plásticas o arquitectónicas a lo largo de su exitosa carrera.

En 1942, ingresó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), que aún funcionaba en el área de Ciencias Exactas. Allí se formó en el ambiente de la arquitectura moderna, pero, como él mismo señaló, nadie le habló de Le Corbusier en la escuela. No obstante, la influencia de Le Corbusier y de los arquitectos del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) se evidencia con claridad en sus obras tempranas, como el edificio de la Cámara Argentina de la Construcción¹ y el Centro Cívico de la provincia de La Pampa, creada recientemente, en 1955.² En 1956, Testa fue parte de la Organización del Plan Regulador de Buenos Aires, la puesta en práctica del urbanismo humanista que Le Corbusier había predicado e intentado realizar desde su visita a Buenos Aires, en 1929.

Paralelamente a estas actividades que proyectaron su presencia como arquitecto, luego de unos años viajando por Europa, expuso como artista plástico por primera vez en 1952. El providencial encuentro en Italia con el galerista porteño Frans van Riel, lo animó a mostrar sus primeros óleos, en los que predominan puentes y grúas, clara preferencia por lo constructivo que se debía a su profesión de arquitecto. Pero, además, realizó retratos intimistas de su austera habitación de viajero. Como señaló Jorge Glusberg en varias publicaciones que le dedicó, la referencia biográfica, la memoria individual, está siempre presente en la obra de Testa. Un año más tarde, en 1953, expuso junto al Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA). Reunido por el crítico Aldo Pellegrini en 1952, se trataba de uno de los grupos llamados a romper con la ortodoxia geométrica del Arte Concreto Invención,³ y congregaba a Enio Iommi, Tomás Maldonado, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo y Miguel Ocampo. Efectivamente, estos artistas proponían una geometría más libre, lírica, como también se la denominó, que poco después condujo a Testa a una de sus etapas más distintivas, la de pinturas abstractas en negro, blanco y grises. En el ambiente breve pero intenso que creó la introducción del movimiento informalista, la materia y el color se vieron sujetos a la expresión de contenidos subjetivos. La filosofía existencialista, muy influyente en los años de la posguerra, llevaba a pensar las telas como espejos del alma. Casi de inmediato, estas pinturas de Testa mudaron hacia el abismal silencio de

1 Concurso que ganó junto con Dabinovic, Rossi y Gaido en 1951. El edificio, con fachada de *curtain wall* y pilotis, característica del estilo moderno internacional que impulsara Le Corbusier, se encuentra en la esquina de las avenidas Paseo Colón e Independencia, en el barrio porteño de San Telmo.

2 Testa se desarrolló en contacto directo con discípulos de Le Corbusier, como el español Antonio Bonet, los argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, y especialmente, el italiano Ernesto Rogers (Trieste, 1909-Gardone Riviera, 1969), activo difusor del estilo moderno internacional y la concepción humanística del urbanismo.

3 Si bien Testa no participó de la publicación argentina que introdujo el estilo moderno internacional y difundió el arte concreto y el constructivismo, la revista *nueva visión* (1951-1955), sí fue amigo, compartió sus ideas y expuso junto a varios de sus miembros. Entre ellos, Tomás Maldonado, Miguel Ocampo y Francisco Bullrich, estos últimos a su vez arquitectos y formadores de la Organización de Arquitectos Modernos (OAM).

Presentación de la colección Di Tella en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1960. A la izquierda, Clorindo Testa. Archivos curatoriales, Museo Nacional de Bellas Artes.

Página anterior
Clorindo Testa junto a su instalación *Apuntalamiento para un museo*, en la muestra *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, Pabellón de exposiciones temporarias, Museo Nacional de Bellas Artes, 1968. Archivos curatoriales, Museo Nacional de Bellas Artes.



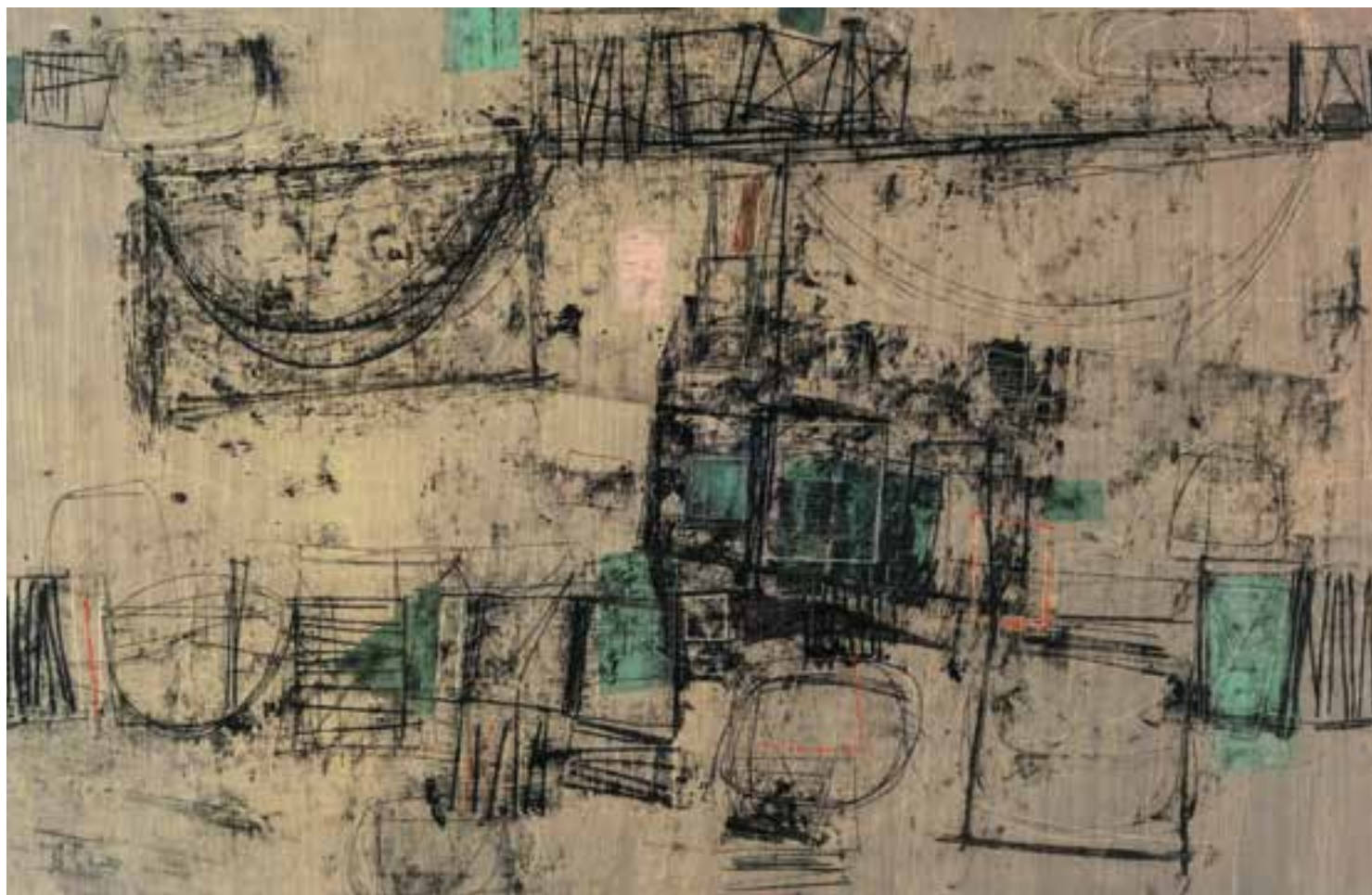
los monocromos. Abstracción y conceptualismo confluyen en esta experimentación. Nacido en el seno de las poéticas del arte moderno, el monocromo habla de la historia de la pintura desde su materia hasta sus significados. De su cualidad objetiva y su significación autorreferente daba cuenta en los años 60 Frank Stella, quien sostenía que en ese tipo de pintura “lo que ves es lo que ves”. Desde una perspectiva actual, estas obras monocromas de Testa, junto con las de Alberto Greco, Emilio Renart y Rubén Santantonín, sus contemporáneos, aportan una dimensión muy original a la pintura llamada “reduccionista”, en el cruce entre el informalismo y el incipiente arte conceptual.

Clorindo Testa en el proyecto del arte argentino internacional de los años 60

En la década de 1950, Jorge Romero Brest promovía con ímpetu las tendencias geométricas, a las cuales veía como el epítome de la modernización que el arte argentino necesitaba. Así, brindó su apoyo al Grupo de Artistas Modernos, con quienes Testa participó como independiente en sus exposiciones de Río de Janeiro y Ámsterdam. Estas muestras le abrieron las puertas de la galería Bonino, en Buenos Aires, donde expuso en una muestra colectiva hacia fines de 1953. A su vez, la familia Di Tella, que proyectaba crear un centro de arte, se asesoraba en este ámbito con Romero Brest y completaba su colección internacional con obras de arte argentino que adquiría en Bonino. Cuando en 1960 el Museo Nacional de Bellas Artes albergaba el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) –primera sede de sus actividades públicas–, se exhibió la colección familiar y se organizó un premio, que consistía en dinero, una estancia en el exterior y la compra de una obra por parte de la galería Bonino. Se selló de este modo una alianza entre instituciones públicas y privadas que puso en acción un plan modernizador y de internacionalización del arte, en el que Testa fue uno de sus protagonistas más notables.^{4 5} Para entonces, Romero Brest había cambiado sus preferencias: como señala Andrea Giunta, impulsado por Guido Di Tella, se volcaba a la defensa del informalismo, el arte emergente y tendencia en la que incursionaba con gran originalidad Testa. Así había

4 Véase Andrea Giunta, “La escena del arte nuevo”, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 129-161.

5 Solo cuatro años después de la primera muestra, representó a la Argentina en la Bienal de Venecia.



quedado demostrado en la exposición internacional con la que se inauguró el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el edificio del Teatro San Martín, en 1960. Curada por el director del nuevo museo, Rafael Squirru, la muestra establecía correlaciones entre los europeos y estadounidenses y los argentinos. Por ejemplo, Pierre Soulages y Kazuya Sakai, Rómulo Macció y Willem de Kooning, entre otros. No obstante, en un artículo para *La Prensa*, Hugo Parpagnoli señalaba con optimismo que había artistas, entre ellos Clorindo Testa, para “los que no se encontraban referentes”.⁶ En 1961, Testa hizo su segunda exposición individual en la galería Bonino.⁷ Durante la muestra fue invitado a la segunda versión del Premio Di Tella, que se realizaría en el Museo Nacional de Bellas Artes. Un jurado conformado por Romero Brest y el historiador italiano Giulio Carlo Argan le otorgó el primer premio por su obra informalista *Sin nombre*, actualmente en el acervo del Museo. También este año intervino en la I Bienal Americana de Arte en Córdoba, donde Raquel Forner ganó el Gran Premio de Honor. Esta Bienal, impulsada por las industrias IKA, formó parte de la promoción internacional del arte de la región, interés que compartía con la empresa Di Tella. En 1962, Testa fue seleccionado por segunda vez para representar a la Argentina en la Bienal de Venecia. En esa ocasión, fue Antonio Berni quien obtuvo el Gran Premio de Grabado y Dibujo. Testa no fue premiado, pero en una crítica de ese mismo año Romero Brest –jurado de selección de la Bienal, junto con Rafael Squirru y Ernesto B. Rodríguez–⁸ dejó claro su apoyo al grupo de pintores argentinos presentes en la muestra, que se completaba con Mario Pucciarelli, Sakai y Macció. Expresaba: “[...] sigo creyendo que los cuatro figuran entre los más valiosos pintores del país y que sus obras tendrán que ser reconocidas como tales en el extranjero”.⁹ Convencido, agregaba: “Pienso que, a diferencia de lo que se suele suponer, los artistas argentinos de avanzada, particularmente a los que me refiero, son bastante poco deudores del arte extranjero, europeo o estadounidense, y por ello resulta difícil la estimación de sus obras”.¹⁰ Romero Brest creía en la “autenticidad” del

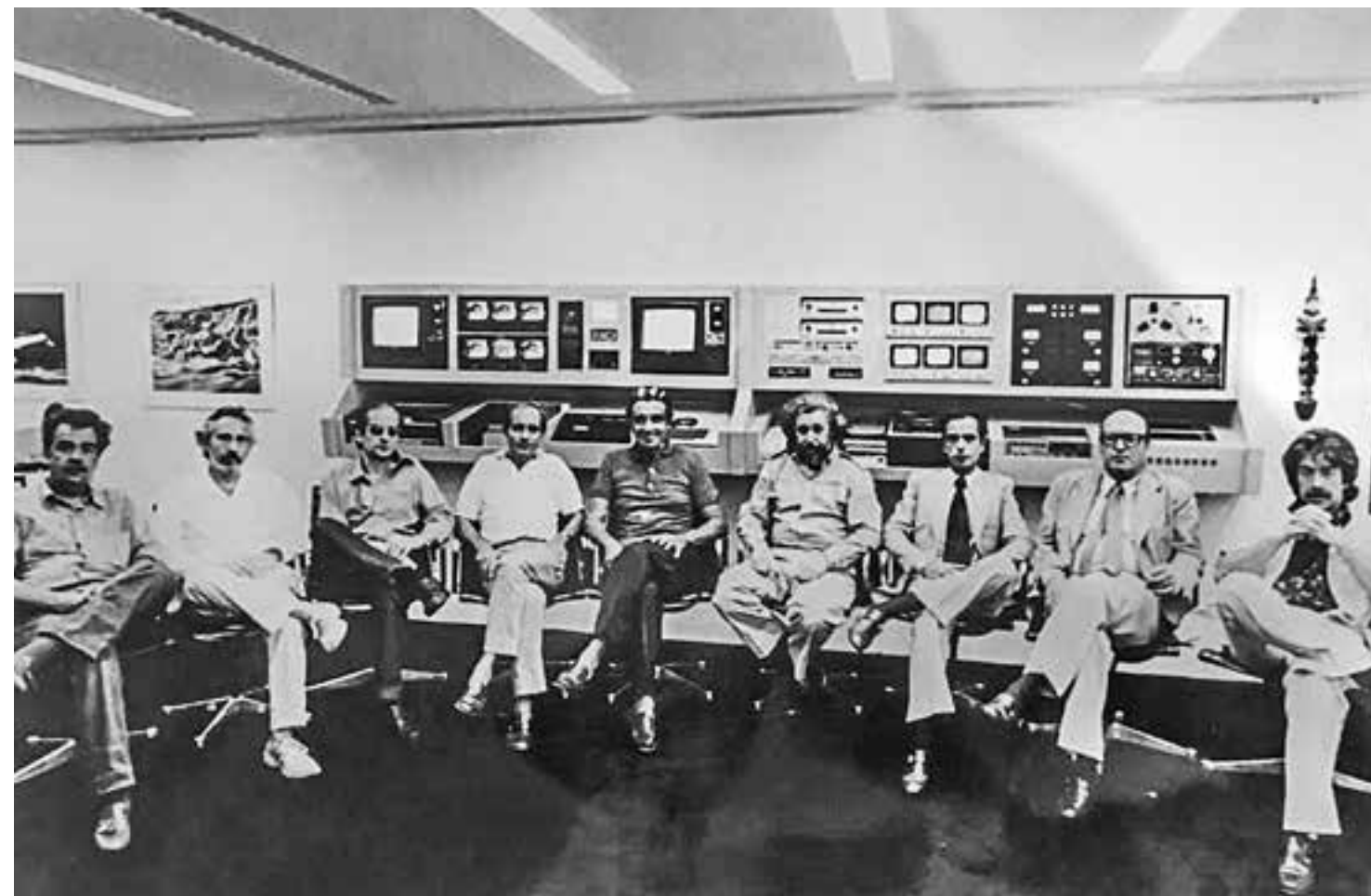
Clorindo Testa
Construcción, s/f
Óleo sobre tela, 70 x 100 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Página siguiente
El Grupo de los Trece, a fines de los años 70. De izquierda a derecha: Luis F. Benedit, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Clorindo Testa y Leopoldo Maler.

6 Andrea Giunta, *op. cit.*, p. 156.

7 Véase la cronología publicada en este catálogo. La primera exposición había sido en 1957.

8 El comisario del envío argentino fue el escultor Gyula Kosice.



9 Jorge Romero Brest, “La Argentina en la 31ª Bienal de Venecia”, en *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1963, pp. 15-16.

10 *Ibid.*

11 *Op. cit.*, p. 16.

12 Hasta ese año, Sandberg había sido director del moderno Stedelijk Museum, en Ámsterdam. Crítico, tipógrafo y artista, había conocido la obra de Testa cuando formó parte de la exposición de 1952 *Artistas Modernos de la Argentina*, que tuvo lugar en dicho museo.

13 Los artistas extranjeros incluidos en esta sección eran Pierre Alechinsky, Janez Bernik, R. B. Kitaj, Maryan, Hans Platschek, Achille Perilli, Paul Rebeyrolle, Larry Rivers y Antonio Saura. Todos ellos conformaban un amplio abanico entre las poéticas del informalismo y los nuevos modos de la figuración que surgieron bajo su influencia.

14 Silvia Pampinella, “El marco invisible. Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros años sesenta”, en María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores, instituciones*

arte argentino, informado ciertamente por las tendencias internacionales, pero que sin duda respondía a las características de su propio contexto, a su juicio, de manera original. La posibilidad de convertirse en una figura internacional estaba cifrada en estos eventos donde los artistas se hacían visibles a los curadores, galeristas y coleccionistas del mundo entero. Por eso Romero Brest no cejó en su intento y propuso a Testa para uno de los premios menores. La respuesta negativa del resto de los jurados se justificó en el hecho de que la Argentina ya había recibido uno de importancia. No obstante, Romero Brest concluía que el Gran Premio a Alicia Penalba en San Pablo, durante 1961, y el de Berni en la edición del 62 en Venecia, “han hecho que nuestro arte empiece a cobrar derecho de existencia internacional. Para afianzarlo sólo hace falta actuar con decisión y prudencia”.¹¹ Consecuente con esta idea y estrategia de posicionamiento, en 1963, el jurado formado por Romero Brest, el crítico francés Jacques Lassaingne y el holandés Willem Sandberg¹² invitó a Macció, Pucciarelli y Testa, los únicos argentinos que participaron en la Sección Internacional del Premio Internacional de Pintura del Instituto Di Tella, junto con los colegas extranjeros de sus respectivas tendencias pictóricas.¹³ Ese mismo año, los Di Tella llamaron a Testa para encarar la reforma arquitectónica del local de Florida 940, otrora teatro. Se convertiría en el moderno edificio-exhibidor,¹⁴ el Centro de Artes Visuales, que dio cabida al arte de vanguardia con la dirección de Romero Brest, quien había abandonado recientemente su puesto de director del Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁵ Así, Testa, con 38 años y su prestigio ganado como original arquitecto heredero del modernismo de Le Corbusier, formado en la escuela de los diseñadores, artistas e intelectuales de la revista *nueva visión*, era parte del programa modernizador e internacional que, con Romero Brest como nexo, propulsaban instituciones como el Di Tella y la galería Bonino. Entre 1952 y 1965, Testa participó prácticamente de todas las exposiciones panorámicas del arte argentino que se realizaron en Europa y los Estados Unidos, y en las de los principales museos argentinos comprometidos con la renovación de las artes.¹⁶

Una de esas exposiciones en el exterior fue *New Art of Argentina*, que el Walker Art Center de Minneapolis (WAC) organizó con el Instituto Torcuato Di Tella. En ella se ve a las claras cómo la condición de “artista internacional” era aquella requerida para representar a la Argentina más allá de sus límites. Ambos curadores, Jan van der Marck (WAC) y Romero Brest (ITDT), trabajaron en la selección en forma conjunta considerando el grado de participación internacional de los artistas como un criterio para definir su inclusión. En este sentido, Van der Marck notó cómo Europa había sido receptora del arte argentino y no así los Estados Unidos. Pero los tiempos estaban cambiando: a su juicio, el Premio Guggenheim, instituido en 1956 y con una fuerte presencia de latinoamericanos, “it is the first international evidence that the balance is shifting”.¹⁷ El panorama de *New Art*... abarcaba a los concretos, pasando por los abstractos, el arte óptico, la neofiguración y los emergentes neoadadá y pop. Respecto a los abstractos (Fernández Muro, Grillo, Ocampo, Sakai y Testa), Romero Brest señalaba en el catálogo: “el impulso hacia lo experimental y lo nuevo instalaba a sus trabajos en el *mainstream* del arte internacional. Estos artistas trascendieron el medio nacional y fueron reconocidos tanto en casa como en el exterior”. Y concluía: “De hecho, solo uno de los seis, Testa, sigue actualmente viviendo en Buenos Aires”.¹⁸

Esta última reflexión de Romero Brest nos introduce en el rumbo singular que tomó la carrera de Testa si tenemos en cuenta su doble profesión de artista y arquitecto. Los importantes concursos arquitectónicos en los que compitió y ganó por aquellos años definieron su permanencia en la capital argentina. En 1958, comenzó el proyecto para la primera etapa del Centro Cívico de Santa Rosa, que se inauguró en 1963. Entre 1959 y 1961, fue miembro del consejo directivo del proyecto de modernización urbanística llamado Plan Regulador de Buenos Aires.¹⁹ En 1962, ganó el concurso para la sede central del Banco de Londres en el microcentro porteño, una de sus obras más emblemáticas,²⁰ y el certamen para la nueva sede de la Biblioteca Nacional.²¹ Sin duda, Buenos Aires tenía que ser su casa, desde donde proyectar, construir, pintar y exhibir. Esta situación profesional y personal, sumada a la retracción de las relaciones internacionales que se produjo durante los años del ongiato y sus sucesores, espació la presencia de Testa en el exterior. No obstante, en la década del 70, junto con el reconocimiento internacional de su arquitectura, sus reflexiones urbanísticas y ecológicas se expandieron, como miembro del Grupo CAYC, más allá de los límites de su casa.

1968: *Apuntalamiento para un museo*

En un año de innumerables cuestionamientos y movilización política, tanto a nivel nacional como internacional, Testa realizó una obra paradigmática del camino rupturista que el arte iba tomando desde comienzos de la década. La hibridación de las disciplinas tradicionales, nuevas prácticas como el *happening* o el arte de actitud dejaban atónito al público de los museos, acostumbrados a ver allí casi exclusivamente ejemplos indiscutidos de la belleza. Los tiempos cambiaban, y las respuestas no se hacían esperar. En este contexto, los años 60 fueron múltiples e introdujeron renovadas perspectivas a las temáticas artísticas. Entre ellas, la nueva relación entre el arte y la tecnología.

El desarrollismo, teoría económica que sostuvieron el gobierno democrático de Arturo Frondizi y sus sucesores, planteaba el crecimiento de la industria nacional como forma de incrementar el empleo y elevar el nivel de vida de la sociedad en general. Las innovaciones tecnológicas de la posguerra se aplicaron a la fabricación tanto de medios de transportes y comunicaciones como a la vida cotidiana. Surgido de la transformación de los hidrocarburos, el plástico revolucionó varias industrias tradicionales por su menor costo, maleabilidad y liviandad. Al arte también llegó, a su tiempo. En 1966, la Cámara Argentina del Plástico²² desafiaba a los artistas a realizar obras con el innovador material “no artístico”, que permitía experimentar sin compromisos con la tradición. Avanzando en esta dirección, para 1968 la Unión Industrial Argentina (UIA) propuso una exposición de obras realizadas con los materiales de las empresas que la integraban: aceros enriquecidos, vidrios templados, acrílicos, etcétera. En septiembre de ese año, se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, una exhibición que tuvo por objetivo mostrar al público cómo los

y públicos, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 99-111. En este artículo, la autora caracteriza el edificio del CAV como una obra aparentemente pequeña, pero de gran importancia por el modo en que renueva el modo de ver el arte. Se refiere a él como “un escaparate que anuncia la existencia de un interior”. Destaca las acciones técnicas y simbólicas que Clorindo Testa y Francisco Bullrich desarrollaron para crear un espacio expositivo moderno, acorde con lo que se esperaba mostrar. Al mismo tiempo, Pampinella subraya las similitudes entre el edificio del CAV y el proyecto de la Biblioteca Nacional, ambos contemporáneos y trabajos del mismo estudio. En estos edificios, la transparencia, que el interior se vuelque al exterior y viceversa, era el principio de un “museo viviente” (término que también utilizaba Romero Brest) para Testa, y un *aggiornamento*, una “eclosión argentina”, en palabras de Bullrich.

¹⁵ Romero Brest renunció ante la imposición de aceptar en donación treinta obras del consagrado pintor argentino de temática gauchesca Cesáreo Bernaldo de Quirós, quien operó, junto con el director de Cultura y otros funcionarios, para que su ofrecimiento se convirtiera en ley del Estado. El decreto presidencial del 15 de junio de 1962 argumentaba la pertinencia de la aceptación, ya que el arte de Quirós está “inspirado en viril concepto tradicional y argentino”, entre otros valores. Disputas estéticas y políticas subyacen a este episodio, que evidencia los límites de la acción en las políticas institucionales por parte de sus gestores. Sobre este tema, véase María José Herrera, “Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores”, en María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino*, op. cit., pp. 15-18.

¹⁶ Véase la cronología publicada en este catálogo.

¹⁷ “Es la primera evidencia internacional de que el balance está cambiando”. Van der Marck papers, Walker Art Center Archives, s/f.

¹⁸ Jorge Romero Brest, “Introduction”, *New Art of Argentina* [cat. exp.], Minneapolis, Walker Art Center, 9 de septiembre al 11 de octubre de 1965, s/p. Original en inglés; la traducción es nuestra. La exposición fue coorganizada con el Centro de Artes Visuales del Di Tella e itineró por Akron Art Institute, Atlanta Art Association y University Art Museum de la Universidad de Texas.

¹⁹ Este plan regulador se basaba en las conclusiones a las que llegó Le Corbusier durante su visita a la Argentina veinte años antes.

²⁰ Con el estudio Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini. El edificio fue habilitado en 1966.



artistas renovaban su producción ante los desafíos planteados por el uso de materiales industriales, en algunos casos novedosos. El crítico e investigador especializado en diseño industrial Basilio Uribe señaló en el texto del catálogo: “el concepto actual del arte se genera paralelamente con la noción de industria”. Según su opinión, ambos términos se redefinían a partir de una unión solidaria en la que la industria proveía los materiales y su orden, y el artista encontraba “nuevas satisfacciones” con sus productos.²³

Los premios de este certamen estaban auspiciados por las empresas patrocinantes, miembros de la UIA. Integraban el jurado de selección el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Samuel Oliver; el secretario técnico del Di Tella, Samuel Paz, y el coleccionista y propulsor del arte geométrico Ignacio Pirovano. La premiación estuvo a cargo de dos críticos extranjeros: Jean Clay, editor en París de la publicación vanguardista *Robho* e impulsor del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), liderado por el argentino Julio Le Parc, y Lucy Lippard, crítica estadounidense atenta a las vanguardias del arte minimal y conceptual. El primer premio lo obtuvo David Lamelas con *Veinte placas ubicadas en dos formas no convencionales*, unas placas cuadradas de hierro que se esparcían por el puente de acceso al pabellón de exposiciones del Bellas Artes y dentro de la sala, hasta llegar a una mesa que reunía varias de ellas. *Veinte placas*... desafiaba los códigos de exhibición en el museo, donde cada obra de arte ocupaba un espacio único claramente identificado.²⁴ En el otro extremo de la sala, una segunda obra también cuestionaba la institución museo, aunque de modo diferente. Se trataba de *Apuntalamiento para un museo*, de Clorindo Testa, un andamio que se alzaba, imponente, de piso a techo, y funcionaba como una pared adicional a la sala que parecía reforzar la estructura del edificio. Construido con los caños tubulares ensamblables que proveía la compañía Acrow, recibió el Premio Sociedad Mixta Siderúrgica (SOMISA), una de las empresas de vanguardia de la industria nacional, estrechamente ligada a la construcción.²⁵ Con *Apuntalamiento*..., Testa unía de manera formal y simbólica sus dos vocaciones, de artista y arquitecto. Por medio de la imagen de un dispositivo que utilizaba en su tarea cotidiana como arquitecto, el andamio, imaginó una escultura geométrica, autoportante, de metal, que no necesitaba de su manualidad ni de la tradicional “factura artística”. En efecto, como las esculturas minimalistas –entre nosotros denominadas “estructuras primarias”–, era fabricada de manera industrial, sobre la base de un proyecto del artista, carecía de pedestal y se integraba naturalmente a la arquitectura y a su escala o, mejor dicho, superando esta última intención, era *arquitectura* en el museo de arte.²⁶

La instalación fue enigmática para el público y cierta crítica local que desconocía el concepto de las “estructuras primarias”. Ante esta y otras obras, la reacción de los espectadores fue de incertidumbre. Y así lo reflejaron los medios de comunicación:

Con el asombro de unos, la indignación de otros y la carcajada burlona de los más, el público espectador pudo ver una docena de caños ensamblados –con no mayor habilidad de la que muestra cualquier albañil para levantar un andamio–, que había “merecido”, como “obra de arte”, un premio [...].²⁷

Un destino mediático similar sufrió la obra de Lamelas. Un artículo del diario *Clarín* sobre *Materiales*... decía en su titular: “El arte anda por el suelo”.²⁸

En el convulsionado panorama del año 1968, signado por la crisis del programa desarrollista y los cuestionamientos de las vanguardias artísticas, Testa propuso una imagen que materializaba un problema presente en el ámbito cultural local e internacional: los alcances y la definición del arte y sus instituciones. Con la cuota de ironía que caracteriza muchos de sus trabajos, decidió dar una mano a la tradicional institución, que se tambaleaba, e hizo lo que tantas veces había hecho como arquitecto: apuntalar una estructura en peligro de derrumbe.

De ese modo y desde aquel momento, distintos elementos, temas, imágenes o dispositivos conceptuales provenientes de la arquitectura ingresaron definitivamente en el hacer de Testa como artista plástico. En este sentido, su obra fue derivando hacia la interdisciplina y la reflexión sobre los lenguajes característicos del arte conceptual. En 1971, Testa participó de la exposición *Arte de sistemas* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.²⁹ El “arte de sistemas”, tempranamente reconocido como una versión regional

Página anterior
Clorindo Testa
Apuntalamiento para un museo (instalación reconstruida), 1968-2018
Estructura tubular de acero y pintura, 300 × 150 × 3,92 cm

Página siguiente
Vista de la obra *Veinte placas ubicadas en dos formas no convencionales*, de David Lamelas, en la muestra colectiva *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1968. Archivos curatoriales, Museo Nacional de Bellas Artes.

21 Con Bullrich y Cazzaniga. Las obras comenzaron en 1971 y finalizaron en los años 90.

22 La exposición fue *Plástica con plásticos*, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1966.

23 *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1968.

24 Tanto Clay como Lippard tenían posiciones políticas de izquierda y, en consecuencia, favorecían la difusión de un arte crítico instalado en la realidad social o que minara los códigos de la “institución arte”; de allí su predilección por la obra de Lamelas. No obstante, el cincuenta por ciento de las obras eran de arte óptico o cinético. Evidentemente, estas tendencias eran más afines a la experimentación con nuevos materiales.

25 Somisa fue creada en 1947, pero recién en 1960, con el gobierno de Arturo Frondizi, inauguró su planta fabril. Fundada como empresa pública, se privatizó en 1991, y actualmente es parte de la empresa Techint.

26 Desde los años 40, con los artistas concretos, una de las máximas aspiraciones de la pintura fue desprenderse del marco-ventana para proyectarse sobre la arquitectura. Con las estructuras primarias, ese objetivo se cumplía, y se abolían en estas obras los límites entre disciplinas. Ni pinturas, ni esculturas: estructuras espaciales que podían compartir con la pintura el uso del color, la textura, etcétera.

27 E. R. [Ernesto Ramallo], “La broma en las artes plásticas”, *Esquiu*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1968, s/p.

28 s/a, “El arte anda por el suelo”, *Clarín*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1968, p. 48.



29 *Arte de Sistemas. Centro de Arte y Comunicación en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971. La muestra fue curada por Jorge Glusberg.

30 Contemporáneamente, en el ámbito internacional, el crítico estadounidense Jack Burnham teorizaba, en 1968, sobre una “estética de sistemas”, tendencia en la que incluía diversas producciones que se concretaban en ideas, procesos, información. Afirmaba que la “cultura supercientífica” emergente se orientaba hacia los “sistemas” más que hacia los “objetos” y que pensar en términos de “sistema” implicaba establecer un complejo de “componentes en interacción”. Jack Burnham, “Systems Esthetics”, *Artforum*, Nueva York, 1968.

31 Desde inicios de los años 60, se manifestó en el medio argentino el “objetualismo”, tendencia que se consagró con las exposiciones *El arte de las cosas* (1961) y *Objeto 64*.

32 Véase María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional* [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

del arte conceptual, reunía procesos, información, *performances* e instalaciones, dirigidos a señalar e interpretar la realidad social y artística de su tiempo, aseveraba Jorge Glusberg, teórico de la tendencia. El crítico definía el “arte de sistemas” como una práctica que “se refiere a procesos más que a productos terminados del buen arte”.³⁰ Las obras tenían el objetivo de acrecentar la comprensión de los “sistemas” que conciernen a las experiencias clave del siglo XX, como las teorías de la comunicación, los desarrollos tecnológicos y un urbanismo que apuntaba a mejorar la calidad de vida. Así, en su etapa inicial, durante la primera mitad de la década de 1970, el “arte de sistemas” producía obras basadas en los modelos y el lenguaje de las ciencias. El envío de Testa a dicha exposición consistió en uno de los “plegados” que venía realizando desde 1965. El catálogo editado en la oportunidad refleja el dibujo analítico, el método y proyecto de la obra exhibida. Entre la pintura y el objeto, el artista “cosía” papeles corrugados a la tela.³¹ Los broches que unían los planos eran parte de la estética constructiva del arquitecto, igual que las mediciones de las aristas, perímetros y desarrollo de los planos. Con palabras, Testa describe: “pliegue”, “pintura”, “broche” o “superposición”, y hace más evidente el planteo racional de su virtuoso dibujo técnico. En tanto exhibe la mecánica, el sistema que producirá el objeto es arte por derecho propio, según la teoría del “arte de sistemas”. La conceptualización de –en este caso– una pintura objeto se convierte en la obra en sí misma. Para un experimentado arquitecto esto es habitual. Cientos de sus ideas no salen del tablero donde las crea, o se corporizan años después, cuando un comitente las requiere. Por eso, la participación de Testa en esta exposición y las subsiguientes del Grupo CAYC, a partir del año 1975, fueron el lugar “natural” para desplegar una forma de pensar el arte signada por las concepciones propias de la arquitectura.

Clorindo Testa y el “arte de sistemas”

Dos años antes del cierre definitivo de la sede del Centro de Artes Visuales del Di Tella en la calle Florida (1970), Jorge Glusberg fundaba el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). A pocas cuadras del Di Tella, en el centro de la intelectualidad porteña, al lado del rectorado de la UBA, el CAYC se proponía como una instancia superadora. El Di Tella había visto sucumbir sus actividades y prestigio, por problemas económicos sin dudas, pero también por declararse prescindente ante las polémicas políticas que se desataban y de las que el arte participaba. En cambio, el CAYC señalaba la comunicación y la interdisciplina como el paradigma del presente y el futuro. Un lugar para las artes, la ciencia y los estudios sociales, donde ideología y política no eran conceptos ajenos a la cultura y era innegable su incidencia sobre las teorías de la comunicación. La realidad, lo que sucede: este era el terreno donde los artistas del CAYC querían operar, para darle intervención en el arte a un “nuevo hombre”, consciente de la manipulación a la que es sometido por los medios masivos de comunicación.³²

En 1972, Clorindo Testa fue parte de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*,³³ presentada por el CAYC como una estrategia para difundir las manifestaciones surgidas en la región. Imbuída de la intención de vincular arte e ideología, la muestra debía ser tan eficaz como toda manifestación de arte político. La teoría de la dependencia, surgida de las revisiones del marxismo y otras lecturas políticas como la de Frantz Fanon,³⁴ era el trasfondo de un arte de denuncia y acción que se difundía con métodos “pobres”, los tradicionales de la propaganda política, como el grabado. Las obras que participaban de *Hacia un perfil*... tenían una forma de producción específica, definida por su bajo costo y su fácil traslado: se trataba de copias heliográficas, el sistema de grabado que se utilizaba por entonces para reproducir planos de arquitectura. Las estampas, al igual que los planos, todas de igual dimensión, debían cumplir con ciertos códigos de exhibición: incluir la ficha identificadora (autor, título, año),



respetar las normas IRAM³⁵ de tamaño y calidad del papel, y montarse directamente sobre la pared o sobre los paneles. Con esta metodología se creaba una difusión inusitada que invertía los usos habituales. En lugar de invitar a artistas y curadores para que conocieran y luego integraran a los argentinos en los panoramas contemporáneos del exterior, a un costo sustentable y desde Buenos Aires, el CAYC reunía trabajos de locales y extranjeros, y los promovía en un circuito alternativo a Europa y América. Un lápiz y un papel eran instrumentos suficientes para elaborar una reflexión, un diagrama analítico o una enunciación acerca de las problemáticas contemporáneas. En este sentido, como nunca antes en el arte argentino, los textos literarios, la escritura y la palabra fueron parte vital, visual o semántica, de las obras.

Si como señalaba Glusberg en el catálogo de *Hacia un perfil...* la muestra funcionaba como “[...] respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y de liberación que sienten los artistas argentinos”,³⁶ la obra de Testa exhibida en aquella ocasión, *Medición de un grito*, puede leerse como el intento por medir la protesta, la queja del ciudadano argentino inmerso en la encrucijada del fin de la dictadura que había comenzado en 1966: la violencia de las guerrillas y de la reorganización para la vuelta a la corta democracia, en 1973. Metros, decibeles se indican con flechas y segmentos que los dimensionan, en un esfuerzo metafórico por “sistematizar” la manifestación más primaria del hombre frente al pánico, el dolor o la alegría. Desde entonces, Testa evidencia su “sistema”, los componentes en interacción del dibujo de la arquitectura, cuando codifica objetos o acciones, gritos humanos o costumbres recreativas como un picnic. El artista muestra cómo toda expresión puede ser llevada al plano del proyecto y, en consecuencia, reproducida según ese estándar. Unos años después, en 1974, expuso individualmente en la galería Carmen Waugh el políptico *Habitar, circular, trabajar, recrearse*, en alusión a las cuatro funciones urbanísticas humanas planteadas por Le Corbusier en el documento que se conoce como “Carta de Atenas”, surgido del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), realizado en 1933. El manifiesto pedía por la racionalización de las ciudades, que debían responder a las funciones del moderno urbanismo humano: habitar, circular, trabajar y recrearse. El mejor aprovechamiento

33 La exposición fue parte de la III Bienal de Arte Coltejer, en Medellín, Colombia.

34 El ensayo de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*, publicado por primera vez en Francia en 1961, fue muy influyente en el ámbito latinoamericano.

35 Sigla de Instituto Argentino de Normalización y Certificación.

36 *Hacia un perfil del arte latinoamericano* [cat. exp.], Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1972.

Clorindo Testa
Habitar, circular, trabajar, recrearse, 1974
Pintura sintética sobre tabla de madera, 70 x 70 cm cada panel; 280 x 2520 cm obra completa
Colección MoMA, Nueva York

Fotografía: John Wronn. Acc. N. IN2345.40. © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

de los terrenos, la higiene y la inclusión de grandes áreas verdes garantizarían ciudades más adecuadas para el desempeño cotidiano del ser humano. No obstante los esfuerzos internacionales para actuar en el sentido propuesto por los popes del urbanismo, el fracaso de estas aspiraciones era visible hacia 1970. Este es el tema del políptico de Testa –formado bajo los conceptos de Le Corbusier, quien también entonces se lamentaba del giro que las ciudades contemporáneas habían tomado–. El espacio para habitar comprime los cuerpos, las aglomeraciones impiden circular con comodidad, y el esparcimiento se resume a un pequeño puesto en un sillón donde mirar el hipnótico televisor. En secuencias que recuerdan a la historieta, Testa dibuja un mismo objeto inmóvil (el hombrécito A, hipótesis del habitante urbano) según distintos puntos de vista y concepciones geométricas: alzada, vista frontal plana; en planta, visto desde arriba. La descripción y el análisis, metodologías científicas, invaden las pinturas con números, vectores y anotaciones, que aportan precisiones adicionales a la imagen artística. Trazados con pintura en aerosol, los dibujos muestran la espontaneidad del croquis, primera aproximación a las ideas que los arquitectos suelen realizar. Las láminas se suman y se “hacinan” cubriendo la pared para agregar dramatismo a la situación que describen. Dormir, cocinar, usar los sanitarios o viajar en colectivo se constituyen en una pesadilla cotidiana sostenida por los espacios mínimos que disciplinan las acciones del ser humano. “Las ciudades no son grandes porque sí”, señalaba Testa.

Es difícil decidir una descentralización cuando se trata de enormes masas humanas condenadas por el momento a contar con lo que la realidad les ofrece: la gran ciudad. La escapatoria, las ventanas que faltan en mis dibujos, vendrán indiscutiblemente, a través de un cambio fundamental que incluye el cambio político, y no a través de proyectos de arquitectos y urbanistas capaces de concebir la vida ideal, de medirla y hasta de realizarla en pequeño, pero no de ofrecerla a millones de personas que, más que habitantes, son prisioneros.³⁷

37 Citado en Jorge Glusberg, *Clorindo Testa. Pintor y arquitecto*, Buenos Aires, Summa+, Libros/Books, 1999, p. 23.



Una vez más, reflexionaba como arquitecto y urbanista, y expresaba sus conclusiones por medio de la plástica. Conclusiones que, en términos del “arte de sistemas”, son información sobre los sistemas que desencadenan esas situaciones de la realidad que el artista observa.

Más de dos décadas después, en 1996, Testa presentó la obra *De la vida en la ciudad*, donde reincidió en su crítica a la vida en la metrópoli contemporánea.

En claro tono humorístico, el conjunto de doce grandes papeles colgantes (tintas) propone un personaje protagonista (tal vez un paródico autorretrato) que, frente a una ventana abierta, describe su visión “recortada” de Buenos Aires. Recortada gracias a la edificación con medianeras, metodología que se utilizó en el Nuevo Mundo, y que Testa apreciaba porque permitía a las paredes actuar como superficies reflejantes que iluminaban, aunque no hubiese sol directo. No obstante, la pequeña vista disponible habla a las claras de la falta de espacio, y el artista decide mofarse de las limitaciones. En su optimismo, el personaje relaciona el sonido del inodoro del vecino con un arroyo cantarín: le produce una inocente dosis de felicidad. La falta de criterio humanitario de las urbes superpobladas se ejemplifica en una de las frases, de tono porteño, atribuidas al protagonista: “en el estar íntimo yo la paso *fenómeno*”. Estas palabras no hacen más que evidenciar las carencias del sujeto actual, quien solo se siente seguro puertas adentro, protegido del vértigo de la vida en la gran ciudad.

En este sentido Testa advertía: “No interesan tanto la casa, el espacio para cocinar, el jardincito, la altura de la cocina o el bidet, como la eliminación de la soledad del individuo que vive en medio de una promiscuidad monstruosa”.³⁸

El ciclo de las pestes

Como urbanista, una de las inquietudes que acompañó a Testa durante toda su carrera fue mejorar el vínculo del ser humano con su ambiente. En los años 70, en especial a partir de 1973 y la crisis mundial del petróleo, la ecología –ciencia que estudia la “casa” de los seres vivos y el equilibrio de los diversos ecosistemas del planeta– impactó en las distintas conciencias y, ciertamente, en aquellas vinculadas con el arte.³⁹ La producción plástica de Testa está estrechamente ligada con estas reflexiones teóricas sobre el medio ambiente y la arquitectura urbana, como puede verse en la conexión entre las epidemias y las ciudades que algunas de sus obras establecen.

En 1977, realizó la serie *La peste en la ciudad*, que presentó como parte del envío del CAYC, *Signos en ecosistemas artificiales*, a la XIV Bienal de San Pablo. Se trataba de una instalación colectiva que funcionó como un compendio del “arte de sistemas” y mostró la coherencia del trabajo conjunto de casi una década.

Por su participación, el CAYC recibió el Gran Premio Itamaraty,⁴⁰ la consagración definitiva del grupo en el circuito del arte internacional que, además, lo instauraba como primer país latinoamericano en obtener este galardón desde la creación del certamen. La gran instalación, en la que Jorge Glusberg actuó como curador y artista, condensaba las poéticas individuales sobre un mismo tema, de modo que resultaran complementarias para una lectura colectiva. La colaboración de Testa consistió en una serie de telas vinílicas pintadas con acrílico en aerosol, donde los clásicos cortes en planta y vistas que denunciaban las falencias urbanísticas de la modernidad se alternaban con figuras humanas de cuyas bocas no solo salían gritos sino ratas. Las obras estaban dispuestas

Clorindo Testa
Permanencia de un rastro
(instalación), 1979.



Vista de la instalación *La peste en la ciudad. Signos en ecosistemas artificiales*, Grupo CAYC, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 1978. Archivo Pedro Roth.

Clorindo Testa y su serie de *La peste*, Bienal de San Pablo, 1977. Espacio de Arte Fundación OSDE.

sobre el suelo, sujetadas con ladrillos desde sus vértices. El artista postulaba, entonces, la figura del roedor como un agente contaminador, símbolo de la vida insalubre en la ciudad.

Inscrita en las tendencias semióticas que se consolidaban en el discurso crítico por aquellos años, *Signos en ecosistemas artificiales* buscaba evidenciar la trama espacio-discursiva en la que cada obra actuaba como fragmento solidario de la narración total. En sintonía con esas ideas, Glusberg planteó el espacio museográfico como “significante” y la exposición como “texto”. Así, pensaba el lugar otorgado dentro del edificio de la Bienal como un “espacio topológico”, de relación, donde el continente (arquitectura) y el contenido, las obras del grupo (marcadas, a su vez, por relaciones de convergencia, conectividad y continuidad), determinaban una trama. Esta trama era posible dada la uniformidad ideológica del envío, ya que los artistas venían actuando como colectivo desde hacía tiempo, en el contexto de producción de un país latinoamericano como la Argentina.

En este sentido, la exposición en tanto discurso se transformaba en un “ecosistema artificial”, una cadena semiótica que producía un discurso en el espacio, a partir de un grupo de artistas que trabajaban en conjunto, con una ideología en común. A la temática medioambiental, que los artistas compartieron en esta presentación, se sumaba el “ecosistema” social del propio colectivo. Una segunda obra completaba la proposición de Testa en San Pablo, vinculada con la retórica curatorial, consensuada por el grupo. Se trataba de un juego de naipes diseñado por el artista donde se reproducían los dibujos desplegados sobre el piso: los gritos y las ratas saliendo de las bocas. El juego se proponía también como un ecosistema, el de la propia obra de Testa en el vínculo con el espectador, donde el azar definía la relación entre el hombre y la plaga.

Un año después, en 1978, Testa volvió sobre el tema de las epidemias, esta vez en un registro personal: *La peste en Ceppaloni* (expuesta en el local del CAYC en Buenos Aires) refería al pueblo de sus antepasados, en Italia. Como ocurre en otras obras de su autoría, la memoria y la autobiografía se entrelazaban.

³⁸ Ibid.

³⁹ El término *ecología* viene del griego *oikos*, ‘casa’, y *logos*, ‘estudio’.

⁴⁰ Itamaraty es el nombre del palacio sede del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, realizado por Oscar Niemeyer en la moderna Brasilia. Por extensión, se denominaba así el premio que otorgaba el Ministerio en la Bienal de San Pablo.

Todo comenzó con una estadía en Benevento –dice Testa–, cerca de Nápoles, cuando me encontré con un libro de 1870 reeditado en 1970, acerca de todos esos pueblecitos desde la época de los romanos. En esas páginas encontré unos datos que me impresionaron mucho: entre el 1500 y el 1600, unas estadísticas documentan y demuestran la drástica reducción del número de familias, que de 500 bajaron primero a 300 y luego a 150.⁴¹

A partir de esta información, trabajó en dibujos, serigrafías, grabados, en los que personificó la peste como una figura –probablemente un hombre– en trazos rojos, cuyo rostro permanece velado al espectador. El acecho de este personaje amenazador invade todos los sitios que aparecen en las obras. Casas, castillos, paisajes, espacios públicos y privados se muestran en igual medida a su merced. Su mano, despiadada, se introduce por las ventanas, sigilosa, para contaminar todo aquello que toca. Las ventanas perdían así su función original; ya no permitían ver hacia afuera; al contrario, se transformaban en la abertura por donde se recortaba la sombra intimidatoria de la muerte para los habitantes de esas casas

La exposición se anclaba en diferentes registros que están en el centro de las reflexiones del artista. Se evidenciaba una relación histórica entre las grandes epidemias y las arquitecturas de las ciudades, ya que las pestes se originaron en el corazón mismo de las urbes, en sus espacios congestionados y sus condiciones insalubres, como ocurrió con la peste negra o peste bubónica, que, transmitida por los roedores, extinguió a casi la mitad de la población europea en la Edad Media. A pesar del rasgo histórico de las obras de Testa sobre estos temas, estas piezas no hablan solo del pasado. Si las epidemias del siglo XIV eran desencadenadas por procesos naturales, el sentido de catástrofe ecológico-urbana al que alude en sus obras es consecuencia directa de la acción del hombre. En la contemporaneidad, el hacinamiento, la polución, las condiciones de vida insalubres ponen en riesgo la ciudad moderna. En este marco, la muestra planteaba un cruce de tiempos, donde el presente se reflejaba en el pasado y viceversa.

En relación directa con este estrato histórico, la exposición reflejaba asimismo la memoria personal y familiar del artista. Su padre había nacido en Ceppaloni, y Testa había residido allí los primeros meses de su vida. Se trata de una de las constantes en la obra del artista: pensar los temas en tiempos cruzados. Este trabajo abría asimismo otras lecturas, como su vinculación con un texto central de la literatura francesa, *La peste* (1947), de Albert Camus, donde una epidemia simbolizaba el exterminio brutal de la Segunda Guerra Mundial, o podía funcionar como metáfora de los oscuros años de la dictadura militar argentina (1976-1983) –durante los cuales Testa produjo esta serie–, que podría asociarse al personaje sin rostro, al acecho de sus víctimas.

De este modo, establecía una serie de paralelos entre el pasado histórico, la memoria biográfica y el presente, con la rata como símbolo de las devastaciones provocadas en diferentes momentos, y evidenciaba a su vez la responsabilidad del hombre en esas circunstancias. Su historia personal está permeada por estas obras, como pudo verse en otra muestra individual de la década, organizada en la galería Carmen Waugh. Para *Caperucita Roja y Barbazul* (1975), tomó como base los personajes de estos relatos de origen popular, que formaron parte de su infancia. Testa incorporó fotos y dibujos de su niñez, pero transformó el cuento infantil al relacionar a sus protagonistas con la peste, representada por Barbazul.

Poco después, Testa cerraba el ciclo de la peste con *Permanencia de un rastro*, que tuvo lugar en el CAYC en 1979. Se trataba de una instalación que retomaba una costumbre ancestral, y casi ritual, tras el paso de la peste: el lavado y la desinfección de las ropas para eliminar todo rastro de la enfermedad y el riesgo de contaminación. La muestra abría con la siguiente cita de Testa: “Cuando la peste se fue de Ceppaloni, la gente lavó su ropa, pero el rastro-rostro permaneció porque era indeleble”. El artista recuperó las caras e identidades de los muertos. En un tendedero de ropa de uso doméstico, colgó doce telas pintadas con sus rostros: eran las telas que cubrieron los cuerpos desahuciados de los enfermos, en las que quedaron impresos sus rasgos y que funcionaban como evidencia de la tragedia.

La fuerte carga simbólica que trae aparejada esta obra plantea diferentes niveles de lectura y permite desplazar la imagen de la pandemia medieval a nuevas implicancias inscriptas en su presente. En un ejercicio de recepción actual, en la idea de la ausencia resuenan las siluetas de los desaparecidos, las víctimas de la represión

41 Testimonio del artista en A. A. [Alfredo Andrés], “Multiplicidades de Clorindo Testa” [entrevista], *La Opinión*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1978.



Lectura y firma de la “Carta de Machu-Picchu” en Cuzco, Perú, durante la Reunión de los grandes maestros de la arquitectura, 1977. Archivo Pedro Roth.

de la última dictadura militar argentina, trazando sus propios paralelos entre las pestes del pasado y los dramas urbanos y políticos de nuestra historia. En referencia al clima de represión y censura imperante en la Argentina de aquellos años, también se hizo frecuente la recurrencia a temas religiosos como un modo velado de aludir a la tragedia contemporánea.⁴² Como metáforas de la violencia, las telas-sudarios se erigían en huella de un cuerpo ausente.

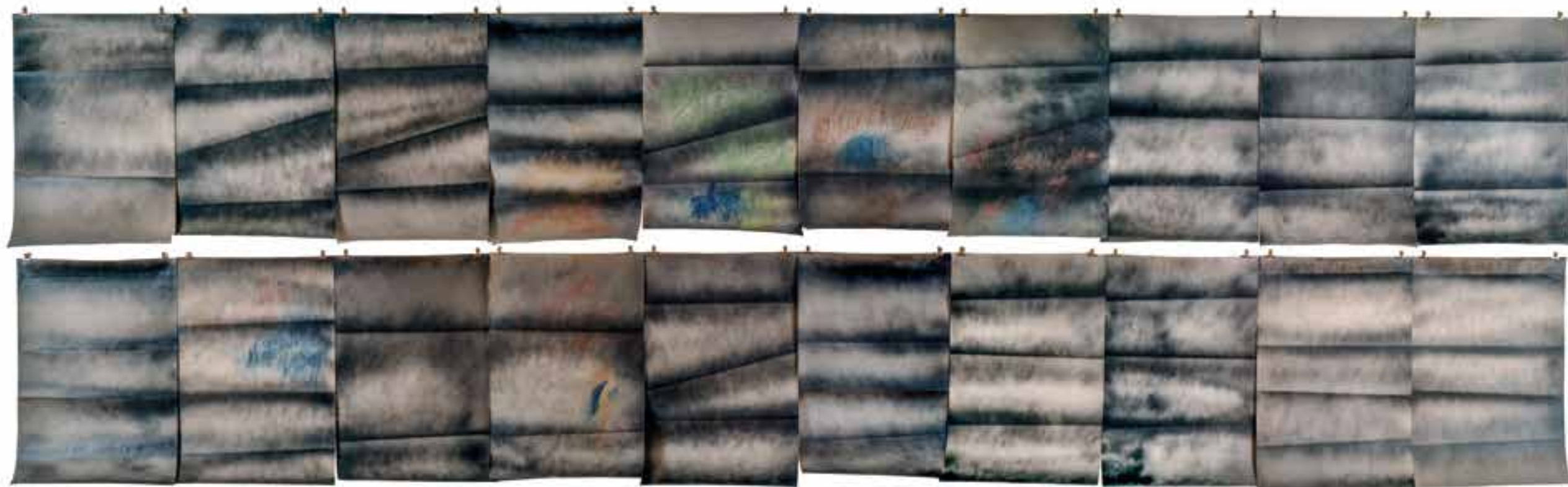
“Hacia una arquitectura topológica”

En diciembre de 1977, un mes después de entregado el Premio Itamaraty, se realizó en la ciudad de Lima la Reunión de los grandes maestros de la arquitectura.⁴³ Entre el 6 y el 12 de diciembre, artistas, teóricos, críticos y arquitectos se congregaron en la Universidad Francisco Villarreal para discutir las problemáticas de la ciudad contemporánea, con el objetivo de producir un documento que actualizara la “Carta de Atenas”, redactada cuarenta y cuatro años antes. Durante seis días se desarrollaron intensos debates y se presentaron distintos trabajos que buscaban renovar las propuestas del urbanismo en el último tramo del siglo XX. Finalizadas las reuniones, el 12 de diciembre un tren partió hacia Cuzco con los asistentes del congreso a bordo. Al llegar, se encontraron por última vez en la Universidad Nacional de San Antonio Abad, donde terminaron de dar forma al texto. Una vez consensuado el contenido, se dirigieron hacia la ciudad incaica de Machu Picchu. A las tres de la tarde, parados junto al Intihuatana –el reloj astronómico de la extinguida ciudad–, se leyó y se firmó el texto, conocido como “Carta de Machu-Picchu”. Este documento formulaba el compromiso de pensar las ciudades de cara al siglo XXI a través de un ordenamiento racional y planificado, que tomara en cuenta las necesidades habitacionales y de circulación reales y concretas de la sociedad actual.

Al encuentro en Lima fueron invitados Clorindo Testa y Jorge Glusberg, quienes presentaron “Hacia una arquitectura topológica”, un trabajo donde ponían el acento en el urbanismo y su relación con la ecología y el entorno habitable. Editado por el CAYC y la

42 De hecho, el sufrimiento de Cristo o el uso de diversos temas bíblicos ha sido una estrategia recurrente a lo largo de la historia del arte para aludir elípticamente a situaciones sociales críticas.

43 Jorge Glusberg y Clorindo Testa, *Hacia una arquitectura topológica*, Lima, Espacio Editora-Universidad Francisco Villarreal, 1977. El libro tenía, además del ensayo, una serie de dibujos de Testa, Luis Fernando Benedit y Jacques Bedel (también integrantes del Grupo CAYC), Rafael Viñoly y Nicolás García Uriburu.



Universidad Nacional Federico Villarreal, el ensayo se anunciaba desde su portada como una "propuesta para la Carta de Machu-Picchu", y sostenía una clara continuidad con las búsquedas de aquel documento y con los postulados semióticos que el Centro había comenzado a explorar en ese período.

Testa y Glusberg concebían la arquitectura como un sistema de signos (uno entre tantos) sobre el que podría establecerse, de manera (prospectiva), un plan de acción urbanístico (hacia el futuro). Desde esta postura, la lógica constructiva de la arquitectura era un elemento de la semiosis social, de ecosistema. El texto planteaba el concepto de transformación: a partir de este modelo semiótico, era posible planificar el desarrollo de las sociedades del futuro de manera realista. "No es viable una buena planificación urbana si se olvida que lo arquitectónico no es arbitrario y que su desarrollo en la sociedad responde a las leyes específicas entramadas a la cultura y al avance de los recursos materiales de la sociedad", sostenían los autores en "Hacia una arquitectura topológica".⁴⁴

Se trataba de una reflexión sobre las nuevas modalidades para el espacio urbano, ligado a la naturaleza y al hábitat, que los autores impulsaban para los países latinoamericanos, con miras a mejorar la vida diaria de los ciudadanos. En este sentido, tomaban en cuenta los efectos del diseño urbano y de sus arquitecturas. Ya que las construcciones y las formas de vida estarían indisolublemente asociadas, una produciendo efectos sobre la otra, encontraban que el urbanismo de los países desarrollados daba por resultado espacios abrumadores y opresivos, con un alto grado de deshumanización, cuyos antecedentes señalaban a fines de la Edad Media, con sus aglomeraciones poblacionales producto de los fuertes procesos emigratorios del campo a la ciudad. Se establecía un paralelo entre dos momentos de crisis urbanas en la historia de la humanidad. En tiempos medievales, las urbes habían evidenciado la fractura social, con el surgimiento de un nuevo orden social y económico, que iniciaba la era moderna en el siglo XIV. Plagas y pestes del pasado eran una metáfora del hacinamiento y las condiciones de vida del presente, y los autores señalaban el fracaso del proyecto moderno en Europa y Latinoamérica.⁴⁵ Consolidaban así una postura urbanística del problema pensando tanto en el rol de la ecología⁴⁶ como en los países de la región.

Clorindo Testa
La conquista del Cuzco
 (políptico), 1979
 Grafito, pastel y pintura en aerosol sobre papel, veinte piezas, 100 x 70 cm cada una
 Colección Testa

44 Jorge Glusberg y Clorindo Testa, *op. cit.*, p. 9.

45 En el libro se incluía un dibujo de ratas. Cf. *ibíd.*, p. 18.

46 Según los autores, un elemento "[...] íntimamente unido a una reconceptualización de la naturaleza de la práctica del arquitecto y en consecuencia al descubrimiento de nuevas prácticas constructivas". *Ibíd.*, p. 45.

En este contexto, uno de los movimientos pendulares de interpretación que debía realizar el urbanista era apelar al pasado para entender el presente y proyectar hacia el futuro. Y en ese abordaje histórico de las ciudades podían extraerse informaciones y datos que marcaran la pauta de la ciudad del futuro. Desde esta perspectiva elegir la antigua ciudad de Cuzco para rubricar la carta de 1977 tenía un significado especial: mirar y revalorizar el pasado americano y el modelo de sus ciudades para pensar la arquitectura del nuevo siglo.

Con la arquitectura topológica, se daría lo que Glusberg daba en llamar "El fin de la segunda edad media". Tomando esta idea como base, en 1979, el Grupo CAYC se presentó en la XV Bienal de San Pablo, de nuevo bajo el formato de instalación colectiva, con el título *Hacia el fin de la segunda edad media*. Allí Testa relacionó, una vez más, la problemática urbana con la peste.

Casi una década después, Testa continuaba trabajando con estos postulados. En la serie *Utopía y realidad*, que acompañó la muestra del Grupo CAYC en la XIX Bienal de San Pablo, partió del libro *La mejor república y la nueva isla de Utopía* (1516), de Tomás Moro, y los problemas de plantear una sociedad ideal sin tomar en cuenta los contrastes poblacionales del siglo XVI. Para Testa, las ciudades no podían ser construcciones separadas de lo social, y aquella ciudad utópica no consideraba a los oprimidos, a quienes quedaban en los márgenes de la urbe y del relato histórico. Con esta serie, además, reflexionaba sobre las ciudades americanas como lugares de cambio, donde deberían tenerse en cuenta las condiciones sociales e históricas de opresión, en lugar de presentarlas como espacios homogéneos e igualitarios.

El interés y sus planteos en torno a "lo latinoamericano" no serían un caso aislado ni en la obra de Testa ni en la de varios de sus contemporáneos.

América

Hacia fines de la década del 70, la pregunta por "lo latinoamericano" tuvo un renovado enfoque y fue ampliamente discutida en distintos sectores del campo cultural del continente. Por entonces, se planteaba insertar la región dentro del relato de la historia, que solo unos años antes había comenzado a pensarse de manera plural. Esta acción se inscribía en el contexto de una serie de iniciativas que buscaban nuevos espacios desde donde generar una mirada latinoamericana que discutiera el rol del continente como parte del campo cultural global.

Los cambios que por esos años experimentaron muchas instituciones se relacionan con esta postura. Por ejemplo, desde 1976 la Bienal de San Pablo se proponía "[...] afianzar una presencia más destacada de América Latina en su conjunto".⁴⁷ Con ese objetivo se encaró su reestructuración, que incluyó la creación de una instancia latinoamericana para promover el reconocimiento de la identidad regional. Así, en 1978, se realizó la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, que consolidaba una iniciativa impulsada por el crítico y teórico Juan Acha:

Ahora el tema consiste en ideas o puntos de vista que responden al actual imperativo de investigar desde las perspectivas de la teoría del arte y que formulan nuevos interrogantes a la realidad artística, permitiendo reagrupar las obras. Los reagrupamientos, a su vez, posibilitarán el descubrimiento de los ocultos hilos de la sucesión de rupturas y las continuidades artísticas. Es así como quedaron atrás los agrupamientos según géneros, épocas y tendencias, tan manidas y tan caras todavía al comercio del arte, a los historiadores del arte y a los críticos, respectivamente.⁴⁸

Anclado en esta línea, dentro de la exhibición de la bienal que se reunía bajo el tema "Mitos y magias", el CAYC presentó piezas relacionadas con una lectura americanista de la leyenda de El Dorado.⁴⁹ Como quedó señalado en el catálogo de la muestra, el grupo abordó temas como la magia, el fuego y los mitos populares. Fue en este contexto de redefiniciones donde Testa volvió su mirada hacia América una vez más.

La misteriosa, fragmentada y pocas veces bien contada historia del continente fascinaba al espíritu narrativo de Testa pintor. Los intersticios por los cuales se colaron decisiones cruciales para la historia de los países latinoamericanos fueron el disparador de algunas de sus series. Atravesadas por la literatura de Jorge Luis Borges y su estrategia de la cita, real o ficticia, sus obras se plagaron de relatos que ponían el acento en el aspecto más agresivo y violento de la conquista de América para cuestionarlo. El mito de la tierra del oro, la avaricia y codicia del conquistador, la explotación de los nativos en nombre de la fe, la razón y la economía moldearon el destino de las nuevas tierras. El artista “escenificó”, dotó de imágenes algunos pasajes de los antiguos relatos o hechos históricos: la leyenda de El Dorado, la extracción compulsiva de plata y los trabajos forzados en la mina del cerro de Potosí, la imaginada explosión de la Casa de Moneda, o la incalculable suma en metales preciosos entregada para el malogrado rescate del monarca inca Atahualpa. Este último tema fue el que abordó en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, adonde llevó la serie de los *Anotadores*, dibujos realizados en hojas cortadas a mano, colocadas en forma escalonada, de manera que una misma obra se componía de varios papeles fragmentados y superpuestos. En esta serie reflexionaba sobre uno de los grandes mitos del oro latinoamericano, el secuestro del inca Atahualpa, apresado en Cajamarca por Francisco Pizarro, y el ofrecimiento de un rescate para su liberación. La suma había sido estipulada considerando el espacio donde se encontraba encarcelado: los españoles recibirían el equivalente a dos habitaciones llenas de plata y a una repleta de oro, según la altura a la que llegara el brazo extendido del soberano. Cuando se había pagado el cincuenta por ciento del rescate, Atahualpa comprendió que no sería excarcelado y ordenó cesar la entrega de metales preciosos. En efecto, los españoles no lo liberarían, por motivos de seguridad, y tiempo después, lo sentenciarían a muerte. Aún hoy se considera que el monto de este rescate es el más elevado en la historia de la humanidad.⁵⁰

Sobre los papeles sobreimpresos y la escritura volvió en 1986 con *Graffiti españoles sobre un muro del Cuzco (1583)* para el envío *La consagración de la primavera*, presentado por el Grupo CAYC en la XLII Bienal Internacional de Arte de Venecia. El muro estaba formado por veinte dibujos sobre papel sopleteados con aerosol en tonalidades grisáceas. Las hojas habían sido previamente dobladas y vueltas a estirar, con el fin de simular los bloques de piedra del muro cuzqueño. No se trataba de cualquier “pared”: en el tema del muro, Testa planteaba visualmente la idea de la construcción americana, de su identidad. Sobre esta “pared” garabateó mensajes, refranes, fechas y nombres, como los de algunos conquistadores que, en 1533, tomaron la ciudad de Cuzco, saqueándola y diezmando al pueblo inca. A un costado, colocó una columna de cerámica, de 1,5 m de altura, que sostenía en su capitel una cabeza de indio, también de cerámica, modelada según la técnica de la alfarería incaica. Como trasfondo, pensaba en las ciudades incaicas castigadas, a las que recuperaba a modo de antecedente de la ciudad americana.

En mayo de 1991, Testa presentó en la galería Ruth Benzacar una exposición donde resumía su producción hasta el momento. La portada del desplegable, que exhibía la planta de la galería con la distribución de las piezas, demostraba hasta qué punto el problema de la cultura americana había acaparado su obra durante la década anterior. Allí retomó el tema de los trabajos forzados en la época de la colonia y abordó las guerras de la independencia. Además, incluyó la instalación dedicada al obispo Baltasar Martínez Compañón, que había montado en 1989 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), pero en esta ocasión lo presentaba vivo, junto a las dos monjas de la escena de su velatorio que aparecían en la versión anterior. Se trataba del obispo enviado a Trujillo en la época colonial, quien había realizado un inventario de su diócesis en 1789 para el rey de España que incluía mapas, representaciones de flora, fauna, ropa, usos y costumbres.⁵¹ Una vez más, Testa evidenciaba lo que quedaba marginado en el discurso hegemónico de la historia. Como años antes, volvió a presentar el plano del cerro mineral de Gualcayoc, en Cajamarca, donde tantos indígenas habían sido obligados a trabajar hasta la extenuación y la muerte. Colgó cinco pinturas alegóricas sobre el yacimiento y la realidad de la mita, con un texto del sacerdote Jerónimo de Mendieta que señalaba: “las almas de los indios son las verdaderas minas de plata de América, porque las minas de plata temporales preceden a las eternas y espirituales”, y otro del virrey del Perú, conde de Alba, que sostuvo a mediados del siglo XVII: “las piedras del Potosí y sus minerales están bañados de sangre de indios; y si se exprimiere el dinero que se saca de ellos, habría de brotar más sangre”. También

50 Jorge Glusberg, “Los mitos del oro y el Grupo de los Trece”, GT [gaceta], hoja amarilla 868, 23 de agosto de 1978.

51 También conocido como Códice Trujillo (aunque por tratarse de un libro de dibujos, no sería un códex o códice), fue encargado por el obispo a artistas anónimos. Entre 1788 y 1790, Martínez Compañón envió a los reyes españoles Carlos III y Carlos IV nueve tomos, con unas 1400 láminas de acuarelas. Su valor histórico, etnográfico y artístico los convierte en un documento visual sin parangón para la historia peruana. Durante 2018, la subasta de 136 de esas acuarelas originó un conflicto entre los gobiernos de Perú y España, que reactualizó el debate sobre quién posee la potestad de detentar los documentos de una historia compartida, más allá de las relaciones de poder asimétricas.



Vista parcial de la obra *De la vida en la ciudad*, 1996, en la exposición *Clorindo Testa: Esta mi casa*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2018.

mostraba obras realizadas en 1991 sobre las guerras de la independencia, como *El cerro de Potosí y las mulas del General Pueyrredón*, en la que recordaba el momento en que el militar se había llevado las monedas y barras de oro y plata de la ceca de Potosí en cuatrocientas mulas, y *Explosión de la Casa de Moneda Potosí*, un hecho vinculado a la segunda campaña de reconquista del Alto Perú, comandada por Manuel Belgrano en 1813. Se trataba del momento en que las fuerzas argentinas habían sido derrotadas en Bolivia, cuando Belgrano mandó cargar el tesoro de la Casa de Moneda y ordenó volar el bello edificio. La casa no estalló nunca, pero Testa daba por ocurrida la explosión y la representaba en dos versiones. Además, las piezas del cerro de Potosí se alternaban con dibujos de su infancia y con ocho pinturas de la década del 60, que incluían óleos abstractos en blanco y negro y cinco obras de las series *Acanalados* y *Plegados*. Completaban la exhibición dos dibujos de *La peste en Ceppaloni* (1978), dos *Autorretratos* (1988), el *Arquímedes* de cartón y madera (1989), *Gliptodonte* (1988) y *El espejito dorado* (1990). Como en otras ocasiones, la exposición superponía la historia, ahora latinoamericana y relatada desde el punto de vista de los oprimidos, y los recuerdos de su propia vida.

Buenos Aires. La gran aldea

En 1993, como parte de la V Bienal de Arquitectura, Testa llevó a cabo su exhibición *Algunas obras, algunos proyectos*, en el Centro Cultural Recoleta, con la que ocupó varias salas del lugar. A la entrada, *Autorretrato con la peste* (1988) lo presentaba como artista y arquitecto; a la vez, incluyó sus diseños arquitectónicos, como el ex Banco de Londres y la Biblioteca Nacional. En otras salas, organizó tres instalaciones sobre Buenos Aires. Se trataba de un ejercicio con el que intentaba materializar los tres momentos clave en la urbanización: su primera configuración, el replanteo forzado por uno de los eventos que reformularon la



Clorindo Testa
Todo son casas, 2007
 Acrílico sobre tela,
 150 × 150 cm
 Colección Testa

planificación urbana, y un último espacio que marcaba la situación habitacional acuciante a fines del siglo XX, junto a una propuesta para modificarla.

En la planta baja, tenía lugar el primer momento: *Siglo XVI. La fundación de una ciudad*, una sala con luz natural donde reproducía sobre el piso el damero urbano trazado por Juan de Garay en 1580, cerca de una piedra calchaquí precolombina, que señalaba el paso de la antigua a la nueva América. En el sector de los claustros abovedados, se presentaba un segundo momento: *Siglo XIX, Un hospital en la ciudad. La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871*. Utilizaba el espacio real, que había funcionado como sector de habitaciones del asilo en aquel momento, superpuesto a la instalación ambientada como una sala de hospital en la Buenos Aires de 1871, protagonizada por camas de estacas de madera pintadas con cal. A un costado, colocó la maqueta de una cama, expuesta dentro de una caja de acrílico transparente, y en uno de los muros, dibujos sobre el traslado de cadáveres en carros, las fosas comunes en el Cementerio del Sur y los conventillos de San Telmo, focos iniciales de la epidemia. Tomando como punto de partida la pintura *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, que Juan Manuel Blanes realizó el mismo año de la peste, Testa daba cuenta de que este episodio, entre otros, había configurado la fisonomía de la ciudad a fines del siglo XIX.⁵² En el último subsuelo, mostraba el tercer momento: el presente. *Fin de siglo. Una ciudad* subrayaba el miedo provocado por la peste, a partir de una instalación de dos tableros de dibujo montados sobre caballetes que sostenían la ciudad, constituida por cinco hileras longitudinales de vidrios de hasta un metro de alto, junto a dos acuarelas con el diseño de la urbe, y las instrucciones para levantarla. Nuevamente la peste y la ciudad estaban en estrecha relación, una configuraba los perfiles de la otra.

52 A lo largo del siglo, las deficientes condiciones higiénicas de la ciudad, la falta de agua corriente y de sistemas cloacales facilitaron la propagación de enfermedades. Pero los soldados que regresaban de pelear en la Guerra de la Triple Alianza trajeron la epidemia, que en el transcurso de seis meses tomó la vida de un tercio de la población. La ciudad fue evacuada, y solo quedaron 45.000 de sus 190.000 habitantes. Muchos se instalaron en zonas aledañas y en pueblos de los alrededores, como Flores o Belgrano. La fisonomía de la Gran Aldea cambió para siempre tras la fiebre.

53 Actualmente, ese perímetro está conformado por las calles Balcarce y su continuación, 25 de Mayo, la avenida Independencia, la calle Salta y su continuación, Libertad, y la avenida Córdoba.

54 En la mañana del 5 de julio de 1807, el convento fue ocupado por tropas del ejército inglés. Allí se quedaron hasta su rendición, el día 7. Las monjas permanecieron a salvo, encerradas en una celda a oscuras y sin alimento. El 7 de julio, Santa Catalina se convirtió en un hospital improvisado para asistir a los heridos de ambos bandos.

55 El 7 de julio de 1812, Martín de Alzaga fue fusilado en la Plaza de Mayo. En 1810, el Virrey Liniers también había sido fusilado en el mismo lugar.

56 Cf. s/a, "Clorindo Testa", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de julio de 1980, p. 30.

Si las ciudades y las condiciones de la gran urbe actuaron como un inacabable fondo temático y simbólico en la obra de Testa, Buenos Aires fue aquella sobre la cual se concentró para reflexionar desde distintas perspectivas. Por una parte, la de sus propias vivencias, retratando insistentemente la manzana de su casa, el casco histórico, la influencia de las migraciones y la relación de sus constructores con la tradición italiana, la de sus ancestros. Desde la planta hasta el edificio construido en su volumetría, cada partido arquitectónico –casa, escuela, hospital, presidio, biblioteca o museo– es productor de significados socioculturales, no solo por sus usos, sino también por la imagen que transmiten sus formas. Así lo entendía Testa, quien ya había trabajado en el análisis semiótico de la disciplina en "Hacia una arquitectura topológica". En muchas de estas obras, dibujó los planos de sitios históricos de Buenos Aires, y sugirió una conexión simbólica entre cada habitación y las decisiones que allí se tomaron, por lo que forma y contenido estaban ligados de modo indisoluble. Mediante la invención de formas y de elementos eminentemente plásticos, aportó a sus edificios un valor imaginativo adicional a las funciones de habitar o transitar.

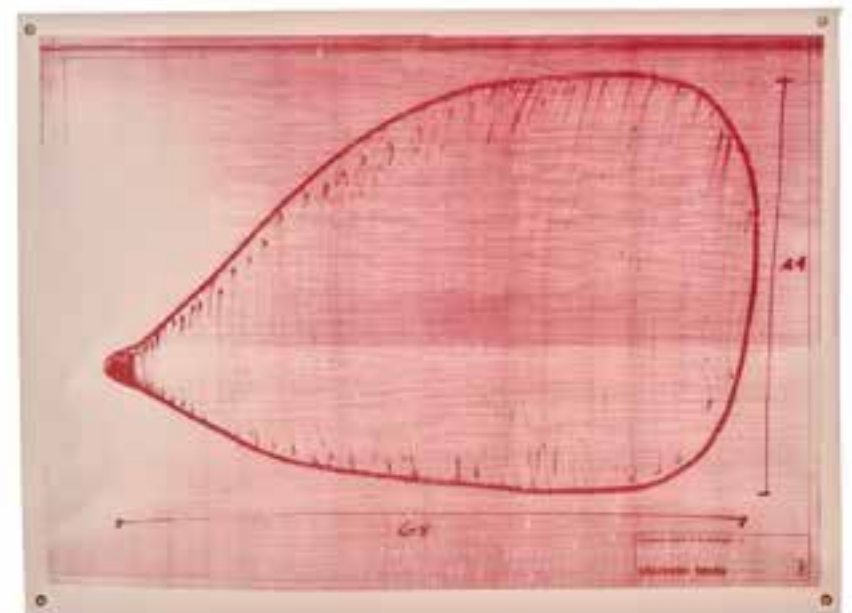
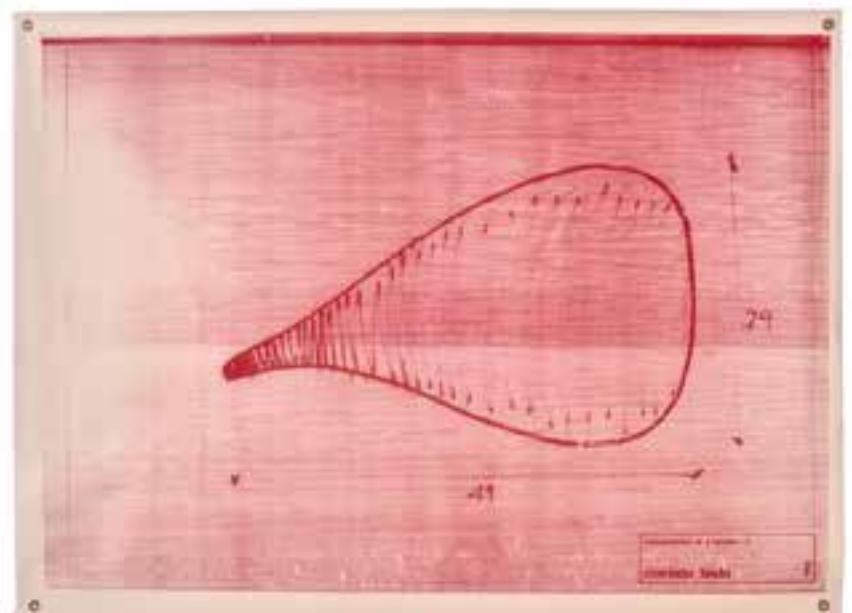
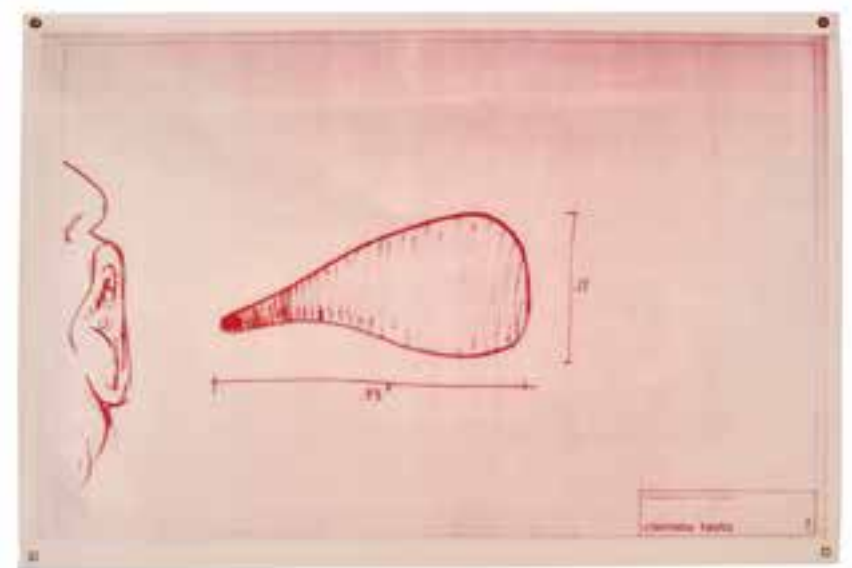
Sus intereses por la historia urbana y su crecimiento fueron reafirmados en la exposición que presentó en 2001, en la galería Ruth Benzacar. Exhibió *Incendio de Buenos Aires, de 1541*, inspirado en la orden de destrucción del precario fuerte del primer asentamiento de Buenos Aires tras la retirada de su primer fundador, Pedro de Mendoza. Además, mostró planos y manzanas de la antigua Plaza de Mayo, que completó en 2002, al abordar la segunda fundación de la ciudad cuando pintó el trazado de *La ciudad de Buenos Aires - Manzana n° 1*. Se trata de obras que refieren a decisiones establecidas sobre la arquitectura urbana durante la época de la colonia. Luego de la segunda fundación de Buenos Aires, en 1580, fue creciendo alrededor de lo que hoy conocemos como Plaza de Mayo. Allí se construyeron el Cabildo, el Fuerte y la Catedral, a orillas del Río de la Plata. Un poco más al sur se instaló el puerto. La zona estaba integrada por doscientas cincuenta manzanas, cuyos límites eran el Zanjón de Granados al sur, la orilla del Río de la Plata al este, las actuales calles Salta y Libertad al oeste y el Zanjón de Matorras hacia al norte, que desembocaba en el río por las actuales calle Viamonte y el pasaje Tres Sargentos.⁵³ Testa incorporó distintas inscripciones a los cuadros donde hacía referencia a esta primera traza y mezclaba los vigentes y antiguos nombres de calles: Matorras, Moreno, Roca, Cerrito, Viamonte son algunas de las que aparecen en esta pieza de perfil irregular, resultado del ensamble de pequeños bastidores.

Una de las primeras obras donde Testa había abordado estos temas es *Convento de Santa Catalina, Liniers y Alzaga* (1995), donde también aparecen cruces temporales entre la ciudad y su historia. Sobre la superficie del cuadro, Testa colocó pedazos de papel manuscritos en los que ofrecía detalles de distintos sucesos que involucran a los dos personajes a los que alude el título: "Esta es la capilla de las monjas", "Martín de Alzaga murió fusilado en la plaza de mayo el 7 de julio de 1812", "Al Virrey D. de Liniers héroe de la reconquista y al alcalde Don Martín de Alzaga ... de la defensa que el 7 de julio de 1807 visitaron este hospital de sangre". Apelaba a una coincidencia temporal: en un mismo día, con cinco años de diferencia, Martín de Alzaga había sido festejado en su visita al Convento de Santa Catalina como un héroe en la defensa de la ciudad durante las Invasiones Inglesas,⁵⁴ luego acusado de traidor a la Revolución de 1810 y fusilado en la Plaza de Mayo.⁵⁵ Tal como en los años 70 se había valido de información matemática para sus mediciones, ahora recurría a los datos de archivos para contar los hitos de la ciudad y de sus edificios históricos.

Desde sus primeros bocetos, Testa reflexionó sobre el problema urbanístico provocado por la transformación de Buenos Aires. Hasta el final de su vida, trabajó en obras que tienen relación con la traza urbana porteña. Lejos de la geometría precisa y del racionalismo propio del dibujo arquitectónico, realizó estas cuadrículas negras a mano alzada. El sinsentido de algunas de estas piezas cuestiona el crecimiento de Buenos Aires, desperejo y carente de una organización que se haya propuesto mejorar la vida de sus habitantes. A través de la mancha, la pintura espontánea y el juego, Testa dejaba en claro, una vez más, aquello que había ocupado el centro de sus planteos como arquitecto y como artista: la ciudad debe ser resultado de un proyecto social, con un orden planificado, sin perder de vista su razón de ser, el ciudadano. Para decirlo en palabras de Testa: "lo importante de una ciudad es su gente".⁵⁶

LA EXPOSICIÓN

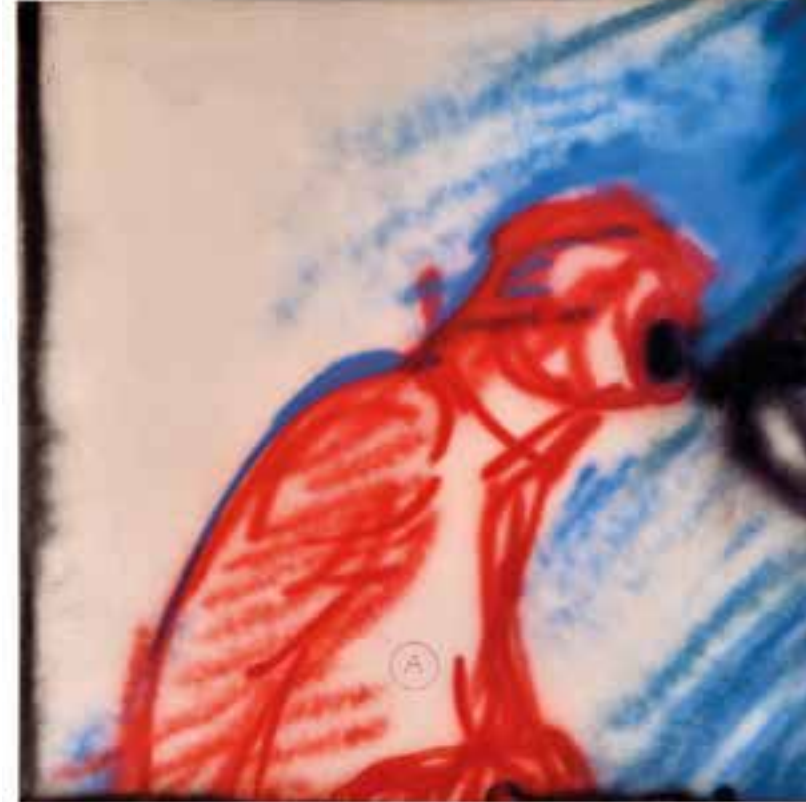
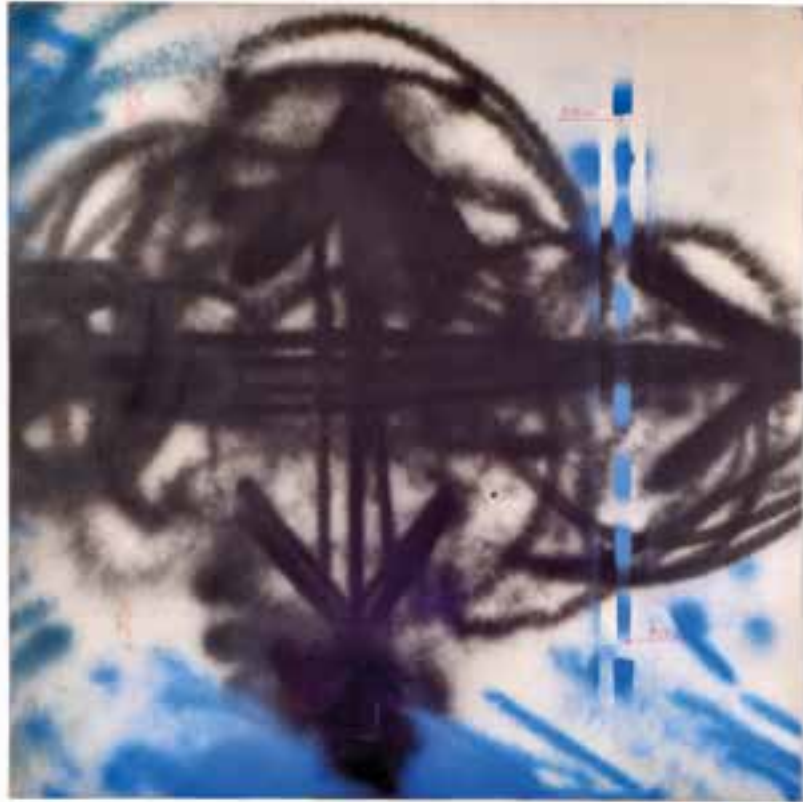
LA IMAGEN COMO INFORMACIÓN



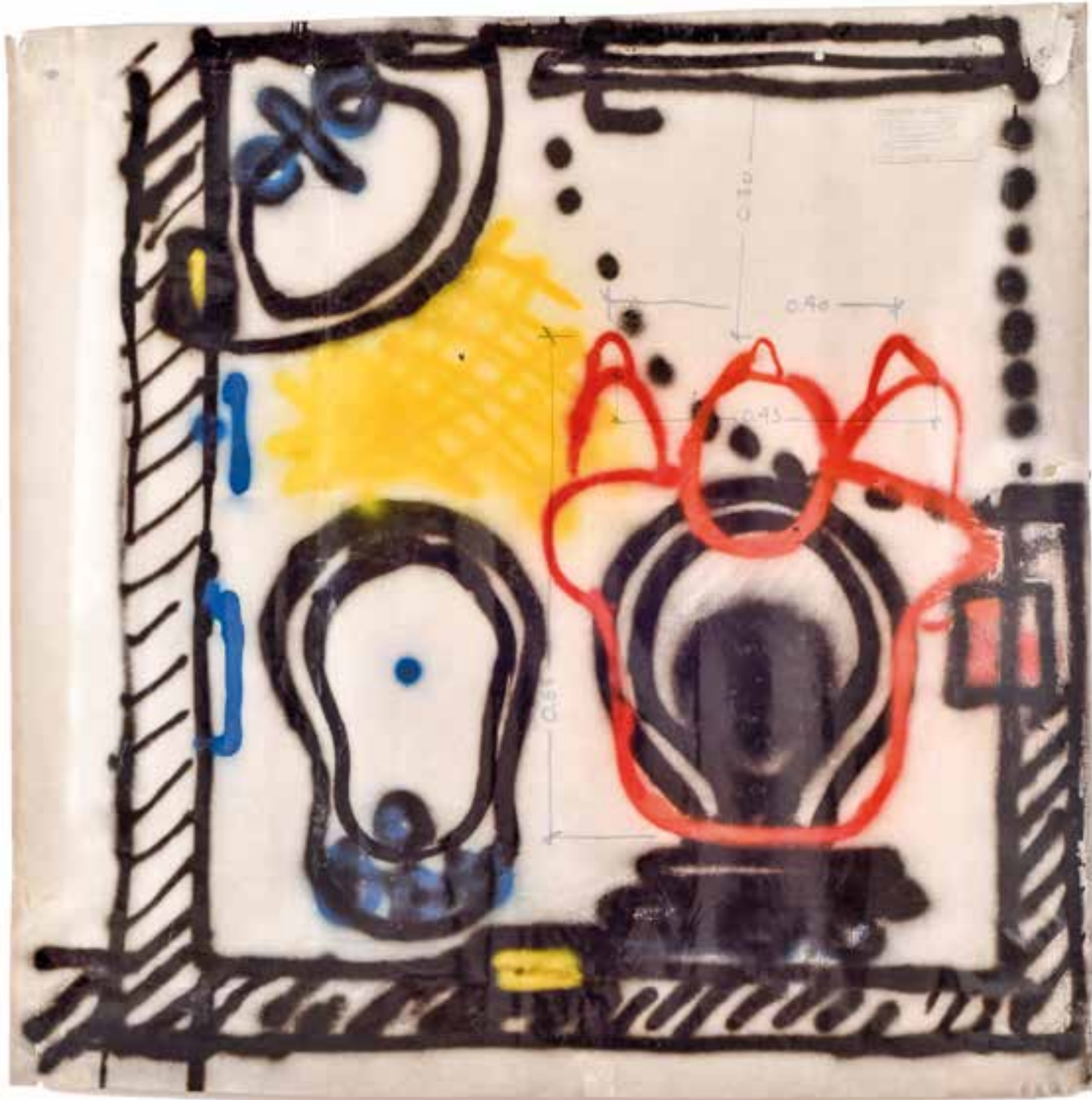
Medición de un grito 1, 1972
Heliografía sobre papel
67 x 87 cm
Copia de exhibición
Cortesía Fundación Proa

Medición de un grito 2, 1972
Heliografía sobre papel
67 x 87 cm
Copia de exhibición
Cortesía Fundación Proa

Medición de un grito 3, 1972
Heliografía sobre papel
61 x 85 cm
Copia de exhibición
Cortesía Fundación Proa



El grito en el balcón (políptico), 1975
Aerosol y esmalte sintético sobre tela,
cinco piezas, 100 × 100 cm cada una
Colección Balanz Contemporánea



Medición de un ciudadano, 1972
Pintura sintética en aerosol
sobre tela, 133 x 136 cm
Colección Testa



Medición de una carcajada, 1972
Pintura sintética en aerosol
sobre tela plastificada, 138 x 135 cm
Colección Testa



Fachada del Banco de Londres, 1952-1969 (actual Banco Hipotecario), en la calle Reconquista 101, Buenos Aires. Fotografía: Daniela Mac Adden.

Vista del interior del Banco de Londres. Detalle de la escalera escultórica. Fotografía: Daniela Mac Adden.

Filmina con croquis en planta de los empleados en sus puestos de trabajo. Fundación Clorindo Testa.



Proyectado en 1959 e inaugurado en 1966, el Banco de Londres es una de las obras más originales de Clorindo Testa. El edificio fue un desafío arquitectónico a la vez que de ingeniería, dado el material que decidió utilizarse, hormigón armado, para lograr la menor cantidad de columnas internas y disponer, entonces, de las plantas "libres" que exigía el comitente. El emplazamiento en el sector financiero de la Ciudad de Buenos Aires, el microcentro, daba un perfil de edificios aledaños, también bancos, de estilos clásicos monumentales. Las características del terreno, ubicado en la esquina de dos calles muy angostas, Bartolomé Mitre y Reconquista, llevaron a Testa y su equipo a proyectar un nuevo volumen que "airease" ese final de cuadra tan macizo. Explicaba Testa: "Empezamos a pensar en que tenía que ser una plaza cubierta [...] la idea de que la calle penetrase dentro del banco, sin que hubiera ninguna división entre espacio interior y espacio exterior. Hay que integrar la obra en la ciudad [...] facilitar las cosas a la gente que circula por la ciudad".

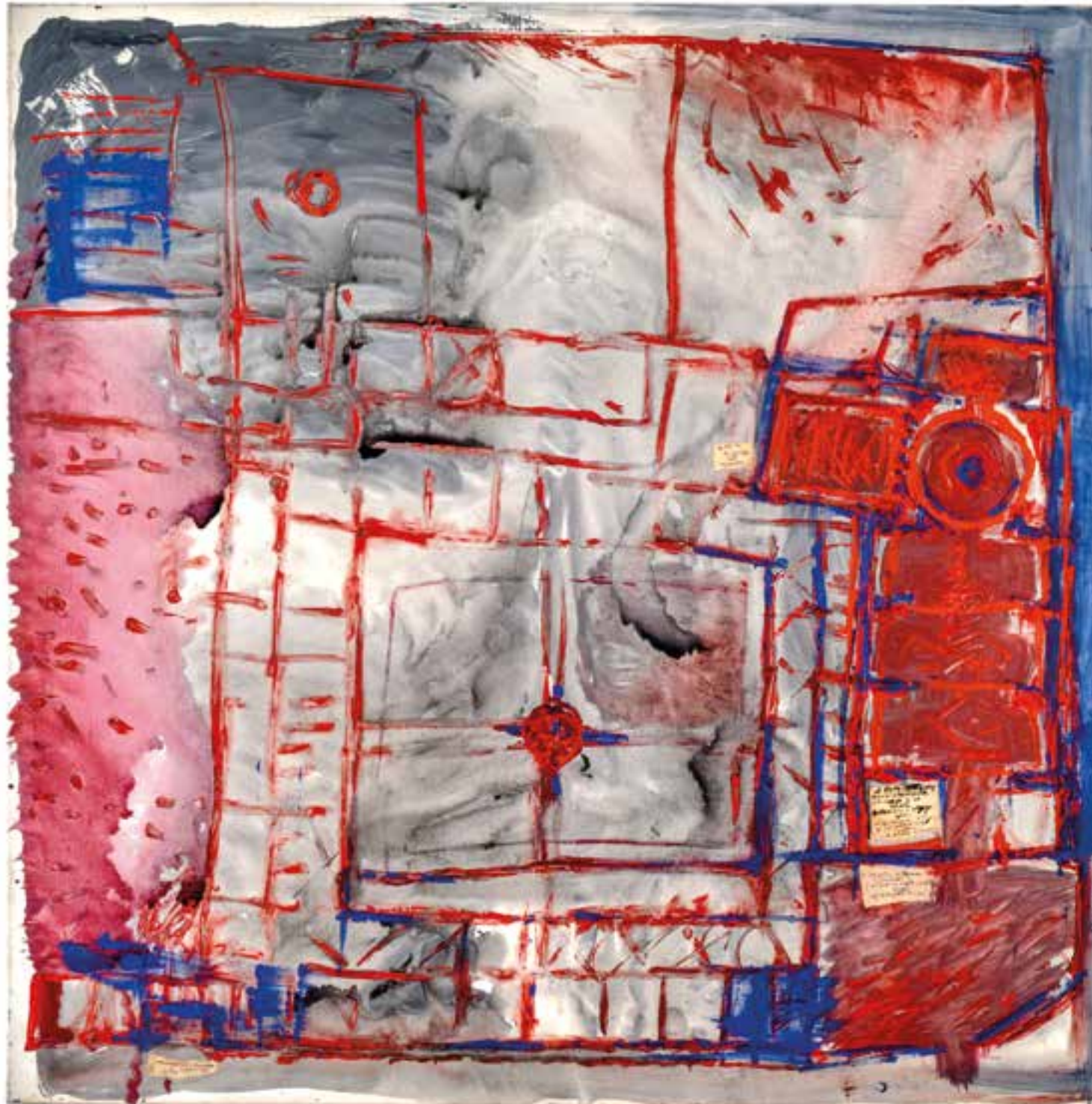
En esta cita, que Jorge Glusberg incluyó en el libro *Clorindo Testa, pintor y arquitecto* (1983), se resumen ideas fundamentales de su arquitectura. Por un lado, la de tomar el mejor partido del emplazamiento del edificio y, por otro, pensar la arquitectura como un objeto signifiante. Así, el acceso al banco es una plaza, un lugar de intercambio social, de encuentro, como en los primeros bancos modernos en la Europa de fines de la Edad Media. Un croquis que se encuentra en el archivo de Testa muestra el modo en que el dibujo es el primer instrumento que permitió al arquitecto esbozar las funciones de la futura estructura. Las oficinas balconean hacia el gran espacio central, que va desde el acceso en planta baja hasta el sexto piso. Visto desde arriba, cada empleado bancario ocupa un puesto de trabajo en la hilera de escritorios. Este modo de representar en planta tanto los espacios como a las personas es el mismo que Testa aplicaría en sus obras plásticas posteriores, como *Medición de un ciudadano* (1972) y *Habitar, circular, trabajar, recrearse* (1974).



LA GRAN ALDEA CONTEMPORÁNEA



La ciudad de Buenos Aires - Manzana n° 1, 2002
Acrílico sobre tela, 152 × 154 cm
Colección Testa



Convento de Santa Catalina, Liniers y Alzaga, 1995
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
Colección Testa



Incendio en Buenos Aires (de 1541), 2001
Acrílico sobre tela, 100 × 100 cm
Colección Testa



A lo largo de su vida, Clorindo Testa se interesó por los barcos. En su infancia, en compañía de sus amigos del club, armó submarinos con hierros viejos y madera; durante la adolescencia, construyó barcos utilizando sus herramientas de carpintero; más adelante, tuvo la intención de seguir la carrera de Ingeniería naval (finalmente desistió), y como arquitecto, proyectó y edificó el Hospital Naval, cuya forma replica la de un buque. Además, atesoró barcos de colección. Esta pasión continuó en su labor de artista: en 1980, compuso submarinos con papel y pintura en aerosol. Realizó maquetas tridimensionales, al igual que en sus proyectos arquitectónicos, pero evitó toda regla matemática o de precisión. Como si fuera un niño divertido, arrugó papel, lo cortó con las manos, lo plegó, buscando la imagen, más que la forma, de unos submarinos gestuales, "modelados", que integran la serie *La batalla naval*, título que confirma el lugar que ocupó el juego en su arte. Estos acorazados también remiten a la fragilidad que aún un barco de ingeniería puede tener al navegar cual hoja de papel a merced de las olas.

Página anterior
La batalla del Río de la Plata o La batalla naval
 (instalación), 1980
 Pintura sintética en aerosol sobre papel
 27 x 25 x 125 cm y 30 x 27 x 120 cm
 Objeto: caballete y tablero, medidas variables
 Colección Testa
 En esta página, detalles de la obra

Vista del Hospital Naval, Buenos Aires,
 construido en 1970.





Manzana chica, números y letras, 2008
 Acrílico sobre tela, 170 × 170 cm
 Colección Testa

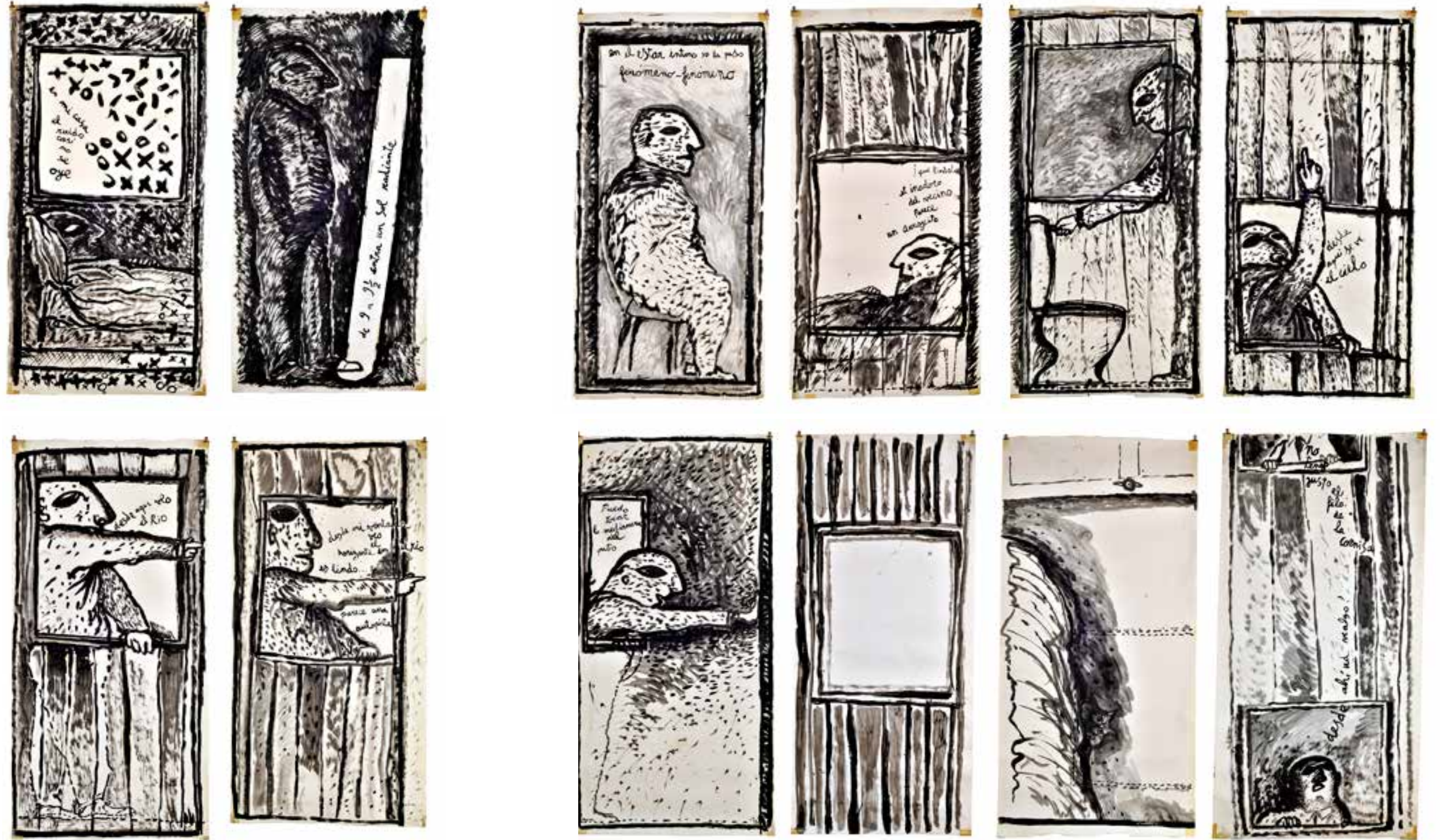
Página siguiente
Barrio inundado, 2008
 Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
 Colección Testa



Ya en sus primeros bocetos, Clorindo Testa trabaja el problema urbanístico que presenta la transformación de Buenos Aires. Mientras como arquitecto proyecta edificios, hoy emblemáticos de la ciudad (la Biblioteca Nacional y el ex Banco de Londres, actual Banco Hipotecario, entre otros), como artista representa, a un pulso veloz, los planos de esta gran urbe desde su fundación, con la forma de damero de los primeros asentamientos y las principales construcciones de entonces: el antiguo fuerte de Buenos Aires o los conventos. Además, recrea el crecimiento desordenado de las manzanas en la época actual, los espacios vacíos

entre ellas y la plaza como lugar de encuentro e intercambio social. Son cuadrículas negras realizadas a mano alzada, en las que las notas de color están dadas por una ventana o una casa de diseño infantil. En esas obras, la ironía pervive en la falta de congruencia de los sitios dibujados y en los códigos de números y letras, que parecen cobrar una relevancia desmesurada y se vuelven un juego de formas sin sentido. En algunos casos, las zonas de color y las tachaduras prevalecen, y su estética abstracta e informal adquiere mayor importancia que la cuadrícula del diseño original.

A partir de la década de 1970, Clorindo Testa puso en cuestión los proyectos urbanísticos modernos, que dejan a los habitantes a merced de agentes contaminadores, polución, hacinamiento, despersonalización y catástrofes ecológicas. Para trabajar estas piezas, partió de las convenciones gráficas de los proyectos de arquitectura: la visión en planta (vista plana desde arriba) y los alzados (vista en plano de la fachada), sin perspectiva de las viviendas. En *De la vida en la ciudad*, reincidió en su crítica a la metrópolis contemporánea. Con claro tono humorístico, en la serie de doce grandes papeles colgantes (tintas), un porteño (tal vez un paródico autorretrato) describe su visión "recortada" de Buenos Aires a través de la ventana. Recortada gracias a la edificación con medianeras, metodología que se utilizó en el Nuevo Mundo, y que Testa apreciaba porque permitía a las paredes actuar como superficies reflejantes que iluminaban, aunque no hubiese sol directo. No obstante, la pequeña vista disponible habla a las claras de la falta de espacio, y el artista aborda la crítica satirizando las limitaciones que impuso la arquitectura en su afán de estandarizar el modo de habitar.



De la vida en la ciudad (políptico), 1996
Tinta sobre papel, doce piezas, 202 x 100 cm cada una
Colección Testa

MICROESCENAS
DE AMÉRICA





La conquista del Cuzco (políptico), 1979
 Grafito, pastel y pintura en aerosol sobre papel,
 veinte piezas, 100 x 70 cm cada una
 Colección Testa

Página anterior
El espejito dorado (instalación),
 de la serie *El espejito dorado*, 1990
 Barca (madera, yeso sobre cartón, morsas metálicas).
 Objetos: atril (pintura, yeso sobre madera, espejo), zanahoria
 (madera, pintura), baldosas de cerámica, medidas variables
 Colección Testa

Página siguiente
El espejito dorado, 1990
 Tinta y aguada sobre papel, 61 x 90 cm
 Colección Testa



Desde finales de los años 80, junto con el Grupo CAYC, Clorindo Testa se planteó narrar críticamente la epopeya de la conquista de América. Evidenciaba en sus obras el interés económico de las grandes travesías "de exploración", cuyo fin fue explotar y sojuzgar con engaños a los pobladores originarios del Nuevo Mundo. En 1990, presentó *El espejito dorado* en la muestra *El dorado*, del Grupo CAYC, llevada a cabo en la galería Ruth Benzacar. Tomó como base la idea de los conquistadores españoles en El Dorado, un reino legendario donde creían que abundaba el oro e imaginaban en algún punto de América del Sur. Testa realizó una canoa de cartón y madera pintada con barro y ensamblada con morsas y clavos, un método constructivo

que permite mantener unidas dos partes y que remite a su oficio de arquitecto. Al lado de la embarcación, sobre el piso, colocó una hilera de placas de cerámica, con las huellas de sus propios pies, de su rodilla y de una de sus manos; al final del camino, ubicó un espejo y una zanahoria dorada. La figura del conquistador no aparece, pero a partir de estos rastros pueden recrearse sus pasos: un español avanza por el río en canoa, camina por la selva y luego se arrodilla para acercarse a lo que supone que es oro de verdad. Sin embargo, solo es un señuelo: se trata de una zanahoria dorada –alusión a las que se utilizan para hacer caminar a los burros– y de un espejo, que refleja la imagen de quien ha sido engañado por su propio afán de codicia.



La serpiente emplumada (políptico), 1964
Óleo sobre tela, cuatro piezas, 100 × 100 cm cada una
Colección Testa



Ballet utopía = no lugar (díptico), 1987
Acrílico sobre tela, 200 × 200 cm cada pieza
Colección Testa



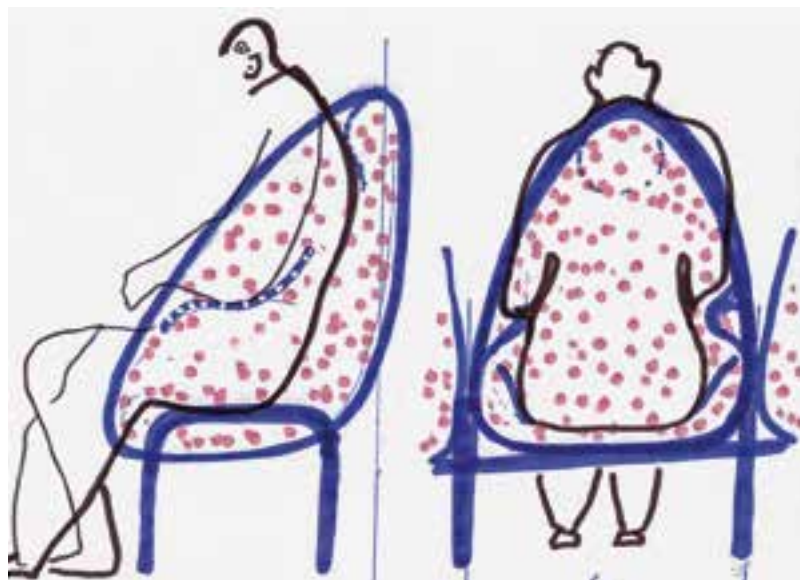
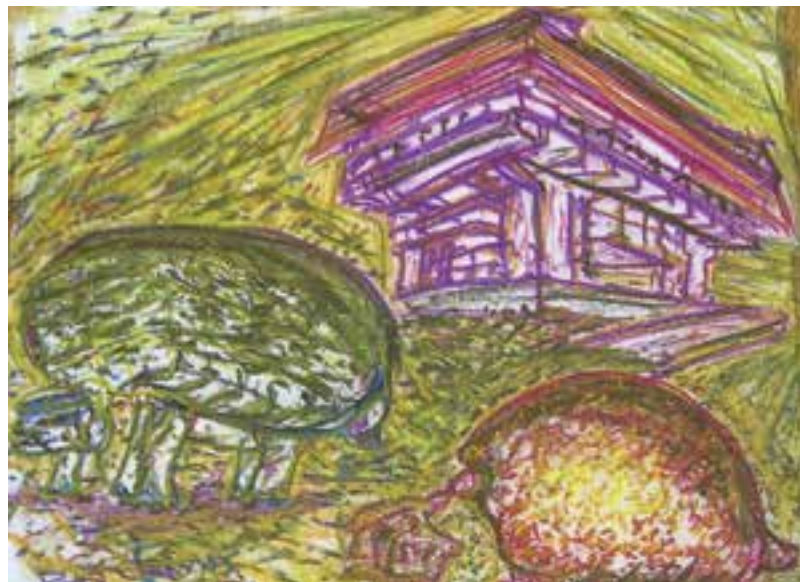
El cerro de Potosí (díptico),
de la serie *El cerro de Potosí*, 1991
Acrílico sobre tela, 71 x 70 cm cada pieza
Colección Testa

Página siguiente
Explosión de la Casa de Moneda Potosí,
de la serie *El cerro de Potosí*, 1992
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección Ministerio de Relaciones Exteriores
y Culto, República Argentina



Los mitos de la riqueza de América están fundados sobre creencias que apelan a la existencia de inagotables cantidades de oro en el continente, como en la leyenda de El Dorado. Sin embargo, fueron las minas de plata, particularmente la del Potosí, la fuente más grande de metales preciosos. El cerro y sus minas fueron descubiertos en 1545. Un año después, ya se erigía una ciudad al pie del cerro que albergaba la Casa de Moneda, donde se guardaba

el metal obtenido. Millares de indios de las zonas del Cuzco y del Altiplano andino fueron explotados y forzados a trabajar en estos yacimientos. Son estos trabajos los que retrata Clorindo Testa en *El cerro de Potosí*. La acumulación de metales preciosos extraídos por los conquistadores fue una base económica fundamental para el desarrollo de Europa durante el siglo XVII y para impulsar la Revolución Industrial.



Gliptodonte, 1988
Madera, cerámica, esmalte y morsas metálicas, 150 x 300 x 80 cm
Colección Testa

Página anterior
Vista de la Biblioteca Nacional,
Recoleta, Buenos Aires.

Dibujo de la Biblioteca Nacional
y proyecto para sillón con forma de
caparazón de gliptodonte.
Fundación Clorindo Testa.

En 1971, durante las excavaciones para alzar el edificio de la Biblioteca Nacional, se encontraron bajo un gomero restos de un animal prehistórico, un gliptodonte de caparazón redondeado. Al enterarse del hallazgo, Testa se sorprendió: "La máquina cortó y quedó un semicírculo, de un metro cincuenta de diámetro. Era la caparazón de un gliptodonte cortado por la mitad, que había estado ahí debajo del árbol, hasta que vino otro gliptodonte y lo cortó. Y lo reemplazó. Entre un gliptodonte y la biblioteca hay poca diferencia, los dos están parados sobre cuatro patas y los dos tienen una especie de caparazón. Y no sabés si tu inconsciente repitió ese gliptodonte que estaba ahí debajo". En 1988, recreó su propia versión del animal extinguido para corporizar el pasado remoto de América del Sur. Como arquitecto, se preocupó por mostrar su estructura interna, compuesta de maderas que sostienen el caparazón de cerámica y cartón. La obra se expuso por primera vez en la muestra *Patagonia*, del Grupo CAYC, que tuvo lugar en la galería Ruth Benzacar.

GEOGRAFÍAS
DE LA CATÁSTROFE





Nuevas ratas, nuevas pestes, 1996
Collage y acrílico sobre tela, 129 × 129 cm
Colección Testa

Página anterior
Permanencia de un rastro (instalación), 1979
Pintura sintética en aerosol sobre tela, doce piezas,
medidas variables. Objeto: tendedero industrial de hierro
Colección Balanz Contemporánea

Página siguiente
Autorretrato con la peste o
Autorretrato con Caperucita Roja, 1990
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
Colección Daniela Mac Adden



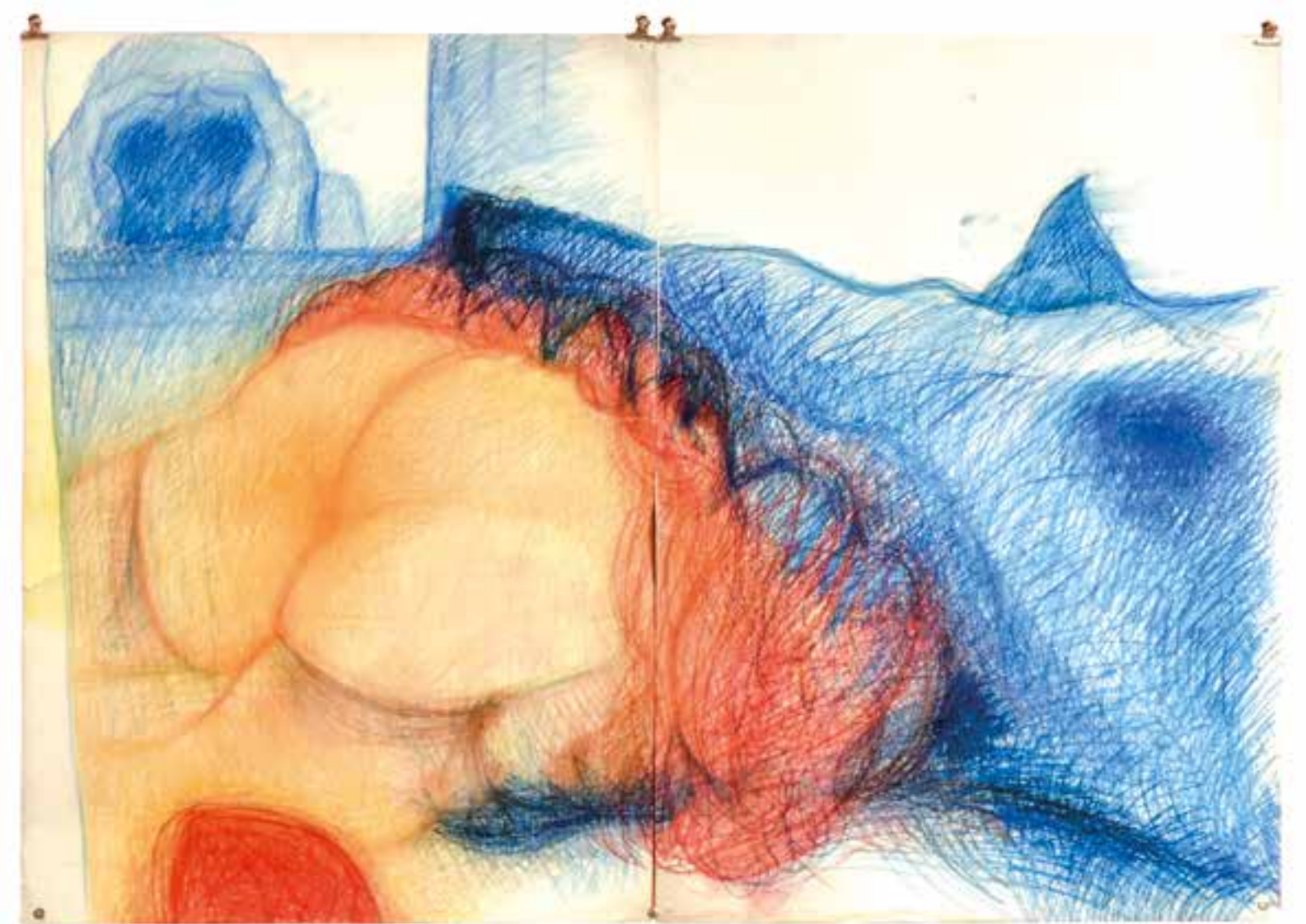
Para este cuerpo de obras, Clorindo Testa utilizó un texto de 1870 que relata la historia de Ceppaloni –la localidad italiana donde se encuentra Belgiglio, el pueblo de origen de su familia–, que fue alcanzada por la peste bubónica entre los años 1500 y 1700. Las ratas son sus soldados: invaden la ciudad y extienden la enfermedad. La peste es una amenaza larvada que se

encuentra en nuestro cuerpo o en la casa que habitamos, y es una alegoría que atraviesa gran parte de la obra del artista. La ciudad y su arquitectura son las claves que construyen la eficacia simbólica de esta serie. Las ventanas ya no permiten ver hacia afuera, sino que son la abertura donde se recorta la sombra amenazante de la muerte.



Animalito de frente, 1982
Lápiz color y acrílico sobre papel, 70 × 92 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Página siguiente
Animalito de costado, 1982
Lápiz color sobre papel, 69,5 × 92 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Selección de dibujos de la serie
Caperucita Roja y Barbazul, 1978
 Pastel sobre cartón, medidas variables
 Colección Testa

Para Clorindo Testa, el disparador de este conjunto de obras, iniciado a comienzos de los años 70, fue reencontrarse en la casa familiar con sus dibujos y fotografías de infancia. Con esas imágenes, construyó una secuencia narrativa en la que combina elementos de gran potencial simbólico, como las ventanas y los personajes que miran a través de ellas. El artista superpone dos relatos de origen popular, *Caperucita Roja* y *Barbazul*, recopilados por Charles Perrault. Surgidas de la tradición oral, estas narraciones evocan arquetipos presentes en el desarrollo psicológico de los niños. Frecuentemente, son relatos iniciáticos que marcan el pasaje de la niñez a la edad adulta. Testa reemplaza al lobo feroz de *Caperucita Roja* por Barbazul; estas figuras representan los peligros de un mundo desconocido, aquello que se encuentra oculto en el bosque o en un sombrío castillo. En ocasiones, relaciona los personajes con el tema de la peste. Así, la ingenua Caperucita es conducida por "la peste", que personifica el malvado Barbazul.



Entierro de Manuel Rodríguez, febrero de 1871,
de la serie *La fiebre amarilla*, ca. 1977
Pintura sintética en aerosol sobre papel, 196,5 × 119 cm
Colección Testa

Página siguiente
La peste en Ceppaloni (políptico),
de la serie *La peste en Ceppaloni*, 1978
Aerosol sobre papel madera, 300 × 90 cm cada pieza
Colección Testa





El cubo y la caja

Silvia Pampinella

1 Entrevista de la autora con Clorindo Testa, 4 de mayo de 2000.

2 Véase Ana de Brea y Tomás Dagnino, *Señores arquitectos... Diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa*, Buenos Aires, Ediciones UBROC, 1999, pp. 38 y 40.

3 Liernur define el período como “el de una deliberada coexistencia de órdenes compositivos diversos”, en consonancia con las libertades que se producen en su pintura. Jorge Francisco Liernur, “Clorindo Testa”, en J. F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, tomo S/Z, Buenos Aires, AGEA, 2004, p. 112.

4 El llamado Proyecto Alcorta –presentado a una licitación para la adquisición y la refuncionalización de las instalaciones de Obras Sanitarias de la Nación– consistía en la transformación del conjunto en una Universidad de Artes y Ciencias, concebida desde una interrelación activa con la comunidad mediante la apertura del patrimonio y las colecciones (de la Fundación y de otras en comodato), en un centro de arte y un museo –el primer museo universitario temático en el país (con modelo norteamericano y ejemplo en la Universidad Católica de Porto Alegre)–. El proyecto arquitectónico fue realizado por Clorindo Testa, asociado con Juan Fontana, junto al estudio de Juan José Barros Tomé y Horacio Rodrigo.

Boceto realizado por Clorindo Testa del Proyecto Alcorta para la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1997. Fundación Clorindo Testa.

En una entrevista sobre los espacios de exposición, Clorindo Testa cuenta:¹

—Amancio Williams hizo una exposición en el Museo de Arte Decorativo que era una exposición retrospectiva. Y como Amancio era muy cuidadoso, llevó cartones viejos y los papeles de hacía 30 años... —Recuerda su visita—: Entonces me topé con Manucho Mujica Lainez y me dijo: “¿Y a vos cuándo te hacen una exposición póstuma como esta?” —Sonríe y reflexiona—: Amancio aún estaba vivo, pero el sentido de las exposiciones retrospectivas cuando el artista tiene 70, 80 años u 85 es casi seguro el de póstuma.

Extiende sobre la mesa varias fotografías de su exposición *Clorindo Testa en el Museo Nacional de Bellas Artes* (1999).

Esta era una exposición retrospectiva y viste que las exposiciones retrospectivas son, a medida que va creciendo la edad del pintor o del artista, más acartonadas.

Había llegado al punto: su rebelión contra el acartonamiento. Dentro de la sala del museo, varios tabiques definían un cubículo donde había pintado una puerta y las mesas continuaban del otro lado. Sobre las mesas, los tubos de los planos y, esparcidas, las pinturas y las esculturas. La percepción de un continuum era posibilitada por la puerta, por la ilusión de una puerta que no dejaba ver, pero que dejaba imaginar. Así entendía él los espacios de exposición, como cubos neutros donde suceden cosas y donde el espectador imagina.

En un diálogo con periodistas (publicado en 1999),² ante una mención de la posibilidad de proyectar dentro una caja, Clorindo se entusiasma.

—Cuando vos ponés todo adentro de una caja, es así, todo está mezclado, pero lo de afuera es la caja... Vos podés decir que dentro de esa caja... y hacés así... —dice, mientras gesticula con las manos adentro de una caja imaginaria—. Y allí tenés elementos que son redondos, otros que son verdes... —Ante una objeción, él insiste—: Pero la idea esta de que hacés así en una caja llena de carretes, cubos y cosas así me... —Vuelve a mover las manos en el aire y, a la pregunta sobre si eso le seduce, contesta—: Y..., sí.

Esta idea de proyectar en una caja con elementos de variadas formas en su interior está presente en varias obras de ese período.³ Un ejemplo claro es el proyecto para la Universidad Torcuato Di Tella (1997).⁴ Dentro del perímetro del campus, volúmenes de diferentes colores se suman al recinto de un claustro, interconectado a su vez a una plaza pública. Hay un contrapunto calibrado entre edificios viejos y nuevos, entre formas libres y perpendicularidad, y una graduación entre la plaza, el claustro y las ruinas (de galpones desmontados). El resultado es una composición de objetos agregados o intervenidos que saltan las diferencias canónicas entre escultura, obra arquitectónica y fragmento urbano.



Un museo había sido previsto como el aglutinador de la vida universitaria, como principal difusor de los conocimientos producidos y lugar de cruce entre arte y ciencia. Así, el espacio cúbico destinado a exposiciones está ubicado en balcón sobre la doble altura del hall central y unido con puentes al resto del edificio principal. El cubo neutro, en el corazón del conjunto.⁵

Cubo y caja –dos temas sencillos en apariencia, pero que encierran un pensamiento complejo– son las palabras clave que elegimos para dilucidar cuáles fueron los modos de proyectar de Testa al abordar proyectos con espacios de exposición de arte en distintos momentos de su extensa trayectoria.

¿Cuándo adopta la mescolanza de elementos diversos (la mayor parte, salas de exposición) dentro de una gran caja? ¿Cómo vincula el resultado de esa mescolanza con una ciudad otra? ¿Desde cuándo proyecta con la idea del cubo neutro como el lugar más adecuado para exponer obras de arte? Para responder a estas preguntas, revisaremos dos obras –una muy vigente, la otra casi olvidada– donde se evidencia, asimismo, la condición de Testa como creador sin límites disciplinares que trasvasa ideas y herramientas entre arquitectura y pintura.

Una es su proyecto de gran escala en 1979 para el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), luego Centro Cultural Recoleta, donde plasma el concepto de “una ciudad interior” como un conjunto de edificios de distintos tiempos, articulados dentro de un perímetro murario que lo separa del exterior. Mezcla de tiempos, colección de museos, imagen de refugio respecto al caos metropolitano.⁶

La otra es el Instituto Torcuato Di Tella (1962), la sede más importante en la Argentina para la experimentación de vanguardia en la década de los 60.⁷ A través de una reforma –casi una obra menor–, Francisco Bullrich y Clorindo Testa proponen espacios expositivos donde emerge un nuevo modo de relación entre público y obras que quiebra la tradición de una percepción contemplativa.

Vista del interior del edificio de la Universidad Torcuato Di Tella.

Página siguiente
Vista del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Fotografía: Raquel Bigio.

5 Para una aproximación comparativa con otros proyectos de museos de los años 90 en Buenos Aires, véase Silvia Pampinella, “Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas”, *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, n° 5, Buenos Aires, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, diciembre de 2000, pp. 70-77.

6 Para un análisis del caso, véase Silvia Pampinella, “Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden”, *47 al fondo. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP*, n° 11, La Plata, Graficar, julio de 2004, pp. 28-32.

7 Las estrategias históricas, críticas y simbólicas desde las que fue constituyéndose el Di Tella como uno de los cruces entre vanguardia,

internacionalismo y política han sido analizadas exhaustivamente por Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2001. Sobre los proyectos arquitectónicos que acompañaron las estrategias expositivas, véase Silvia Pampinella, “El marco invisible. Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros años sesenta”, en María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 99-112.

8 El proyecto es de Clorindo Testa asociado con los arquitectos Jacques Bedel y Luis Benedit. En la Recoleta había un conjunto cuya parte más antigua databa de 1731. Inicialmente había sido un convento con dos claustros; después habían funcionado una cárcel, un hospital y, luego, un asilo de mendigos. La intendencia encargó el proyecto de un centro cultural que agruparía los distintos museos municipales: el Museo de Arte Moderno, el del Cine, el Sívori, el Fernández Blanco y, también, un museo de arte precolombino, una escuela de restauradores, una oficina artística de la UNESCO y una sala nueva para exposiciones temporales.

9 La primera interpretación de esta obra es de Marina Waisman, “Argentina: la conflictiva década del 70”, *Summa. Balance de la década 1970-1980*, n° 157, Buenos Aires, diciembre de 1980, p. 77. Véase, además, *Summa. Buenos Aires 400 años* (n° 145/146, enero/febrero de 1980). A inicios del período democrático, aparece otra interpretación, centrada en la sensibilidad y el “estilo” del autor buscando exorcizar un tiempo circular. Jorge Francisco Liernur, “Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. La reacción de Narciso”, *Summa*, n° 186, abril de 1983, pp. 55-58. Transcurridos varios años de democracia, Graciela Silvestri destaca la calidad de “aquellas obras que pueden evitar la determinación de las siempre miserables condiciones en que se crean, como el centro cultural”. Graciela Silvestri, “Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonio y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina”, *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, op. cit., pp. 38-50.

10 *Summa. Buenos Aires 400 años*, op. cit.

11 Con perspicacia, Liernur puso en evidencia estos temas mediante un exhaustivo análisis de la forma arquitectónica. Véase Jorge Francisco Liernur, “La reacción de Narciso...”, op. cit.

12 Walter Benjamin, “Juguetes y juego” (1928), *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989, pp. 93-94.



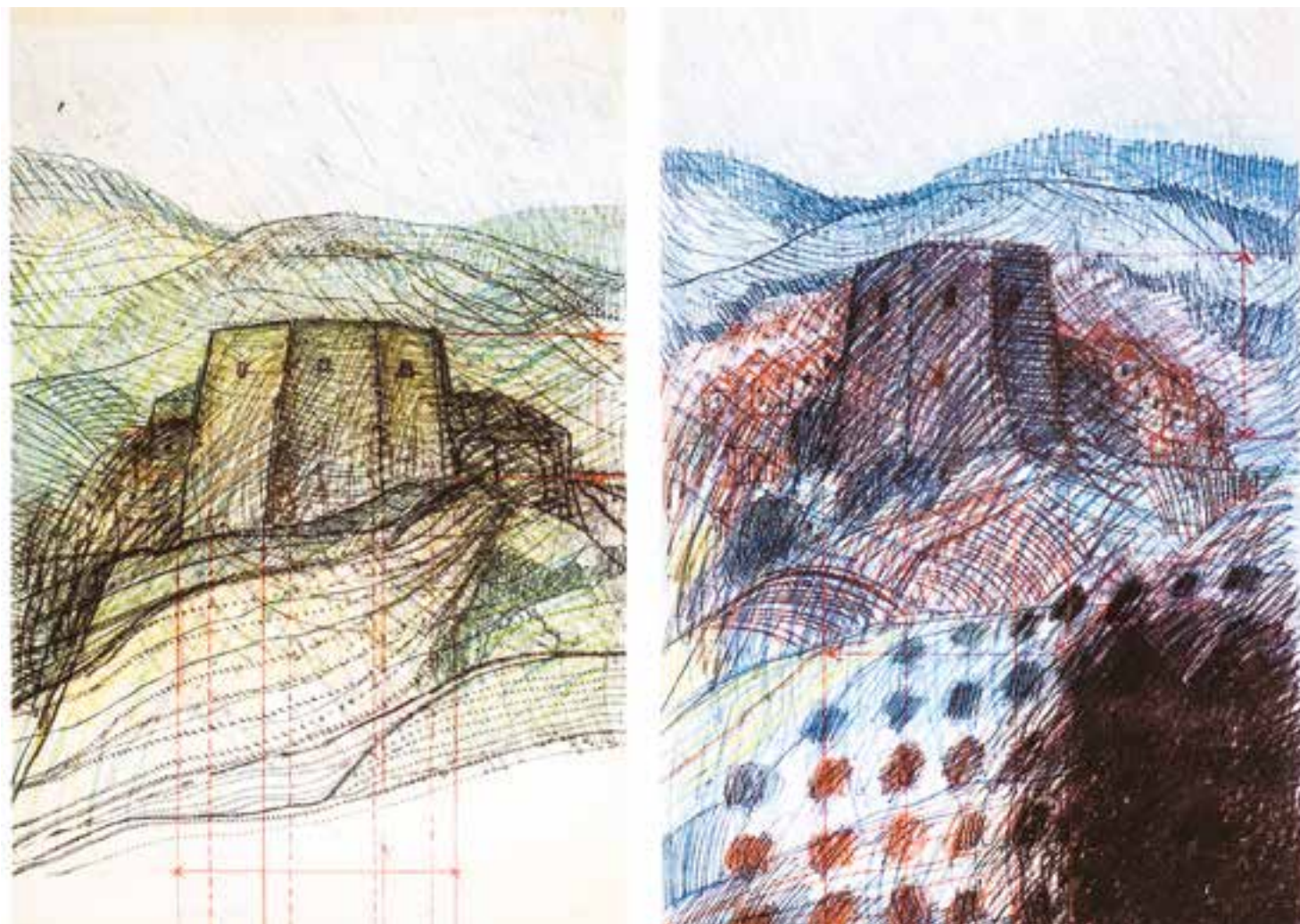
Centro Cultural Recoleta

El CCCBA respondió a un encargo que pretendía reunir en una misma operación dos niveles del coleccionismo: el de un patrimonio museístico y el de un patrimonio arquitectónico.⁸ Dar albergue a la suma de los museos de arte gestionados por la Ciudad de Buenos Aires era una operación de concentración y aspiración totalizante, acorde con la política urbana de la intendencia de Osvaldo Cacciatore.⁹ Sobrevolando el programa –alojar varias colecciones de arte en una colección de antiguos y nuevos edificios–, estaba implícita la mescolanza. Como veremos, los arquitectos la hicieron explícita.

En la memoria descriptiva, dicen que ante “una especie de poblado con un gran eje central, una calle abierta de unos 8 o 10 m de ancho y unos 200 de largo, que vincula todos los edificios”, se propusieron “respetar todo lo exterior, pero agregándole perceptiblemente algunos elementos nuevos”.¹⁰ Dentro de la enorme caja, además de sumar algunos volúmenes, adicionan otros elementos, conformando un “mundo menor”.¹¹ Las formas de las escaleras y las ventanas funcionan como un patrón unificador en la percepción del conjunto mediante la repetición.

Si nos preguntamos por el mecanismo de repetición que define un “estilo” en la producción artística, encontramos que Walter Benjamin hablaba de “la gran ley del juego”. En un texto breve –“Juguetes y juego” (1928)–, el crítico cultural que tanto ha contribuido a la teoría estética dice que, por encima de todas las reglas y ritmos aislados, la ley de la repetición rige sobre el mundo de los juegos. Nada hace más feliz al niño que el “otra vez”. En los adultos –sostiene–, la repetición y el retorno restablecen una situación primigenia de la que se alimenta toda vivencia profunda.¹²

Testa sabe que juega y, para hacerlo, acude a sus primeras experiencias. Su interés por la infancia es un caudal que no se agota, que saca a la luz y recrea a partir de los rastros materiales y de los recuerdos. Juega como un niño, y no como un pedante. Él se interesa



Clorindo Testa
El ratoncito es buenito, 1987
 Acrílico sobre tela,
 130 x 130 cm
 Colección Testa

Página anterior
 Clorindo Testa
El castillo de Ceppaloni,
 de la serie *La peste en
 Ceppaloni*, 1978
 Pastel sobre papel,
 100 x 66 cm
 Colección particular

El castillo de Ceppaloni,
 de la serie *La peste en
 Ceppaloni*, 1978
 Pastel sobre papel,
 100 x 66 cm
 Colección particular



por las imágenes que le producen cierta reverberación con la infancia. Bate dentro de una gran caja imaginaria los carretes, triángulos y cubos de su afección. Es la imagen de un orden posible, grato para él. En el Centro Cultural realiza algo que luego formularía con la naturalidad de lo evidente: "¿Viste?, todo parece una ciudad".¹³

¿Por qué construye una imagen de ciudad en este caso? El juego de la mescolanza le permite la creación de un orden nuevo, de una ciudad interior, que es un mundo grato, diferente al de la ciudad real que era objeto de grandes calamidades, las producidas entonces por la dictadura cívico-militar en el cuerpo de la ciudad, en el cuerpo social y en los cuerpos desaparecidos.

Fijemos la atención en algunos dibujos coetáneos de ese proyecto. En la serie *La peste en la ciudad* (1976), varias ratas son representadas en diferentes vistas y con cotas de medidas; pero esas cotas no son números, sino letras. Se sabe que los dibujos de los órdenes clásicos llevaban letras porque, más que de medidas, se trataba de relaciones proporcionales entre las partes, es decir, un pensamiento que, entre 1400 y 1800, intentó crear un mundo basado en el orden. Clorindo Testa pone letras; es el orden de las ratas, merodeando...

Después, en los dibujos de *La peste en Ceppaloni* (1978), la muerte arrasa un pueblo de la región napolitana de Benevento en el siglo XVII. Ceppaloni es el lugar de origen de la familia de Testa. La serie guarda semejanzas con las ilustraciones de los cuentos infantiles, hay una secuencia de los hechos y escasas referencias de texto. Sabemos que hay bases históricas, pero los dibujos se despliegan como una narración: la Peste llega al pueblo, saluda al feudatario, se asoma a la ventana de una casa, mete la mano en la vasija de agua. Luego, será imposible olvidar su rostro; queda indeleble en los tendedores de una instalación, la serie *Tendederos de la peste* (1978).

¹³ Ana de Brea y Tomás Dagnino, *Señores arquitectos...*, op. cit.

¹⁴ Walter Benjamin, "Juguetes y juego", op. cit.

Durante ese mismo año, el artista pone en relación algunos dibujos que conserva desde la infancia. Roedores alineados en una hoja cuadrículada: ejercicio escolar, entrenamiento de la motricidad fina, orden impuesto. Al lado, un dibujo siniestro que dice "el ratoncito es buenito" (*Anotador*, 1978): rebeldía ante una consigna que no condice con la experiencia, ironía ante el miedo que causa la experiencia de lo siniestro.

Empeñado en la recuperación de la memoria como una construcción de identidad, Testa busca en la pintura los modos de vérselas con la realidad. Lo hace en un momento en el que no se podía jugar. Entonces su actitud lúdica en el proyecto del CCCBA es, también, una conjura contra el miedo. Allí se nutre su estilo, no tanto como fuerza de permanencia del sujeto (del "yo"), sino como aquello que el estilo comparte con el hábito –en el sentido de repetición que le daba Benjamin–. "La esencia del jugar no es 'hacer de cuenta que...'; sino 'hacer una y otra vez', la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito".¹⁴

El orden nuevo que Testa introduce como un mundo menor basado en la repetición de formas y en el uso de los colores es un orden otro. Él no está empeñado en la búsqueda del Orden con mayúsculas. Testa trabaja en el filo, en la ironía sobre el Orden desde el reconocimiento de su imposibilidad. La ironía acerca del Orden emerge desde la mescolanza misma. Solo queda la posibilidad de un orden con minúsculas que proviene de asumir la incerteza, que es rebelión contra la idea del Museo-Mausoleo y contra el orden de los cementerios. No olvidemos que el centro cultural está al lado del Cementerio de la Recoleta, la explosión de color al lado de los mármoles blancos y negros.

En esa ciudad interior, Testa no aspira a la idea de una totalidad. Actúa como un coleccionista infantil. El niño ve en una mariposa, en una sola estampilla o postal, una

colección entera. No tiene conciencia de una totalidad en el sentido que se le da en el mundo de los adultos. La colección es lo que efectivamente posee, lo que el niño reúne desde el ejercicio de la libertad en el juego.¹⁵

Ante la mescolanza instituida por el programa de reunir varios museos y sus colecciones, Testa responde con la afirmación de una sucesión variopinta de diferentes elementos a lo largo de un recorrido continuo. A las partes edificadas en distintos momentos históricos con el consecuente muestrario de estilos, le suma otros fragmentos de inspiración histórica o absolutamente contemporáneos. Selecciona esos fragmentos desde el deseo de obtener un mundo grato. Pero el modo de actuar sobre ellos es, en cierto sentido, violento.

Dentro de la caja, se comporta como un coleccionista, que es un destructor, actúa con modos salvajes. Descarta, agrega, opera transformaciones sobre las piezas, entre las cuales la más violenta es la mezcla de todo lo que convoca separándolo de su contexto original. Dice: "Uno puede agregar a ese caldo arquitectónico las ruinas de Pompeya, los observatorios astronómicos de la India, las fachadas napolitanas coloradas y grises, las escaleras de hierro de los vanguardistas rusos de los veinte, las marquesinas de fierro y vidrio de principios del siglo XX y las cosas contemporáneas".¹⁶

Finalmente observamos que, entre los agregados, resaltan unos mecanismos para ver. Desde esos miradores (escaleras y ventanas), el conjunto del CCCBA es percibido como una gigantesca escenografía. Pero la falta de cuidado del detalle en la construcción, que es una actitud generalizada en toda la obra, nos dice que esa mirada es engañosa. La visión en lejanía nos interna en un mundo de ilusión y, cuando nos acercamos, comprobamos la torpeza del detalle. Las máquinas de la mirada testianas introducen una dualidad de la experiencia: "la magia de la lejanía" y la torpeza del detalle "donde se apaga la magia."¹⁷ Además, esas máquinas son para mirar tanto hacia adentro del CCCBA como hacia afuera.¹⁸

Cuando Testa juega con la dualidad entre ambas experiencias, violenta el aura que pudiera atribuirse a la colección e incomoda el apego que el público pudiera conservar a los modos calmos de la contemplación. El acercamiento devela que la idea de un refugio para el goce de las obras de arte es una quimera heredada de la cultura decimonónica. La idea del museo como una isla que contrasta con la vida metropolitana es quebrada por la experiencia cercana de la arquitectura. La arquitectura propone una ruptura similar a la realizada por los artistas contemporáneos.

Unos años después, Testa introducirá una instalación de hospital en una sala del Centro Cultural Recoleta. Monta una sugestiva versión criolla de la peste: *La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871* (1991). Camas vacías con sábanas de papel resumen la tragedia. Esas camas parecen maquetas desprolijas; hay algo de representación teatral; el arte se encarga de reinstalar la historia en el espacio expositivo, coincidente con un viejo pabellón de hospital. Reconstrucción burda ex profeso haciendo resonar los hechos de otro tiempo en el mismo lugar... Así podríamos resumir su intervención como artista en uno de los espacios cúbicos neutros que, como arquitecto, había configurado a partir de un viejo edificio.

La fiebre amarilla es un ejemplo de cómo Testa asume lo fugaz, lo presente y lo actual del arte contemporáneo. Instala, en el espacio expositivo, una narración que es una mediación con el público. El cubo neutro no solo acoge, sino que participa del evanescente y sutil valor de la obra de arte: provocar que la experiencia sea la de saltar entre distintas temporalidades.

El Di Tella

Entre la formación de la colección de arte y las reconocidas exposiciones del Centro de Artes Visuales, hubo varias estrategias de Guido Di Tella para obtener un lugar donde desarrollar su proyecto cultural. Partiendo de la acumulación coleccionista iniciada por su padre, Torcuato, Guido buscó materializar la función social de la colección con la exposición al público. Primero imaginó hacer "un museito como el Frick"¹⁹ en la casa paterna; luego, un centro de investigaciones que incluiría una galería de exposición permanente y de muestras temporarias sobre las dunas, junto al mar de Punta del Este; finalmente, optó por dar preeminencia a las

15 Ibid.

16 *Summa. Buenos Aires 400 años, op. cit.*

17 Los conceptos de lejanía y cercanía fueron abordados por Benjamin en diversos textos donde refiere al aura como una lejanía y al despertar como un corrimiento del velo del sueño. Señala cómo algunos artistas del siglo XIX fueron artífices de ese develar; por ejemplo, Charles Baudelaire se había preocupado "por conseguir captar esa mirada donde se apaga la magia de la lejanía" (*Obra de los pasajes*, J 47, 6). Entre "los edificios del sueño colectivo", Benjamin estuvo interesado en los pasajes y los panoramas (*Obra de los pasajes*, Q 2 a, 7). Estos últimos se montaban como edificios urbanos de construcción metálica donde se extendían representaciones de ciudades o paisajes pintados con un cuidado extremo, casi fotografías. La tela rodeaba a los espectadores, ubicados en una plataforma central, sin posibilidad de acercamiento a la escenografía, de 15 m de alto y 120 m de perímetro circular.

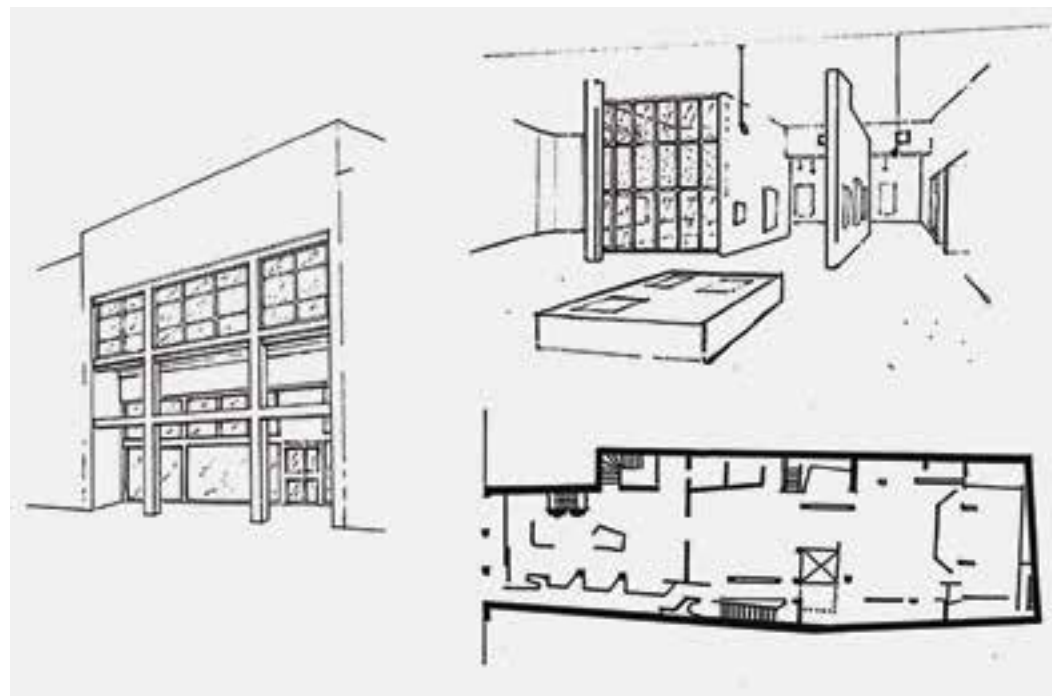
18 Los pasajes y los panoramas (al igual que los museos) del siglo XIX son "casas sin ventanas" donde "es posible mirar hacia adentro, pero no lo es en cambio mirar hacia afuera". Las máquinas de la mirada testianas proponen un modo contemporáneo de la percepción.

19 Se refiere a la Frick Collection en la ciudad de Nueva York.



Fachada de los Centros del Instituto Torcuato Di Tella, en Florida 963, Buenos Aires, 1967. Archivo del Centro de Artes Visuales, Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

Redibujo de la fachada y planta del Instituto Torcuato Di Tella realizado por Víctor Giordano. Archivo del Centro de Artes Visuales, Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.



exhibiciones temporarias desde los nuevos conceptos de experiencia del arte y sumar la presentación periódica de la entonces ampliada colección, y se decidió por una ubicación neurálgica en la ciudad de Buenos Aires. La sede del Instituto se concretó con la reforma de un viejo teatro que Guido alquilaba en la calle Florida 936 para la venta de "la Siambretta",²⁰ en cercanía de varias galerías de arte y la Plaza General San Martín. Clorindo Testa y Francisco Bullrich obtuvieron el encargo inmediatamente después de ganar el primer premio en el concurso para la Biblioteca Nacional (1962).²¹

El Di Tella abrió una dirección inédita para la relación entre las obras y el espacio expositivo y, también, entre el espacio del arte y la ciudad. Nada había en la fachada que llamara la atención, ningún intento por competir con la parafernalia de carteles en los comercios de la calle Florida. Era otra gran vidriera, una de las más tranquilas, tanto por los colores (no colores) como por su diseño de rectángulos en medio del intrincado bosque metropolitano de signos. Esa neutralidad, inmersa en un sinfín de llamadas publicitarias, concordaba con el espacio cúbico y blanco de las salas. Pero había algo inusual en esa fachada, un mecanismo de *réclame* que sorprendía: obras de arte y objetos de diseño eran exhibidos en un escaparate ante los transeúntes distraídos.

La operación de la reforma abarcó todo el edificio: una caja donde se insertaron elementos diversos mediante las acciones de transformar, incorporar y vaciar. Los logros fueron el dominio de la configuración espacial, aun en condiciones extremadamente acotadas; el énfasis en la experiencia del arte y no en una contemplación plácida; el uso honesto de los materiales; el vigor escultórico de algunos elementos (como la escalera en el hall, ensayo para otra similar que estaban diseñando destinada a la Biblioteca Nacional). El proyecto adaptó y subdividió la caja, e insertó otros elementos que ocuparon parcialmente las preexistencias, dejando restos invisibles, abriendo vanos, definiendo modos de circulación. La inscripción de lo nuevo dentro de lo viejo generaba un positivo y un negativo, un fondo y una figura. Moldeado de un agujero, de un vacío, mediante la definición de elementos –entre ellos: los cubos para exponer– dentro de la caja. "Un cubo sirve para exponer cosas", dice Testa haciendo referencia a su exposición de 1999 en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde introduce un cubículo, lo ocupa y lo traspasa por medio de una puerta dibujada. El cubo se define sin cerrarse, el espacio se extiende imaginariamente. Intervenido como parte de la instalación, es un objeto-del-arte. En el Di Tella estaba el germen de ese modo de pensar el cubo para exponer.

El concepto de *White Cube* había sido identificado inicialmente con la galería como tipo expositivo en el museo, entendido a su vez como el "templo de la estética", donde se

20 Motoneta argentina bajo licencia italiana, fabricada por Siam entre 1954 y 1967.

21 El concurso de la Biblioteca Nacional es el acontecimiento que marca una transición, cuando "solo queda el camino de un continuo renacer de lo nuevo, del permanente cambio, del subjetivismo más acentuado. Y estas, precisamente, serán las obsesiones que recorrerá la Arquitectura Moderna Argentina en su etapa contemporánea". Jorge Francisco Liernur, "Moderna (Arquitectura)", en J. F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario...*, tomo I/N, op. cit., p. 155.

buscaba la contemplación en condiciones de asepsia y de aislamiento. Brian O’Doherty describe el nuevo espacio expositivo desarrollado durante los años 60 y 70 como un espacio que “ya no es solo el lugar en el que suceden las cosas, sino que las cosas hacen que el espacio suceda”.²² El arte requiere, según O’Doherty, de nuevos escenarios que “cuando están vacíos, no están vacíos”. Es decir que, desde los 60, lo importante es que algo sucede *inside the white cube*.²³ Los cubos blancos del Di Tella conforman un caso temprano de este cambio sustancial.

¿Cómo hacer un espacio para exponer obras de arte a partir de un local con vidriera y los restos de un viejo teatro? Agregando materia (no demasiada), sacando materia (tampoco demasiada) e introduciendo vacío mediante unos cubos que adquieren distinto valor matérico. El Centro de Artes Visuales es lo que sucede *inside*. Hay unos espacios cúbicos interrelacionados y de diferentes dimensiones, hay otro cubo que irrumpe entre ellos como una fuente de luz natural y, lo más interesante, hay un primer cubo traspasable donde se han previsto unos nichos y una escalera escultóricas con una cara transparente para que todo sea visible desde la calle. ¿Para exponer qué? El funcionamiento mismo de una máquina con cuatro pies: obras, cosas, espectadores, nombres de artistas.

En un ensayo que establece relaciones entre algunas obras del arte contemporáneo y las producidas por las vanguardias llamadas negativas (en particular, *Rueda de bicicleta*, de Marcel Duchamp), Gérard Wajcman dice que la partida cuatripódica se celebra hoy en el museo, “una estación para miradas” en tanto es un espacio donde se hace obra de arte con un objeto-no-de-arte + un no-artista + un no-espectador. “De buena gana llamaría yo arte a una relación, esta relación, el complejo solidario y simultáneo de esos cuatro elementos”.²⁴

Esto es lo que acaecía en el Di Tella bajo la dirección de Jorge Romero Brest en los años 60. Y el proyecto arquitectónico se había anticipado –a partir de las condiciones de su propio presente– porque sus autores se preguntaron cómo debía ser el espacio partícipe de los nuevos modos de hacer obras de arte.²⁵ Los arquitectos resolvieron una máquina que se produjo a sí misma como tal con recursos mínimos: atrapar la atención de los no-espectadores, presentarles objetos que en muchos casos no eran reconocidos como obras de arte, incorporar en la anticipación de la vidriera los nombres de los artistas o no-artistas que intervenían en exhibiciones muy distintas a las tradicionales, al tiempo que la caja que contenía cubos neutros se presentaba a sí misma como un objeto corriente en el contexto de la calle Florida.²⁶ Sin embargo, sobre ese objeto corriente (casi un edificio comercial con su escaparate y sus ventanas de oficinas), habían intervenido unos autores (ganadores del concurso arquitectónico más importante de esos años) que certificaban con su firma que ese objeto era otra cosa. Donde había un viejo teatro, se había hecho una recova, una vidriera y un local comercial. Ahora se intervenía generando algo nuevo: un contínuum de cubos blancos, neutros, vacíos para el juego de la exposición de arte, visible en parte desde la calle.

Esto sucede en consonancia con la producción artística cuya difusión había alcanzado nivel internacional a través de la exposición de 1961 *The Art of Assemblage* en el MoMA. En el catálogo, William C. Seitz presenta la yuxtaposición como la técnica adoptada por los jóvenes artistas, desde una lectura operativa de rescate de Duchamp, Mallarmé, Dadá y el surrealismo, entre otros.²⁷ No olvidemos que la actualización cultural y artística era un objetivo compartido por los partícipes de la puesta en funcionamiento del Di Tella: el coleccionista Guido Di Tella, el crítico de arte Romero Brest, el arquitecto artista Clorindo Testa y el arquitecto historiador Francisco Bullrich.²⁸ En el campo artístico, la actualización en relación con el MoMA era el rescate de las operaciones de ensamblaje, ensayadas por las vanguardias desde inicios del siglo XX, para la obtención de algo nuevo. Entendemos la operación arquitectónica, en tanto ensamblaje de *objets trouvés*, como el rescate de una técnica de las vanguardias llamadas negativas.

Ensamblaje y partida cuatripódica nos permiten poner en valor el Di Tella como obra. Los arquitectos hicieron un museo contemporáneo como se hace una obra de arte contemporánea, como un ejercicio de pensamiento. Es una obra que piensa y nos hace pensar en qué es un museo (al margen de si los autores se formularon o no estas cuestiones y en estos términos). Si a los artistas en los 60 les hubiésemos preguntado si era un museo, hubieran dicho que no, porque identificaban el Museo con el Mausoleo. Pero hoy, cuando se

22 Brian O’Doherty, “Inside the White Cube”, *Artforum*, 1976 [recopilación 1986], p. 43. Texto en español, disponible en: https://www.academia.edu/6705974/DENTRO_DEL_CUBO_BLANCO_La_ideolog%C3%ADa_del_espacio_expositivo

23 *Ibid.*, p. 56.

24 Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001, p. 66.

25 La anticipación de Testa y Bullrich es evidente cuando vemos que las primeras teorizaciones aparecen inmediatamente después de las experiencias de los 60 y 70, y su difusión se acrecienta recién a fines del siglo XX. Véase Daniel Buren, “Function of Architecture: notes on work in connection with the places where it is installed taken between 1967 and 1975, some of which are specially summarized here”, en Reese Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Naima (Eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres y Nueva York, Routledge, reimpresso en 1999, 2000, pp. 313-319. Y en el mismo libro: Brian O’Doherty, “The Gallery as Gesture”, pp. 320-334.

26 El diseño de la fachada responde a la esperanza de Bullrich de reactivar la abstracción tomando como punto de partida la producción reciente de Mies van der Rohe. O puede vincularse a la pintura de Testa, de la cual Romero Brest decía: “todo en su pintura es embrional, como si ella se estuviese haciendo. Tal vez por eso rechaza el color, bastándole los blancos calizos, los negros grisáceos, los grises negruzcos, con los que se mueve en una especie de primer día de la creación”. Citado en el año 1961 de la cronología publicada en este catálogo.

27 Para la exposición del MoMA, véase William Seitz, *The Art of Assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf

28 Para un análisis del lugar de cada uno de los partícipes en la creación del Di Tella, véase Silvia Pampinella. “Dos proyectos para el Di Tella”, en Ana María Rigotti, *Actas Seminario Internacional “Profesionales, expertos y vanguardia. La cultura arquitectónica del Cono Sur”*, “Mesa 2: Nuevas vanguardias y la latitud artística”, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2018, pp. 34-40. Disponible en: <https://tapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/06/Actas-PEV-alta-res.pdf>

29 Para una interpretación de esta obra como una de las denominadas “estructuras primarias” que introducían una nueva relación entre arte y tecnología en los años 60, véase el texto de María José Herrera y Mariana Marchesi publicado en este catálogo.

han diluido los límites entre los diversos espacios de exposición y cuando los procesos de museificación se han extendido a la ciudad toda y a la naturaleza, el concepto de museo se ha ampliado y flexibilizado.

Testa volvería a proponer un ejercicio para pensar en qué es un museo a través de *Apuntalamiento* (1968). Con una instalación de andamios en una sala del Museo Nacional de Bellas Artes, simula el montaje de un aparato para sostener la institución.²⁹ Durante el mismo año, los artistas del Di Tella sacan sus obras a la calle Florida en una protesta contra la censura. Sin embargo, como hemos visto, la sede misma del Di Tella había dado el puntapié para una rebelión contra los museos aislados de la vida.

Reflexionemos, finalmente, acerca de las propuestas de Testa *inside the White Cube*, en particular, aquellas donde el cubo blanco es partícipe necesario de su obra como artista o donde introduce un cubo dentro del cubo blanco.

Con *Apuntalamiento*, se evidencia el valor del cubo-obra (en ese caso, armado con tubos metálicos) para la experiencia de pensar el museo desde una conexión entre arte y tecnología. Con *La fiebre amarilla* (1991), una instalación en una sala de hospital transformada en un cubo de exponer o un cubo transformado en una sala de internación: la experiencia de un salto entre temporalidades. Con el cubículo construido en la exposición retrospectiva de 1999: la experiencia de un objeto que acoge el espacio imaginario.

En síntesis, el cubo es un tema que adquiere distinto valor en diferentes casos y en contextos diversos, tanto en el arte testiano como en sus espacios expositivos. Hemos intentado coserlos aquí con el débil y sugerente hilo del ensayo.



Tapa de la publicación *Crítica de Arte, Argentina 1962-63*, que contiene el escrito "Un cuerpo ausente", de Julio Llinás, reproducido en estas páginas. Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), 1963.

Un cuerpo ausente

Julio Llinás

Una gran llama de fuego y hielo –probable imagen de una dialéctica reservada a la región más austral de América Latina– parece iluminar desde hace varios años, el contradictorio horizonte por el que desfilan las creaciones de la pintura argentina.

Ese desfile, cuya importancia continental es manifiesta, merece y reclama una observación más detenida que todas aquellas de las cuales ha sido objeto hasta el presente.

Es obvio que no se tratará aquí de eso.

Pero sería interesante investigar cuáles son los mecanismos que determinan que un país que arroja –generación tras generación– un número considerable de pintores de "buen nivel" no haya producido hasta el presente un solo creador de jerarquía internacional. Sería asimismo interesante determinar qué se entiende en ese país por "calidad" en el orden de las cosas plásticas y cuáles son las corrientes del espíritu en cuyas aguas no se bañan las jóvenes promociones.

Es imperioso, en suma, descubrir de qué se compone nuestro oxígeno creador y de qué fuentes estamos amputados.

Nosotros, argentinos, sabemos ahora que no somos sagrados.

Nuestro optimismo nacional se ve enfrentado en este instante con su más cruel caricatura. El "país más rico del mundo" está en bancarota y sus hijos, los predilectos de otrora, parecen empezar a comprender las consecuencias de los grandes espejismos.

No estamos persuadidos de que, en el plano de la creación artística, ciertos observadores peligrosamente entusiastas no estén fomentando un espejismo paralelo.

Las sucesivas crisis que, desde 1950, han enfrentado la pintura moderna, han arrojado un saldo positivo. Positivo, en la medida en que han permitido separar nítidamente los hasta entonces confundidos planos de la retórica plástica y de la aventura poética. Porque la obra de

pintura es, asimismo, una obra de poesía, interpretando este vocablo en su sentido más profundo.

Y porque no puede haber poesía donde no haya una aventura del espíritu. ¿Hasta qué punto esa realidad es asumida por un número considerable de pintores? ¿En qué medida un público ingenuo y auspicioso contribuye a fomentar la trampa?

El estado actual de la pintura argentina reclama una urgente respuesta a estas preguntas.

Entre los pintores que parecen llamados a ocupar por largo tiempo un lugar de privilegio, tal vez sea Clorindo Testa el único que concite una casi unánime aprobación. En efecto, los diversos medios que, de uno u otro modo, están vinculados a las actividades del arte parecen coincidir en la afirmación de este pintor. Su nombre es frecuentemente proyectado como un sinónimo de "calidad" plástica y aun los jóvenes más desdeñosos acuden a sus muestras con respeto e interés. Los jurados premian sus obras, los críticos las elogian y los coleccionistas las adquieren a precios considerablemente importantes.

No obstante, Testa aparece en el panorama plástico argentino a la edad de treinta años, en 1952, y en los diez años que median entre entonces y la hora actual, solo realiza siete exposiciones y no pinta más de cien cuadros.

Una de sus características principales de su pintura reside en el hecho de que parece no haber estado sometida, en ninguno de sus momentos, a voces de orden ajenas al espíritu del pintor. Si bien es cierto que sus signos y sus imágenes se inscriben fácilmente entre los arrojados por la elástica "pintura abstracta", resulta imposible localizar una filiación aceptable o determinar la adhesión al espíritu de alguna de las "abstracciones" que tan rápidamente se han sucedido en los últimos tiempos.

Eso obedece, a nuestro criterio, al movimiento dialéctico que se desarrolla en el espíritu del pintor.

En otras palabras: a pesar de no haber incursionado nunca en ella –y tal vez por esa causa– Testa es dominado por el espíritu de la abstracción geométrica, ese presunto espíritu de la “construcción” y del “orden”. Y a ese estado de cosas, opone –dialécticamente– un grafismo que más que libre, estamos tentados de calificar de “liberal”.

En efecto, sus composiciones evidencian una voluntad “constructiva” que se cristaliza en obras ciertamente más sensibles que las debidas a los hieráticos maestros de tiralíneas y el compás, pero que no por ello son menos hijas de un severo rigor.

Ese rigor, que frecuentemente aparece como una voluntad de ordenamiento del caos, desemboca a veces en obras planteadas y resueltas como problemas de ajedrez. Pero de un juego de ajedrez cuyas piezas, siempre renovadas, constituyen invenciones gráficas extremadamente expresivas.

Tan solo mediante una acentuada distorsión de la realidad, podría pretenderse encarnar en Testa la imagen prototípica del pintor contemporáneo, de ese pintor desesperado y feroz, peligrosamente sumergido en los pantanos expresivos, buceador no siempre afortunado, y cuyos esfuerzos por inscribir un signo que le sea propio en la gran galería de la pintura actual son tan frecuentemente inútiles. Ese pintor prometeico, cuya imagen parece adecuarse suficientemente a la actitud que reclaman las condiciones de la pintura de estos últimos años, llámese Alechinsky o Götz, Langlois o Lacomblez, Matta o Jorn, vive cotidianamente su aventura en el espacio que invade y que fecunda. Sus victorias y sus derrotas constituyen las dos caras de esa moneda espiritual con la que paga su participación en el “gran juego”. Y sus obras son el testimonio detallado de su marcha hacia la expresión trascendente.

Pero las cosas se desarrollan de otra manera en Clorindo Testa, que parece dispuesto a mantener a toda costa esa distancia protectora y vagamente higiénica que envuelve a su espíritu.

Ese espíritu se convierte así en una isla, cuya vegetación le es estrictamente propia. Y cualquiera que sea el valor comparativo de esa flora, debemos admitir que mantiene un considerable grado de pureza.

Contrariamente a lo que sucede con la mayoría de los pintores que, de uno u otro modo, merecen el título de actuales, en Testa, la aventura no se desarrolla en la tela en el momento de ser pintada, sino que transcurre en ese espacio insular en el que el pintor, en soledad perfecta, fabrica su propio oxígeno.

Testa se aproxima a la tela como el orador que ha preparado su discurso, que sabe que es un buen discurso, y que lo pronuncia sin demasiado entusiasmo, simplemente porque es necesario pronunciarlo. Al orador no le interesa la comunicación de su pensamiento, sino su pensamiento propiamente dicho y esto, en el momento de ser gestado.

Así es como la transcripción es realizada con una precisión estrechamente vinculada a la capacidad de síntesis del pintor. Pero es así también como toda obra de Testa desprende un vaho polar, una gelidez a menudo

despiadada y, en casos extremos, aunque raros, paralizante. Y el hecho de que en esos casos, la parálisis que posee el espectador se asemeje peligrosamente a la que se experimenta, frente a una obra meramente decorativa, no resulta sorprendente si se considera que se está frente a una transcripción de la aventura y no frente a la aventura misma, y que si esa aventura ha sido mediocre o no ha existido realmente, la transcripción se convierte en una obra de retórica.

Advertimos claramente hasta qué punto esto que expresamos se presta a interpretaciones posibles pero erróneas. Y a riesgo de que ciertos espíritus inclinados a las generalizaciones apresuradas, deduzcan de lo expuesto que, a nuestro criterio, la pintura de Testa es “cerebral” o “intelectual”, a riesgo de que se interprete que transcripción de la aventura equivale a “pintura de una idea”, insistiremos en nuestro punto de vista.

Si admitimos que la mayor parte de las obras que realmente cuentan en los últimos quince años responden de uno u otro modo a la práctica del automatismo, si aceptamos que las conquistas que se sucedieron durante ese período –ya se trate de Pollock o De Kooning, de Tàpies o Cuixart– son hijas, aunque a veces renegadas, de ese método, debemos convenir en que la aventura psíquica a través de la cual el pintor conquista su universo mítico, se desarrolla indefectiblemente en el espacio de la tela y en el momento en que esa tela es pintada. La llamada “pintura de gesto” es el ejemplo más diáfano de ese estado de cosas.

La tela aparece así como un campo de batalla y no son pocos los casos en los que el espectador que participe activamente en ella pueda oír el fragor de los cañones, colmar sus pulmones con el humo de la pólvora y reconocer el cadáver del pintor, sus órbitas y su sexo.

Esa actitud determina una pintura de entrega, y no estamos persuadidos de que sea la que establezca las mejores condiciones de comunicación. Pero sí afirmamos que esa aventura psíquica puede transcurrir de una manera diferente y a velocidades infinitamente superiores en el seno de un espíritu dotado de un extraordinario poder de síntesis. Y más aún, que puede llegar a ser una constante de ese espíritu.

En ese caso, la realización del cuadro será una transcripción y se dará en el lenguaje plástico que le sea más propicio. La capacidad de síntesis del pintor eliminará de la tela lo “superfluo”, decantará la emoción, sublimará la tragedia.

Pero ese proceso de despojamiento y concentración no siempre será el aliado de la expresividad. Probablemente, se encuentre vinculado a cierto pudor metafísico, propio de un espíritu “insular” como el de Clorindo Testa. O tal vez, sea una prueba singular de la posesión del humor que detenta este artista.

El humor: he aquí uno de los más eficaces y peligrosos resortes poéticos. Ese relámpago del espíritu que Lautréamont fijara definitivamente en el seno de toda auténtica poesía, esa fuente inagotable y purísima que abriera Alfred Jarry de un solo golpe de su “gancho de



Clorindo Testa
Sin nombre, 1961.
Óleo sobre tela, 161,5 × 161,5 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

alguno de proclividad hacia la insurrección o la blasfemia. Testa es de aquellos que no entran en el juego, que no participan; un espectador solitario y distante, cuyo testimonio, sin embargo, resulta trascendente. En él, el humor es un anticuerpo, que lo mantiene equidistante entre la aceptación y el rechazo. Y, fundamentalmente, es un producto de consumo interno.

Pero para nosotros, espectadores frente al espectador, testigos del testigo, su humor es la substancia de aglutinante, esa substancia que da coherencia a su ser y a su obra.

La supresión del color, que en un principio parecería ser la consecuencia del proceso de despojamiento y concentración al que hemos aludido, no obedece –a nuestro juicio– a las líneas de ese movimiento, sino a un hecho más significativo.

En toda pintura, es el color el que denuncia el grado de participación del pintor, el que registra los sístoles y diástoles de su emotividad, el que aúlla o se resigna, el que acepta o rechaza. Si se nos permite una imagen de tinte milosziano, podríamos decir que toda pintura es una confesión por el color. Y la confesión, en Testa, reside precisamente en la ausencia del color. Esos grises, en los cuales los esteticistas creen advertir todos los valores de la escala cromática, no son otra cosa que la transcripción del color, del mismo modo que su pintura es la transcripción de la aventura y no la aventura misma.

La suya es una pintura de la distancia y de la ausencia, auténtica en la medida en que responde fielmente a las características de su espíritu insular; una pintura que no solicita del espectador nada que este no pueda dar y que solo compromete en su criptografía a aquellos cuyo compromiso es consigo mismos.

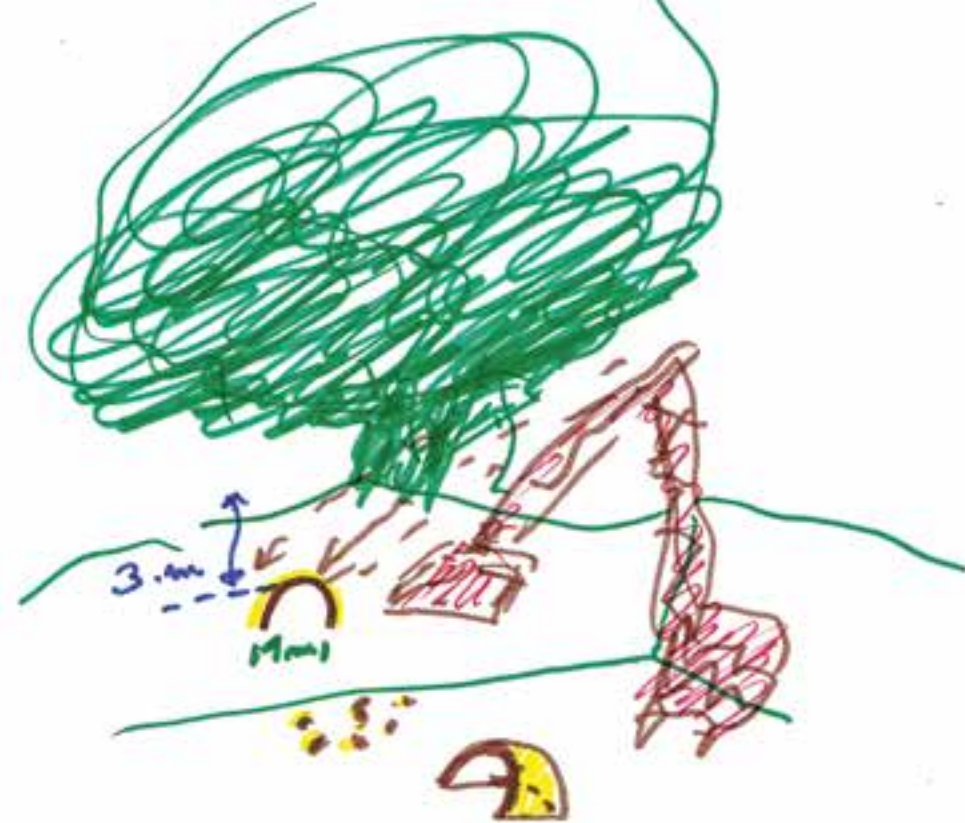
La pintura de Clorindo Testa es una misa de cuerpo ausente.

finanzas”, esa navaja de hacer cantar al alma ha intervenido e interviene de manera insospechada, en el estado de las cosas poéticas y plásticas.

Toda tentativa de definición del humor está congénitamente afectada de impotencia y tan solo conduce a la traición. Diremos solamente que el humor al que hacemos referencia y que se ha dado en llamar “poético” nada tiene que ver con la ironía ni con el cinismo, aunque –en determinadas ocasiones– pueda confundirse con la primera o tomar el color del segundo. Es un producto de alquimia espiritual y, casi seguramente, la transfiguración de un profundo estado de rebeldía. En todo caso, constituye una de las formas menos deficientes de liberar la energía del espíritu y de provocar la explosión poética.

Ese humor, ya sea bajo la pluma de Samuel Beckett o sobre una tela de Dubuffet, atravesando el borrascoso océano de Maldoror o construyendo *La Edad de Oro* de la mano de Buñuel, se muestra siempre marcadamente corrosivo.

Pero, en Clorindo Testa, el humor es de otra naturaleza. Porque Testa no es un rebelde, en el sentido estricto de la palabra. La rebeldía reclama pasión y determina una actitud subversiva. Y en Testa, no se dan las condiciones necesarias para las combustiones pasionales, ni existe tipo



TESTIMONIOS

Las ideas en las cosas

Luis Elio Caporossi*

Página anterior
Dibujo de Clorindo Testa
del proyecto de la Biblioteca
Nacional, las excavaciones
y el hallazgo del gliptodonte.
Fundación Clorindo Testa.

No es concebible pensar la cultura argentina como totalidad sin agradecer que exista Clorindo Testa.

Ezra Pound alertaba que no es posible entender la literatura si no sabemos diferenciar a los innovadores de los grandes maestros. La eficaz excelencia de los últimos no evita que los primeros habiten y nos habiliten un territorio de excepcionalidades. En Testa, la primera es su notable inteligencia escalar y espacial, tan natural e intrínseca en él como es natural el esplendor de los grandes árboles.

Creo que muy tempranamente Le Corbusier lo ayuda a abrir un acceso, no a un sistema estético a priori y por naturaleza cerrado, sino a una sensibilidad extrema sobre el valor de los humanos procesos de producción. Digamos: una ética de la materialidad como soporte de una estética.

Sabemos que estos procesos encadenan secuencias que ordenan objetivos, saberes, técnicas y materiales, desde las primeras imágenes mentales hasta la construcción del objeto final. Testa desclasifica el proceso y, como si se tratara de un hecho biológico, donde cada etapa es simultáneamente medio y fin, logra que continente y contenido, medios y fines, herramientas y productos vibren en una misma frecuencia.

Este anclaje sin preconceptos sobre las lógicas de la materialidad le asegura para siempre un antiacademicismo radical: es notorio en Testa el permanente júbilo por la natural e incesante exuberancia del mundo. Tiene una seguridad de niño para ver a ojo desnudo. Su desconfianza en el lenguaje para honrar lo real lo lleva a evitar las habituales jergas disciplinares con que se lo enmascara y empobrece: prefiere no nombrar, porque nombrar es ya clasificar; sabe perfectamente que aquello que tiene, en palabras de Aldo Rossi, "la dignidad de lo real" desborda para siempre las capacidades del discurso. Si la academia predetermina partes para ser compuestas a posteriori, en Testa la relación todo-parte es propia e intransferible para cada obra.

Su enfoque, que no se deja atrapar en abstracciones, renueva lo que toca, desde el mínimo detalle constructivo hasta el propio programa, y el resultado es que nada termina pareciéndose a lo conocido.

Testa opera haciendo, hace y conoce haciendo, y al hacer logra que las cosas por sí mismas restablezcan la inevitable complejidad de lo dado. Me tocó ser jurado de sus proyectos tres veces. Era notable su capacidad de transformar todas las restricciones reglamentarias, funcionales y tectónicas en el combustible no solo para cumplimentarlas a pleno, sino para trascenderlas en respuestas de desbordante imaginación. Detrás de esta magia hay una suerte de humor activo, quizás indisoluble de cualquier tarea seriamente intelectual.

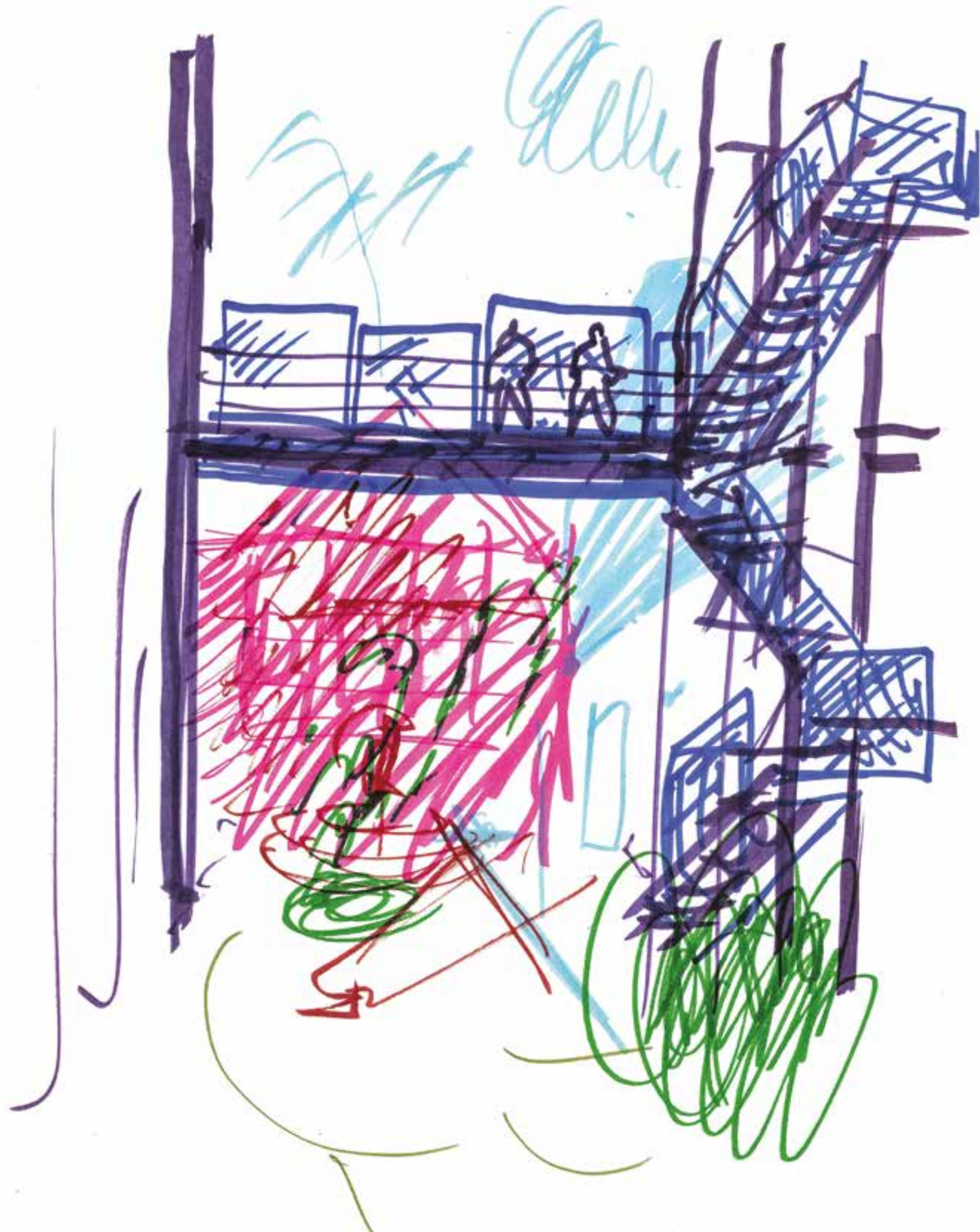
La obra completa de Testa estuvo siempre en constante desarrollo. Nunca quiso repetir o instalarse en los logros ya conquistados. Quizás porque, como Borges, siempre estuvo atento –desde el ejercicio de una modernidad crítica– tanto a la escucha sin prejuicios del habla popular, el ignorado habla de las construcciones anónimas y vernáculas, como a la escucha del espíritu de época y los sucesivos estados del arte: era consciente del carácter necesariamente colectivo y plural de la producción cultural. Sin embargo, todas sus obras, de las primeras a las últimas, mantienen y transmiten una pareja potencia y energía.

Este carácter permanente de anomalía y originalidad que tiene su producción en el normalizado espacio de la modernidad es, precisamente, el que la torna imprescindible para dar cuenta de nuestra complejidad cultural.

Por último, cabe decir que la libertad que respira la obra de Testa es impensable sin aceptar que esa libertad –y el júbilo de su ejercicio– es intrínseca e integral a su propia persona.

* Luis Elio Caporossi es arquitecto (Universidad Nacional de La Plata) y docente. Dirige el Grupo de Estudios en Planeamiento Urbano (Universidad Tecnológica Nacional). Es docente en las cátedras de Ingeniería Civil I y Diseño Arquitectónico y Planeamiento Urbano en la Facultad Regional Bahía Blanca (UTN).





TESTIMONIOS

Testa, las nuevas historias del pasado

Juan Fontana / Oscar Lorenti*

Juan Fontana, Oscar Lorenti y Clorindo Testa, en el estudio de Callao y Santa Fe, Buenos Aires, 2010. Fotografía: Ángel Juárez.

Página anterior
Dibujo del proyecto del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, realizado por Clorindo Testa. Fundación Clorindo Testa.

* Juan Fontana es arquitecto y artista plástico. En 1989 comenzó a trabajar en diferentes proyectos asociado con Clorindo Testa.

* Oscar Lorenti es arquitecto y estudiante de filosofía. Desde 2001, participa como asociado del Estudio Clorindo Testa en diversos concursos y obras.

Clorindo Testa era un personaje moderno. Captaba el aire, el espíritu de su época. Era un hombre de pocas palabras, de fina ironía, y raramente teorizaba o escribía sobre su estética. Como todo hombre de su tiempo, fue moderno en su hacer.

Ciertamente, vertió las ideas de la arquitectura moderna en sus proyectos y en su obra artística. Siempre hay arquitectura en sus obras. En Testa, la arquitectura está pensada para ser habitada por el hombre y, en este sentido, contempla sus necesidades. Si esas necesidades y formas de habitar cambian, la arquitectura (el planteo arquitectónico, las bases conceptuales y prácticas de esa arquitectura) indefectiblemente debe modificarse. En tiempos en que la disciplina no solía pensarse en términos sustentables, como sí es habitual en la actualidad, Testa concebía un urbanismo que partiera del respeto del ambiente y los recursos naturales. Era, tal vez, un arquitecto austero y ecológico, uno de los primeros en abordar la disciplina de este modo en la Argentina.

Es así como la utopía de un mejor habitar en Testa se construye a partir de la historia y del contexto. En su obra artística de los años 70, con el grupo CAYC, trabaja sobre lo latinoamericano, lo regional. Así, tanto en sus planteos arquitectónicos como en su producción artística, la historia no es un elemento aleatorio, sino que funciona como una visión del pasado que atraviesa el presente y se une a un futuro, ese horizonte que configuraba el norte de su pensamiento.



Años después, en la exposición que presentó en el Centro Cultural Recoleta durante 1993, en la que colaboramos activamente, se veía cómo enlazaba de modo evidente los tiempos. Una de las salas albergaba la instalación *Siglo XIX, Un hospital en la ciudad. La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871*. Testa había apoyado los cuadros sobre las paredes, las camas estaban armadas con bastidores y tablas. Bollos de papeles quebrados hacían las veces de sábanas y personas. La sala de hospital ficticia estaba cargada de angustia, y Testa había logrado esta atmósfera con efectos muy sencillos, materiales pobres y de factura rápida. Claro, contaba con el pasado de ese edificio como elemento significante.

Clorindo tenía una extraordinaria habilidad para resolver la imagen con poder de síntesis poco habitual, con un par de pinceladas o manchones de tinta, que se conjugaba con su innegable sentido del uso del espacio. Utilizando estas herramientas había concretado su instalación sobre la fiebre amarilla, y así como el contexto siempre es parte de la significación de este tipo de obras, el edificio del Centro Cultural Recoleta participaba de la historia que Testa quería contar. Su instalación recuperaba la antigua función del espacio, que había sido un hospital durante la epidemia de la fiebre amarilla a fines del siglo XIX.

Con su típico aspecto de traje y corbata, anteojos y calvo desde joven, Clorindo parecía una persona mayor, seria y formal. Pero para el arte era como un niño que provocaba a través de la experimentación. En el estudio de Callao y Santa Fe, en Recoleta, siempre estaba como en su casa: proyectaba en un ambiente, pintaba y dibujaba sin parar en otro, recibía a sus clientes. Para nosotros, que trabajábamos allí, el estudio era una especie de "centro cultural", un lugar por donde circulaba gente todos los días, alumnos que se acercaban con sus consultas, pasantes de arquitectura y estudiantes extranjeros que buscaban aprender y conocer al maestro...

Dialogando con él entendimos que uno de los rasgos más distintivos de su arquitectura es el valor plástico de sus formas, que no está dado únicamente por el uso del color, tan típico en su obra, sino por la importancia conceptual que la plástica tenía en su modo de ver y proyectar. La sede central del Banco de Londres¹ es uno de los proyectos más sobresalientes en su trayectoria. La escalera del edificio diseñada por Testa no solo cumple la función que le da sentido a este elemento, articular los distintos pisos del edificio, sino que es una escultura de hormigón, maciza, que parece haber nacido de un impulso giratorio. La textura que Testa logra dar al hormigón se asemeja a lo que contemporáneamente pintaba, sus obras informalistas de principios de la década de 1960.

No obstante, otro proyecto de los 60, la Biblioteca Nacional,² puede pensarse como el giro conceptual de un artista que muestra los mecanismos a través de los cuales constituye su obra. En el gran cubo de la Biblioteca, esa estructura lineal, que no necesariamente debe evidenciarse, funciona como dibujo. Y así, en el techo, se ve reflejada la planta del edificio, eso que Testa llamaba "los intestinos, tener la instalación a la vista", un mecanismo propio de su modo de construir.

Ya en los años 90, en el Buenos Aires Design,³ Testa volvió a provocar los estándares de las tipologías al incorporar columnas de yeso pintadas, como si se tratara de una instalación. En el color elegido, además, también había un juego: un tono caramelo, similar al que, por entonces, se utilizaba en los primeros *shoppings* de la ciudad. Esa ironía era un toque artístico, no porque fuera bello, sino porque conllevaba un riesgo movilizante, esa intención de actualizar el proyecto de arquitectura a lo que está pasando en el lugar.

En este sentido, cabe destacar que Testa fue, tal vez, uno de los mejores a la hora de crear a partir de obra existente, porque la tarea de refuncionalizar viene de la mano del respeto por la historia de los estilos y la historicidad, tanto como de la insolencia o los guiños a la propia creatividad. A Testa le fascinaba comprender la lógica de cada edificio para reinterpretarla, contemplando siempre su identidad. Con esta dinámica trabajó, durante la década del 70, en la remodelación del Centro Cultural Recoleta, junto con sus colegas arquitectos y artistas Luis F. Bénédict y Jacques Bedel. El resultado es audaz y austero, económico y rico a la vez, como lo era el maestro cuando proyectaba el futuro con los elementos del pasado y la historia del presente.

Vista aérea de la Biblioteca Nacional
Fotografía: Javier García Cano, director del Archivo de Imágenes Digitales - UBA - FADU - AID.

1 Proyecto a cargo de SEPRA (Sánchez Elía/Peralta Ramos/Agostini) y Clorindo Testa.

2 Proyectada por los arquitectos Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga y Clorindo Testa.

3 A cargo de los arquitectos Juan Genoud, Giselle Graci y Clorindo Testa.





TESTIMONIOS

Amerika en el imaginario

Justo José Solsona



Bocetos para el Proyecto Amerika, 1997.
Archivo Justo José Solsona.

En 1997, recibí un llamado de Alemania. Invitaban al estudio a participar de un concurso internacional en Berlín para la refacción de 3500 viviendas de la producción pesada soviética. La intervención debía costar el menor dinero posible y contemplar dos premisas: que se tratara de pintura y que transmitiera alegría. Armamos un equipo con Clorindo, Nicolás García Uriburu, Luis Frangella y Jorge Glusberg, quien realizó un escrito al final.

El lugar sobre el que debíamos trabajar era una enorme ciudad prefabricada en Berlín del este que se llamaba Amerika. Decidimos que nuestra ciudad tuviera una impronta ecológica y que estuviera formada por naturaleza, plantas y árboles, llanura, selva, colores planos. Jugamos también con la idea de que al continente americano se había llegado en barco, y por eso dibujé unas naves sobre las fachadas de los edificios, mientras Clorindo pintaba la naturaleza, en unos recuadros alrededor de las ventanas, y los balcones. Esto era muy Clorindo, con su dibujo y su interpretación de los colores para el agua, el río, la selva.

Durante cinco meses nos dedicamos a trabajar en los planos. Clorindo dibujaba, con sus marcadores gordos o con una birome, para armar el espacio arquitectónico. Finalmente enviamos la propuesta a Alemania, y el estudio quedó en segundo lugar en el orden de mérito.

Clorindo era un creativo, un hombre libre. Para mí siempre fue un misterio entender cómo transformaba lo que pedía un cliente. Por lo general, se piensa que los arquitectos trabajan en solitario, pero no es así; dependen de quien hace el encargo, que también tiene sus manías, y con quien se establece un ida y vuelta. Clorindo siempre conseguía libertad, por su propia capacidad creativa y por su manera de expresar las imágenes, que lograba que el cliente las recibiera de una manera distinta a como se recibe el discurso lógico.

De su arquitectura me impresionan esa libertad, la alegría, una manera de manejar los problemas con poca complicación. Clorindo recibía un encargo, se hacía una imagen del proyecto y luego iba acomodando las cosas. Su arquitectura es austera, pero a la vez tiene todo. Así era, un hombre de pocas palabras.

Clorindo era un arquitecto y un pintor, dos ámbitos unidos en una persona y en una estética. En la pintura volcaba toda su imaginación, su fascinación, su observación. Allí tenía plena libertad. En Amerika, Clorindo pinta sobre la arquitectura. Tal vez sea un lugar donde entender su destreza e inteligencia para compaginar sus dos pasiones.

* Justo José Solsona es arquitecto, artista plástico y escritor. Integró la Organización de Arquitectura Moderna (OAM) y el Grupo de Arquitectura y Planeamiento (GAP). Es miembro fundador del Estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, Vinsón Arquitectos (MSGSS). Dirige la Maestría en Proyecto Arquitectónico de la Universidad de Buenos Aires.



Cronología

Paola Melgarejo

1923

Clorindo Manuel José Testa nace el 10 de diciembre. Su padre, Giovanni Andrea Testa, un médico nacido en Italia y radicado en Buenos Aires (casado, en 1921, con la argentina Ester M. García), decide que su nacimiento sea en suelo italiano, en la zona de la Via del Parco Margherita, Nápoles. Este lugar está presente en la memoria personal de Testa, y formará parte de algunas de sus obras como artista.

1924

La familia Testa regresa a la Argentina a bordo del buque Principessa Mafalda y se reinstala en Buenos Aires. Por entonces, Clorindo tiene cinco meses.

1928

A los cuatro años, asiste a un jardín de infantes especializado en el método educativo creado por la médica y pedagoga italiana María Montessori. Durante su infancia en Buenos Aires, será alumno de diferentes colegios.

1933

Mientras cursa la escuela primaria, se entretiene construyendo barcos. Después de ver un film basado en la Primera Guerra Mundial donde el héroe comanda un submarino, con sus amigos del Club Discóbolo, de Haedo, construye uno, que rearmará en 2001. Se trata de un submarino realizado con maderas y hierro, y en el que incorporan la silla alta del árbitro como torre. Este *hobby* lo acompaña durante toda su adolescencia: a los catorce años, con una caja de carpintero, arma una carabela y luego otras embarcaciones de su invención.

1941

Tras recibirse de bachiller, su pasión por los barcos lo lleva a inscribirse en la Universidad Nacional de La Plata para seguir la carrera de Ingeniería naval, pero poco después opta por estudiar Ingeniería civil en la Universidad de Buenos Aires.

1942

Tras un año de cursada, decide cambiarse a la carrera de Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad

de Buenos Aires. En el curso inaugural, en el que compete con los alumnos de grados superiores, alcanza el primer premio de composición arquitectónica.

1947

A fin de año, se recibe de arquitecto en la Universidad Nacional de Buenos Aires.

1948

Ingresa en la Oficina del Plan Regulador, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires, órgano inspirado en las teorías de Le Corbusier, donde trabaja junto a discípulos de este arquitecto, como Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, bajo el asesoramiento de Ernesto Rogers. Entre 1959 y 1961, integra el Consejo Directivo del organismo.

A partir de 1951, en relación con este mismo programa, se suma a la Dirección de Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires.

1949

Viaja a Europa, becado por la Universidad de Buenos Aires, y vive en Italia con otra beca otorgada por el Instituto Ítalo Argentino de Intercambio Cultural. Visita ciudades como Paestum, Capri y Roma. Luego viaja a España, becado por el Instituto de Cultura Hispánica. Regresa a Roma y vive en la Farnesina, donde se hace amigo de becarios españoles, el arquitecto Ramón Vázquez Molezún y el escultor Amadeo Gabino, con quienes recorre Italia (Pompeya y Nápoles, entre otras ciudades). En este primer viaje, reflexiona sobre la arquitectura, y aunque hasta ese momento había hecho numerosos dibujos como arquitecto, este trayecto también despierta en él una pasión latente: la pintura. No es habitué de museos ni galerías, pero se detiene ante las obras de Uccello, Botticelli, Balla, Boccioni, Klee, Picasso y Modigliani, y lo impresiona la exposición de dibujos de Roberto Matta que ve en la galería L'Obelisco, en Roma, durante este año.

1950

Continúa su travesía europea, realiza dibujos, apuntes de viaje de paisajes, de casas amontonadas en pueblitos y vagones detenidos. En una pensión de Sevilla, pinta su habitación, considerada su primera obra como pintor. En Roma conoce al galerista porteño Frans van Riel, quien se entusiasma con sus dibujos y le propone exhibirlos en las salas de la calle Florida, en Buenos Aires.

Clorindo Testa
Buenos Aires, 2011
Fotografía: Javier Agustín Rojas



Clorindo Testa, *Puente de la Boca*, 1953
Tinta sobre papel, 30 × 35 cm
Colección Testa

1951

Vuelve a Buenos Aires. Las obras de este período son figurativas y tienden a una síntesis de los objetos representados, como el óleo *Pajarero*. Además, realiza varios dibujos en tinta, entre ellos, *Puentes y Grúas*.

1952

Entre mayo y junio, realiza su primera exposición individual en la galería Van Riel. Presenta veinte óleos de pequeño formato, en los que se reconoce su interés arquitectónico: representa construcciones urbanas como andenes, antenas solitarias, torres y puentes. También expone en el Museo Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez" de Córdoba capital. Comienza a obtener reconocimiento como arquitecto. Es distinguido con el primer premio del certamen para la sede de la Cámara Argentina de la Construcción en el barrio porteño de San Telmo, asociado a Boris Dabinovic, Augusto Gaido y Francisco Rossi.

1953

Realiza una segunda exposición en la galería Van Riel con obras figurativas que incluyen objetos cotidianos como bicicletas, ventiladores, maniqués y cocinas. Su figuración se torna más sintética.

En el mes de agosto, participa de la muestra del Grupo de Artistas Modernos Argentinos en el Museu de Arte Moderna, de Río de Janeiro. Se trata de un colectivo formado el año anterior por el crítico Aldo Pellegrini, que congrega a los artistas concretos consagrados Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Lidy Prati, junto con los independientes Miguel Ocampo, Antonio Fernández Muro y Sarah Grilo. Rafael Onetto y Testa participan como invitados. En octubre, la exposición se presenta en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. La muestra está organizada por Jorge Romero Brest.

Participa en el Primer Salón Peuser de Pintura Joven.

Obtiene el tercer premio por el proyecto de un centro de vacaciones para cinco mil personas, en la Federación Obrera de la Carne, junto con Dabinovic, Gaido y Rossi.

1954

Pinta pequeños óleos sobre tela, en general "sin título", cuyas formas geométricas a mano alzada se acercan cada vez más a la abstracción. En tanto, realiza una exposición individual en la galería Krayd de Buenos Aires, con pinturas que sugieren máquinas del entorno doméstico.

1955

Expone por primera vez en la galería Bonino de Buenos Aires. Forma parte de la muestra *6 pintores y 2 escultores*, con Leopoldo Presas, Raúl Russo, Santiago Cogorno, Leopoldo Torres Agüero, Libero Badii y María Molina Salas. En los años siguientes, participa en varias exhibiciones individuales y colectivas en este espacio inaugurado por Alfredo Bonino en 1951, de los más modernos de la ciudad, desde donde se impulsaba el arte contemporáneo.

1956

En la galería Antígona, presenta una exposición individual durante octubre, con obras en las que predominan el blanco y el negro, en distintos valores lumínicos. Decididamente se interna en el lenguaje de la abstracción.

Entre abril y mayo, interviene en *A Century and a Half of Painting in Argentina*, una exposición organizada en la National Gallery of Art, Washington D. C. Se trata de una colectiva con 113 pinturas, desde la época de la independencia hasta la actualidad.

Poco después, entre junio y octubre, forma parte de la representación argentina de la XXVIII Bienal de Venecia, que incluye obras de artistas jóvenes. Jorge Romero Brest, quien escribe el catálogo del envío argentino, sostiene que este grupo representa "el lenguaje de la modernidad".

Con Boris Dabinovic, Augusto Gaido y Francisco Rossi, gana el concurso para la realización de la primera etapa del Complejo Santa Rosa, en La Pampa. El desarrollo de este proyecto, cuyo eje era la planificación de un Centro Cívico, se extendió durante casi cinco décadas y demandó el llamado a concurso en varias oportunidades. La Casa de Gobierno, los ministerios, la Estación Terminal de Ómnibus, el Palacio Legislativo (en colaboración con Héctor Lacarra y asociado con Gaido y Rossi) y la Biblioteca anexa (acompañado por Miguel García) fueron edificios diseñados y construidos por Testa a lo largo de este largo período.

Además, es nombrado profesor interino de Composición Arquitectónica en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, cargo que ejerce hasta 1959.

1957

Forma parte del grupo Siete Pintores Abstractos, junto con Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Miguens (luego, Robirosa), Rómulo Macció, Martha Peluffo y Kazuya Sakai, que en octubre exhibe en la galería Pizarro. Se trata de la primera exposición de este colectivo de artistas que persiguen una abstracción libre, espontánea y gestual, ligada al surrealismo. Macció diseña el catálogo, que documenta con fotos de las obras mostradas. Testa presenta trabajos de los años previos, en los que la temática se basa en la representación de lugares y objetos reales, a los que descompone en planos y formas geométricas a mano alzada.

En tanto, su producción va posicionándose dentro de las tendencias modernas. Este año se lo incluye en la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, auspiciada por el recién creado Museo de Arte Moderno, en Buenos Aires (MAM, actual MAMBA), que aún no tenía sede propia. El objetivo de esta muestra es llevar el arte argentino a diferentes puertos del mundo (se incluyen los de San Francisco, La Habana, Río de Janeiro y Honolulu, entre otros). Con curaduría del director del MAM, Rafael Squirru, la exposición busca unirse al impulso internacionalista del arte moderno argentino. Expone *Pinturas y dibujos*. Clorindo Testa, en la galería Van Riel.

1958

Este año integra el Grupo de los Cinco, con Fernández Muro, Grilo, Ocampo y Sakai.

Su obra comienza a ser distinguida en el ámbito internacional: le otorgan el Primer Premio con el envío de la Argentina a la Bienal Internacional de Punta del Este, Uruguay, y la medalla de oro en la Exposición Universal de



Clorindo Testa, *Sin título*, ca. 1950
Óleo sobre harboard, 50 × 60 cm
Colección Testa

Bruselas, donde exhibe en el Pabellón Argentino. Realiza una exposición individual en la galería Antígona de Buenos Aires.

Participa en la *Primera Confrontación Internacional de Arte Experimental de Sudamérica (Phases)*, exposición colectiva en la galería Van Riel de Buenos Aires, organizada por Julio Llinás. La muestra coincide con la publicación del segundo número de la revista *Boa*, dirigida por Llinás y ligada a la revista de inspiración surrealista *Phases*, que en París editaba Édouard Jaguer. Ensayista, novelista y poeta argentino, Llinás es por entonces un joven promotor del arte moderno. La exposición de Buenos Aires reúne setenta y seis obras de veintisiete artistas argentinos y extranjeros. En octubre, la muestra se inaugura en el Museo de Arte Moderno de Montevideo. Poco después, el Grupo Boa (ahora integrado por Chab, Robirosa, Peluffo, Sakai y Testa) se presenta en las galerías Witcomb y Peuser de Buenos Aires, con el título *Nuevas generaciones en la pintura argentina*.

1959

Participa en la *Primera Exposición Internacional de Pintura Contemporánea de Punta del Este*.

Realiza su primera exposición individual en la galería Bonino, en septiembre de este año, con obras informales en



Los artistas Kazuya Sakai, Sarah Grilo, José Antonio Fernández Muro, Clorindo Testa y Miguel Ocampo, en la muestra del Grupo de los Cinco, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1960. Fotografía: Diana Levillier.

tonos blanco, negro y gris. En el prólogo del catálogo, Samuel Paz analiza que la materia de estas pinturas "proviene de más atrás de las formas, creando un espacio que escapa a la descripción y en el que se mueven apariencias emotivas".

Exhibe en muestras colectivas en los Estados Unidos: *South American Art Today*, en el Dallas Museum of Fine Arts, y *Contemporary Drawing from Latin America*, en la Pan American Union, Washington D. C.

Este año, la obra informalista *Pintura* (1959) ingresa al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (que continúa bajo la dirección de Squirru).

1960

Es parte de la exposición *Grupo de los Cinco, Cinco pintores argentinos*, en el consagratorio Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo director desde 1955 es Jorge Romero Brest. Allí presenta obras como *Círculo sobre gris* (1959), hoy en la colección del Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", y *Círculo gris* y *Negros horizontales*, ambas de 1960. Poco después, la exposición se presenta en el Museu de Arte Moderna da Bahia, Brasil.

En octubre, el Instituto Torcuato Di Tella exhibe su colección en el Museo Nacional de Bellas Artes; se incluye la pintura informalista de Testa *Gris con puntos oscuros* (1959), más adelante adquirida por el Di Tella y donada al Museo Nacional de Bellas Artes en 1971.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires lleva adelante en noviembre la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, con la que su director, Rafael Squirru, inaugura la sede de la institución en la avenida Corrientes, en el Teatro General San Martín. Participan artistas extranjeros como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Jean



Clorindo Testa y sus asistentes en la vereda del estudio, camino a entregar material para un concurso, Buenos Aires, fines de los años 60.



El artista y arquitecto, su esposa, Teresa Bortagaray, y Gyula Kosice, curador del Pabellón Argentino en la XXXI Bienal de Venecia, 1962.

Fautrier y Lygia Clark, y del contexto local, Emilio Pettoruti, Alberto Greco, Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega, entre otros. Se trata de un impulso por la renovación del arte argentino.

Con motivo de los festejos del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, forma parte de la exposición *150 años de arte argentino*, que realiza el Museo Nacional de Bellas Artes para culminar las celebraciones. Las pinturas de Testa integran la sección dedicada a la última década del arte argentino –curada por Samuel Paz–, de la cual también participan Gyula Kosice, Julio Le Parc, Eduardo Mac Entyre, Edgardo Lezama, Rogelio Polesello y Gregorio Vardanega, entre otros.

En los Estados Unidos, participa de las exposiciones colectivas *Guggenheim International Award*, en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, y *Latin American-New Departures*, en el Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, y en el Time and Life Building, Nueva York. La muestra incluye a otros argentinos: Fernández Muro, Grilo, Ocampo y Sakai.

Gana el concurso para la sede central del Banco de Londres y América del Sur en Buenos Aires, con el estudio Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPPRA). El edificio se inaugura en 1966.

1961

Durante julio, expone un grupo de pinturas informalistas en la galería Bonino, algunas con mucha textura, en tonos blancos, negros y grises, como las dos tituladas *Pintura*, realizadas este

año. En la década del 60, este espacio continúa siendo uno de los principales promotores del arte contemporáneo.

Es un año de crecimiento profesional. No solo exhibe en Bonino: en agosto, forma parte de la segunda edición del Premio Instituto Torcuato Di Tella, *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual*. El galardón, promovido por el Instituto Torcuato Di Tella (fundado en 1958, centro de un fenómeno de actividad cultural sin precedentes), se presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes bajo la gestión de Romero Brest. Con un jurado conformado por el propio Romero Brest y Giulio Carlo Argan, Testa obtiene el primer premio (el segundo es para Rómulo Macció), que consiste en la exposición de sus obras y una beca de 350 dólares mensuales durante diez meses para residir en una ciudad de Europa o los Estados Unidos. De las obras que presenta Testa, Romero Brest sostiene: "[...] todo en su pintura es embrional, como si ella se estuviese haciendo. Tal vez por eso rechaza el color, bastándole los blancos calizos, los negros grisáceos, los grises negruzcos, con los que se mueve en una especie de primer día de la creación".

Además, forma parte de la muestra *Arte contemporánea Argentina* en el Museo de Arte Moderna, de Río de Janeiro, y su obra se incluye en el envío a la VI Bienal Internacional de San Pablo.

1962

Se casa con la ceramista Teresa Bortagaray (quien, en adelante, firma como Teresa Testa).

Participa en la XXXI Bienal de Venecia, junto a Antonio Berni, Antonio Pucciarelli, Macció y Sakai, donde presenta cuadros informalistas. Visita la exposición, ya que coincide con su viaje por la beca del Premio Instituto Torcuato Di Tella.

Recorre Europa y la India durante seis meses. Además, forma parte de la Primera Bienal Americana de Arte de Córdoba, organizada por las Industrias Kaiser Argentina (IKA Automotriz), vidriera del arte contemporáneo, que se suma a la apertura internacional del arte argentino en los años 60.

Expone en el Círculo de Rosario.

La Dirección General de Cultura publica un texto de Julio Llinás sobre la obra de Clorindo Testa.

Obtiene el primer premio del Cuarto Salón Anual de Pintura del Automóvil Club Argentino.

Gana el certamen para construir la nueva sede de la Biblioteca Nacional en el barrio de la Recoleta, con Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga (las obras comienzan en 1971). En este predio, se situaba la residencia del presidente de la Nación en época del gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955). La mansión fue edificada para vivienda de verano por la familia Unzué y, luego, expropiada por el Estado en la crisis de los años 30. Allí, el 26 de julio de 1952, falleció Eva Perón.

1963

Comienza sus experiencias con pinturas objetuales: papeles plegados y pintados. Muestra sus trabajos en la *Exposición de pintura argentina*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, organizada por el nuevo director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el crítico y poeta Hugo Parpagnoli.

Realiza dos obras que hoy pertenecen a la colección del Malba, *Círculo negro* e *Inscripciones sobre blanco*. *Círculo negro* integra su exposición de ese año en la galería Bonino. Testa es convocado al *Premio Internacional de Pintura* del Instituto Di Tella, que se exhibe en el recién inaugurado Centro de Artes Visuales (CAV) de la calle Florida, de cuya remodelación y refuncionalización edilicia estuvo a cargo.

Su participación internacional en exposiciones colectivas continúa. Forma parte de *Arte de América y España*, en el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid y Barcelona, y de *Pintura argentina*, en el Museo de Arte Contemporáneo, de Santiago de Chile, y en Lima, Perú. Entre diciembre de este año y febrero de 1964, en París, con curaduría de Gyula Kosice, integra *L'Art argentin actuel*, en el Musée d'Art Moderne.

1964

Participa de la muestra *Cinco pintores* en la galería Bonino de Río de Janeiro

A fines de 1963, Jan van der Marck, del Walker Art Center en Minneapolis, Jorge Romero Brest y Samuel Paz habían seleccionado un grupo de obras de artistas argentinos para una exposición itinerante por los Estados Unidos. Entre febrero y marzo de 1964, las obras se exhiben en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella con el título *Nuevo arte de la Argentina*. Se incluyen trabajos de Luis Tomasello, Rogelio Polesello, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Antonio Berni, Luis Felipe Noé y Rubén Santantonín, entre otros, y tres pinturas de Testa realizadas en 1963: *Franjas verticales*, *Círculo cuarto* y *Franjas interrumpidas*.

Con el título *New Art of Argentina*, la exposición se presenta entre septiembre y octubre en el Walker Art Center; entre octubre y noviembre, en el Akron Art Institute, en Ohio; entre diciembre y enero del siguiente año, en la Atlanta Art Association, y luego, en el University of Texas Art Museum, de Austin. Este itinerario marca el interés por la internacionalización del arte argentino, uno de los objetivos del Instituto Torcuato Di Tella y la política cultural del desarrollismo. Mientras, en este espacio exhibe *La serpiente emplumada*, un políptico de cuatro módulos cuadrados, donde dibuja con óleo y señala con letras y flechas el ensamble de cada parte de la serpiente.

Entre septiembre y octubre, obtiene los premios Arte Contemporáneo y Gobierno de Córdoba al mejor pintor argentino en la Segunda Bienal Americana de Arte, que tiene lugar en la provincia, con sus pinturas sobre Machu Picchu y Herculano, exhibidas en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa". Mientras que el máximo premio es otorgado a Jesús Soto, Testa gana la plaqueta de oro del gobierno de Córdoba, y mil dólares por el Premio Arte Contemporáneo de América.

1965

En esta etapa, trabaja en sus series de *Acanalados* y *Plegados*, *Calendarios* y *Banderas*. Se trata de obras realizadas en diferentes soportes, como tela, papel, cartón, chapadur, la propia tela plegada, pintada con aerosol de colores estridentes.

En el Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Samuel Oliver (desde 1963 y hasta 1977), se exhibe nuevamente en marzo la *Colección del Instituto Torcuato Di Tella*, que ahora incluye dos obras de Testa (desde 1971, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes), *Gris con puntos oscuros* (1959) y *Sin nombre* (1961). Pinta *Cuadrado blanco*, con la inquietud de trabajar sobre la estructura del plegado y sus materiales. Posteriormente, esta obra ingresa a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" en La Plata.

1966

Forma parte de la exposición *Art of Latin America since Independence*, con sede en diferentes instituciones de los Estados Unidos: entre enero y marzo, en la Yale University Art Gallery de New Haven; entre abril y mayo, en el University of Texas Art Museum de Austin; entre julio y agosto, en el Museum of Art de San Francisco; entre agosto y septiembre, en La Jolla Museum of Art en San Diego; y entre octubre y noviembre, en Isaac Delgado Museum of Art, en Nueva Orleans.

1967

Expone *collages* en la galería Bonino de Buenos Aires. Traza los planos de una primera vivienda unifamiliar, casa y taller, de los artistas Josefina Robirosa y Jorge Michel, en San Isidro.

1968

Pinta el dorso de algunas telas, como en *Sin título*, que presenta en la Kunsthalle Basel, Suiza, en 1971. Además, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires adquiere *Franjas interrumpidas*, una pintura informalista de 1963, y *Ondulaciones 4*, de 1965, de su serie *Acanalados*. Durante julio, realiza en la galería Bonino de Buenos Aires una exposición individual, con obras informales de 1961. En octubre, una retrospectiva en el Museo



Clorindo Testa, *Círculo negro*, 1963
Óleo sobre tela, 150,3 × 150,1 cm
Colección MALBA,
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", de Córdoba, incluye sus obras con plegados.

Entre mayo y junio, forma parte de la exposición *Nuevo ensamble* en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto con Manuel Espinosa, Rogelio Polesello y Carlos Silva, entre otros. Presenta la escultura-ambiente *Habitáculo para un espacio grande*.

Participa de *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* en el Museo Nacional de Bellas Artes. La muestra exhibe en parte "estructuras primarias" o esculturas "minimalistas", y un importante grupo de obras cinéticas. Testa presenta un andamio real, al que titula *Apuntalamiento para un museo*, a tono con el cuestionamiento a las instituciones artísticas que plantean varios artistas durante este año. Por esta obra, con gran repercusión en los medios de la época, obtiene el Premio Sociedad Mixta Siderúrgica (SOMISA). Es la primera vez que integra un elemento definitivamente arquitectónico en su producción artística.

Este año su esposa, Teresa Testa, forma Taller 3, desde el que realiza piezas de cerámica para decorar y revestir, y

trabaja para particulares, arquitectos, decoradores, y también para las instalaciones de Testa.

1969

Nace la hija de Clorindo y Teresa Testa, Joaquina.

1970

Forma parte de *Pintura argentina. Promoción internacional*, organizada por la Fundación Lorenzutti, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Gana los concursos para el Hospital Vecinal de San Carlos de Bariloche y para el Hospital Naval Central de Buenos Aires (habilitado en 1981), ambos con Héctor Lacarra y Juan Genoud. Además, remodela el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, en el Parque Rodó.

1971

Durante julio, participa de la exposición *Arte de sistemas I* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) con la curaduría de Jorge Glusberg, que integra a 103 artistas de 16 países. En esta muestra, se exhiben las tendencias internacionales (arte conceptual, *land art*, *performance*, *arte povera*), y se presentan artistas extranjeros

como Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim y otros referentes de las vanguardias europeas.

Testa participa de las actividades del CAYC como invitado y, a partir de 1975, como artista integrante del Grupo CAYC, sucesor del Grupo de los Trece (1971- 1975).

Gana los concursos para los hospitales San Juan Bautista, de Catamarca, y Presidente Plaza, de La Rioja, con Lacarra. Comienzan las obras de la Biblioteca Nacional.

1972

Trabaja en su serie *Mediciones*, para la que utiliza los códigos del diseño arquitectónico. Con estas obras, integra en mayo *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Organizada por el CAYC en el contexto de la III Bienal Coltejer de Medellín, esta exposición reúne a invitados especiales de diferentes países. Allí también se presenta por primera vez el Grupo de los Trece. En junio, la muestra se exhibe en la sede del CAYC, en Buenos Aires, y después en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", de Córdoba.

En simultáneo, continúa mostrando su trabajo en la nueva edición de *Arte de sistemas II*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Exhibe en *Expresión de Arte Ítalo-Argentina*, con el Grupo Juvenil Ítalo Argentino, en el Teatro Coliseo.

Le encomiendan el proyecto para la sede central del Banco Holandés Unido, en Buenos Aires, asociado a Miguel A. Cesari y Juan Net (el edificio se inaugura en 1976).



Vista parcial de la exposición de Clorindo Testa *Habitar, circular, trabajar, recrearse*, en la galería Carmen Waugh, Buenos Aires, mayo de 1974. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

1973

Ex - *plan A de Represión* (1969-1973), una obra que realiza sobre papel plegado y aglomerado, con aerosol (repintada en 1999), se presenta en Kunsthalle Basel y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En la galería Carmen Waugh de Buenos Aires, tiene lugar su muestra individual *Mediciones*. Se trata de telas pegadas a la pared con cinta de enmascarar, dibujos hechos con aerosol, grafitis con un personaje visto desde arriba y de perfil, de cuya boca salen líneas negras de diferente amplitud.

1974

Trabaja en el políptico *Habitar, circular, trabajar y recrearse*, que exhibe en la galería Carmen Waugh. Se trata de una obra que incluye sus búsquedas y reflexiones sobre la arquitectura urbana, y que cuestiona el tipo de vida cotidiana que impulsa el funcionalismo arquitectónico.

Este año se presenta junto al CAYC en *Arte de sistemas en Latinoamérica*, en el Internationaal Cultureel Centrum

en Amberes; durante mayo, en el Palais des Beaux Arts de Bruselas, Bélgica; en junio, en el Institute of Contemporary Art en Londres. Hasta 1976, esta muestra circula por diferentes países de Europa, con curaduría de Jorge Glusberg, quien escribe en el catálogo: "Siendo un hecho concreto, la comunidad histórico cultural de todos estos países [tercermundistas], podemos decir que la condición negativa de ser países colonizados es el motor de su dinámica revolucionaria".

Gana con Lacarra el certamen para el Hospital de Esquel.

1975

Realiza otra muestra individual en la galería Carmen Waugh, *Caperucita Roja y Barbazul*, para la que toma como base los personajes de estos dos relatos de origen popular que le contaban durante su infancia. Los representa en un entorno contemporáneo, un café, el banco de una plaza, un colectivo, en dibujos sobre papel realizados con marcadores y crayones. A la vez, la instalación incorpora dibujos de su niñez sobre *Caperucita*, una foto de Testa a los seis años y otra de adulto, pinturas desde sus inicios artísticos y algunos de sus proyectos como arquitecto.

A partir de este año, comienza a formar parte del Grupo CAYC. Con este colectivo obtiene el primer premio, Plaqueta de Oro, en la muestra *30 años de las Naciones Unidas* (Zagreb, Yugoslavia). La exposición *Arte de sistemas en Latinoamérica* se presenta en Espace Pierre Cardin, París; Galleria

Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, y École Cantonale des Beaux Arts et d'Art Appliqué, Lausana.

Junto con Lacarra y Rossi, gana el concurso para la sede central de la empresa Aerolíneas Argentinas, en Buenos Aires.

1976

El Grupo CAYC continúa presentando *Arte de sistemas en Latinoamérica* y *Latinoamérica '76*, esta vez en Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca, y en la Fundación Joan Miró de Barcelona. Incluye obras de las series *Caperucita Roja* y *Medición de un grito*. En septiembre, forma parte de la muestra *Década del '70*, organizada por Jorge Glusberg, que se realiza en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, Brasil.

Es nombrado académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

1977

Entre octubre y diciembre, integra el envío colectivo del Grupo CAYC a la XIV Bienal Internacional de San Pablo, *Signos en ecosistemas artificiales*, con la serie *La peste en la ciudad*, donde retoma sus reflexiones sobre las problemáticas ecológicas de las urbes. Se trata de dibujos sobre grandes hojas de papel, dispuestos sobre el piso y sujetos por ladrillos, que tienen como protagonistas a las ratas, portadoras de las pestes que invaden las insalubres ciudades contemporáneas. Presenta a los roedores en corte, vista y planta, en términos arquitectónicos. Además, muestra su serie *El picnic*. El envío del Grupo CAYC obtiene el Premio Itamaraty, máximo galardón ofrecido por la Bienal.

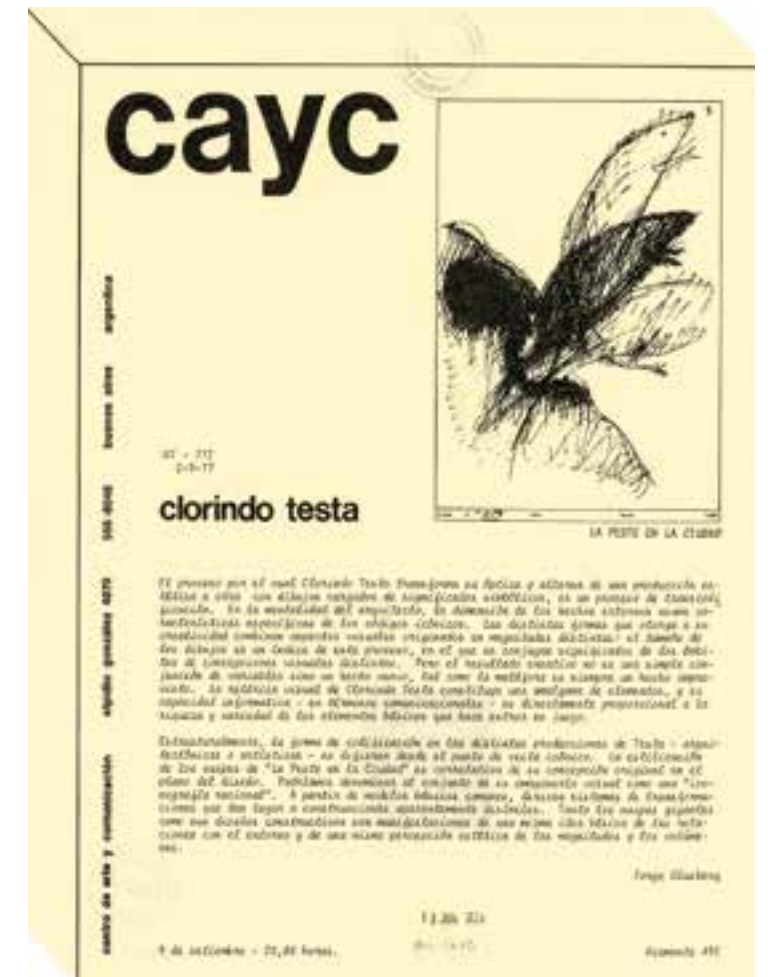
En noviembre, participa de la exposición *21 artistas argentinos* en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, Ciudad de México, organizada por Helen Escobedo, artista y gestora cultural.

Es invitado a la Reunión de los grandes maestros de la arquitectura en Lima, Perú, donde, junto con Jorge Glusberg, presenta el texto "Hacia una arquitectura topológica". En el marco del encuentro, se suscribe la "Carta de Machu-Picchu". La reunión también congrega a otros reconocidos arquitectos, como Charles Eames, Richard Buckminster Fuller, Kenzo Tange, Oscar Niemeyer, Bruno Zevi y Alejandro Moser.

1978

En septiembre, presenta en Buenos Aires la serie *La peste en Ceppaloni*, en La Galería (luego, galería Jacques Martínez). Testa produce dibujos, serigrafías, grabados con diferentes técnicas, pastel, tinta, planos de Ceppaloni, un castillo del lugar que puede verse en planta y en distintos cortes, y la personificación de la peste sin rostro, vestida de rojo. La peste realiza diferentes actividades, contamina el agua o asiste a misa, por ejemplo. Los dibujos introducen a los personajes, y los pasteles desarrollan las escenas (*La peste que duerme, El saludo del señor feudal, El príncipe Macelina se lava en la casa del príncipe Catalano*, etc.).

El CAYC edita *Clorindo Testa. La peste en Ceppaloni*, con texto de Jorge Glusberg. Como parte del CAYC, interviene en la muestra *Signos en ecosistemas artificiales*, en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.



Gacetilla amarilla con texto de Jorge Glusberg para la exposición *La peste en Ceppaloni*, en el CAYC. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

En agosto, la agrupación exhibe *Los mitos del oro* en la sede del CAYC en Buenos Aires. Allí, Testa expone su serie *Anotadores*. Poco después, la muestra se incorpora al núcleo "Manifestación (Mitos y magia de origen mestizo)" de la I Bienal Latinoamericana de San Pablo.

1979

Realiza *Permanencia de un rastro*, que presenta en la muestra colectiva *El arte y la máscara*, en la galería Ruth Benzar. Participan, además, Libero Badii, Luis F. Bénédit, Raquel Forner, Mercedes Esteves, Enio Iommi, Joaquín Ezequiel Linares, Alfredo Portillos y Emilio Renart. Con el grupo CAYC, ganador de la edición anterior, lleva a la XV Bienal Internacional de San Pablo la exposición *Hacia el fin de la segunda Edad Media*, que incluye obras que reflexionan sobre la historia y en las que vuelve al tema de la peste en la ciudad. Además, en la sede del CAYC, participa de *El dibujo en la Argentina*.

La Municipalidad de Buenos Aires encarga a Testa, Jacques Bedel y Luis F. Bénédit la remodelación y refuncio-



Homenaje a los arquitectos egipcios y Reconstrucción de la Acrópolis, 1981. Fundación Clorindo Testa.

nalización del antiguo convento de los monjes recoletos, que se convierte en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta).

1980

Continúa la serie *Anotadores*, como resultado de trabajos desarrollados en los últimos nueve años. Se trata de dibujos realizados en un bloc de hojas de papel que fueron rasgadas a mano por el artista. Así, por los distintos cortes, se ven superpuestas unas a otras y dispuestas de forma escalonada. Al levantar los papeles, pueden aparecer nuevos diseños plasmados con aerosol o con pastel. Los presenta en la galería Jacques Martínez, en octubre de este año. Además, expone otra serie, *La batalla naval*, submarinos hechos con papel y pintura en aerosol, basados en las naves de la Primera Guerra de Malvinas (1914), que se dio en el contexto de la Gran Guerra. La serie fue inspirada en un libro que observó en la casa de su galerista, también marino, Jacques Martínez. Al igual que en sus proyectos de arquitectura, realiza maquetas, pero paradójicamente evita cualquier regla matemática o de precisión. Estos acorazados remiten a la idea de fragilidad de lo en apariencia invulnerable.

Participa de la muestra *Arte argentino contemporáneo*, en el contexto de la Exposición Internacional de Arte en

Japón, Bienal de Tokio, que también puede visitarse en instituciones como el Museo Metropolitano de Arte de Kyoto, Museo de Arte Contemporáneo Fukui y Museo de Arte Contemporáneo de Kamakura, Kanagawa. Forma parte de *El dibujo en la Argentina*, que se realiza en la Fundación Joan Miró, Barcelona, España. En septiembre, expone en CAYC *Group at Ireland, Rosc '80. The poetry of vision*, Bank of Ireland, Dublín, Irlanda.

1981

Realiza las series *Homenaje a los arquitectos egipcios y Reconstrucción de la Acrópolis*, donde trabaja en dibujos en tinta sobre papeles, cartulina, instalaciones y maquetas, con la arquitectura en el mundo antiguo como tema. También aborda *El rescate de Atahualpa*, obra derivada de su serie *Anotadores*, compuesta por hojas de papel dobladas por la mitad y dispuestas de arriba hacia abajo, como un bloc, que sugieren las cuentas del rescate.

Con el CAYC, exhibe en el Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausana, Suiza. Esta muestra se lleva a cabo como parte de la intervención del colectivo en el coloquio internacional "Diálogo entre América y Europa", donde Testa presenta *Tendederos de la peste* y obras de la serie *El picnic*.

Entre octubre y diciembre, presenta *Clorindo Testa: muestra retrospectiva* en la Fundación San Telmo de Buenos Aires, acompañada de textos de Julio Llinás y Carlos Espartaco.

Participa de *Pintura argentina* en las Jornadas de la Crítica '81, cuya sede es el Museo Nacional de Bellas Artes. Por otra parte, la colección de fascículos *Pintores argentinos del siglo XX*, del Centro Editor de América Latina, le dedica un ejemplar, *Testa*, a cargo de la crítica Rosa María Ravera.



Vista parcial del pabellón argentino de la XIII Bienal de Arquitectura de Venecia, 2012. Fundación Clorindo Testa.

Durante noviembre, se realiza una exposición de sus obras de arte y arquitectura en Nueva York, organizada en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos: *Clorindo Testa: Architecture and Personal Mythology*.

1982

Muestra la serie de los *Retratos de Adán y Eva* en la galería Jacques Martínez, con el título *Ensayos de representación para Adán, Eva y el Paraíso Terrenal*. Se trata de dibujos con pintura en aerosol y pastel, en los que imagina al primer hombre y a la primera mujer; también aparecen personificadas la manzana y la serpiente.

Representa al país en la II Bienal de Arquitectura de Venecia.

Participa en varias exposiciones: *Libros de artistas*, en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires y el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" de La Plata; *Collages*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y también en este museo, *Premios de la plástica argentina en tres Bienales*. Por otra parte, exhibe sus obras en Alemania, en la muestra *Arquitectura latinoamericana*, organizada para el Festival de Berlín.

Gana el Premio Konex de Platino, de la Fundación Konex, por su labor como arquitecto.

Desarrolla el proyecto para el Centro Comercial Paseo de la Recoleta y Buenos Aires Design, en colaboración con los arquitectos Lía Demaría y Juan Genoud.

1983

Forma parte de la muestra *Trece años del Grupo de los Trece* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, una retrospectiva que obtiene el premio a la mejor exposición del año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Participa en la exposición *Hlito, Iommi, Ocampo, Testa*, en la galería Tema, y del Premio Benson & Hedges de murales para la ciudad, que se lleva a cabo en el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".

Con la coordinación de Jorge Glusberg, la editorial Summa+ publica *Clorindo Testa. Pintor y arquitecto*.

Integra el jurado del Concurso Internacional para la Ópera de la Bastilla, en París.

1984

Se inaugura su muestra *Algunos instantes en cien años*, de sentido autobiográfico, en la galería Jacques Martínez. A un siglo del nacimiento de su padre, expone una obra que representa el cuarto y la cama donde nació, en Italia, en Belglioglio, Ceppaloni (donde Clorindo también vivió durante sus primeros meses), un paisaje con la vista desde el mirador de la casa, autorretratos en el parque de las bicicletas de Palermo, una habitación de Sevilla de 1950, y tres autorretratos del artista realizados en 1984, entre otras pinturas. Además, incluye una reseña aparecida en el diario *La Nación*, "Cien años atrás", con una síntesis de lo ocurrido en 1884. En esta misma galería, presenta otra exposición individual, *Las Pirámides*.

Por otra parte, participa de *El estupor del arte*, una muestra colectiva en Ruth Benzacar, y durante septiembre, es incluido en la exposición grupal *Trois Aspects du Réalisme en Argentine*, en la Maison de l'Amérique Latine de París,



Capotesta, Pinamar, provincia de Buenos Aires.
Fotografía: Daniela Mac Adden. Fundación Clorindo Testa.

junto a los artistas Roberto Elía, Eduardo Médici y Roberto Aizenberg, entre otros, bajo el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina.

Diseña Capotesta, su casa de descanso en Pinamar, provincia de Buenos Aires. La vivienda es un cubo de 8 x 8 m, con dormitorios en la planta baja y sala de estar en la planta alta, con terraza. La casa unifamiliar era un género en el que apenas había incursionado. A partir de esta casa, diseñará otras.

1985

Exhibe dibujos de *La peste en Ceppaloni* y de la serie *Adán y Eva* en la galería Carmen Waugh, en Chile.

Participa en varias muestras colectivas: *La Forza del Destino*, con Enio Iommi, en la galería Jacques Martínez; *Del pop art a la nueva imagen*, en la galería Ruth Benzacar, simultánea a la presentación del libro de Jorge Glusberg del mismo nombre. Además, expone en *Ideas e imágenes en la Argentina de hoy* en el Museo de Arte Moderno, México, y en *Abstracción en el siglo XX*, en el Museo de Arte Moderno y en la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.

Obtiene el primer premio por el proyecto del Complejo Balneario Recreativo de La Perla, en Mar del Plata. Diseña una casa en Ostende, provincia de Buenos Aires.

1986

Realiza la serie *El ahorro*, que presenta este año en la galería Jacques Martínez. Exhibe seis pinturas y su primer cuaderno escolar, de 1930, del Colegio Roca (ubicado en Plaza Lavalle, lindero con el Teatro Colón). En la contraportada pueden verse las máximas sobre el ahorro que el Banco de Galicia y Buenos Aires ofrecía a los niños. Además, expone una edición de *El ahorro* (1903), obra canónica del escocés Samuel Smiles, el inventor de la autoayuda, publicado por primera vez en 1875. El libro cuelga sobre una madera, con la siguiente inscripción: "He clavado el libro de Smiles sobre una tabla para que ninguna maestra argentina lo pueda volver a leer". Se trata de un cuestionamiento irónico al sistema de enseñanza y a la publicidad como formas de adoctrinamiento. En relación con este tema, realiza pinturas como *El niño debe ahorrar*, *El ratoncito es buenito*, *El ahorro* y *Mi mamá me ama*. Con el Grupo CAYC, se presenta en la XLII Bienal de Venecia, en la muestra *La consagración de la primavera*, a cargo de Jorge Glusberg, donde realiza *Graffiti españoles sobre un muro del Cuzco (1583)*.

Participa de *Buenos Aires through Writers and Architects*, como parte del IV Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en El Cairo, Egipto, y de la *Mostra Itinerante di Disegni di Architetti Argentini*, en la Facoltà di Architettura, Milán, Italia.

Recibe el Premio a la Trayectoria de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

1987

El Grupo CAYC forma parte del envío argentino a la XIX Bienal de San Pablo, cuyo tema convocante es "Utopía vs. Realidad". La curaduría está a cargo de Jorge Glusberg, quien escribe en el catálogo el texto "Cinco artistas argentinos". Con el tema de las utopías, Testa participa con cuatro pinturas que presenta junto a las obras de Luis F. Benedit, Américo Castilla, Gustavo López Armentía y Antonio Seguí. En cada una de sus telas aparecen los contornos de un cubo sobre fondos grises o negros. Lo acompaña con versos de Tomás Moro, tomados de *La mejor república* y *la nueva isla de Utopía* (1516). En su conjunto, la serie cuestiona la sociedad ideal de este autor, que no toma en cuenta los contrastes de la sociedad del siglo XVI, basada en la desigualdad y la opresión. Con el título *Utopía y realidad*, la muestra se presenta en julio en la galería Ruth Benzacar.

Además, realiza una serie de autorretratos en los que aparece su rostro, apenas sugerido, y con diferentes colores según el espíritu de cada estación. En *Verano*, por ejemplo, resalta el amarillo.

Por otra parte, en julio integra la exposición colectiva *Historia y ambigüedad* en la galería Jacques Martínez, junto a Hernán Dompé, Remo Bianchedi y Enio Iommi, con texto de Jorge Glusberg, donde presenta obras ligadas a Raimondo di Sangro, inventor italiano del siglo XVIII que conservaba esqueletos para estudiar anatomía. Testa realiza un esqueleto en tinta sobre papel, y clava el dibujo sobre una camilla de madera, como si el cadáver estuviera recostado en el piso. A su lado coloca unas recetas para su resurrección.

Forma parte de *Ideas and Images from Argentina* en el Museo Alvar Aalto, Jyväskylä, Finlandia.



De izquierda a derecha: Hernán Dompé, Remo Bianchedi, Enio Iommi, Clorindo Testa y Jacques Martínez (en cuclillas), en la exposición *Historia y ambigüedad*, galería Jacques Martínez, Buenos Aires, 1986.

Obtiene el Premio Trienal Arquitecto de América, otorgado por la Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos. Es nombrado miembro de la Academia Internacional de Arquitectura de Sofía, Bulgaria. En tanto, comienza la remodelación del local de la Librería Española, que se transforma en sede del Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), actualmente Centro Cultural España en Buenos Aires.

1988

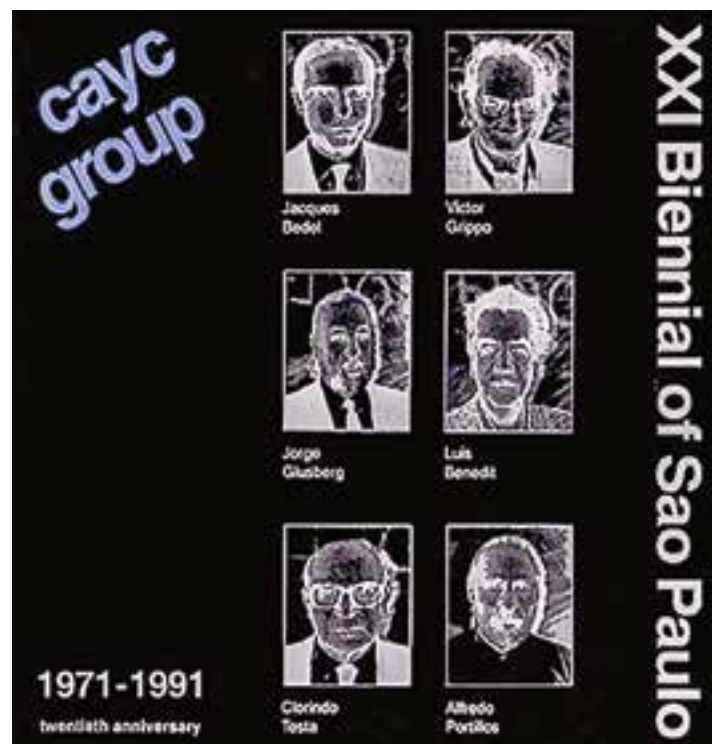
En octubre, expone *Autorretratos* en la galería Jacques Martínez, una serie de acrílicos realizados desde 1987, como *Autorretrato con la peste*, en el que aparece de azul, con pincel en la mano, de frente y de perfil. Asomada a la ventana, la peste es una mancha roja que acecha. Se destaca también *La pileta o El arquitecto con el agua al cuello*, autorretrato con cabeza que emerge

del agua, y *Una vaca en la inundación*, donde cita la inundación de este año en la provincia de La Pampa.

Para la exposición *Patagonia*, del Grupo CAYC, organizada por Jorge Glusberg en la galería Ruth Benzacar, expone el *Gliptodonte*, una instalación que refiere a los restos de un armadillo gigante encontrado durante las excavaciones para la construcción de la Biblioteca Nacional. Recrea su propia versión ficcional del animal extinguido, un gliptodonte en cerámica, madera, barro y papel, que corporiza el pasado remoto de América del Sur, con un cartel que, irónicamente, explica que habría sido encontrado en las ruinas de Viedma, alrededor del año 3100 d. C.

Participa en *Topología de la Estética. Aproximación a una topología de la estética sudamericana, paralelo 22 al 56*, en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (Centro Cultural Recoleta, desde 1990). Se trata de una exposición de arquitectura organizada por Glusberg. En este contexto, Testa coloca su obra en el cruce de las avenidas de Mayo y 9 de Julio. Su propuesta es simbolizar la unión del país y la argentinidad.

Diseña una casa en General Juan Madariaga. Recibe el primer premio para el proyecto destinado a la construcción de los Puentes Centrales de la Nueva Capital (Viedma).



Catálogo de la exhibición 1971-1991, 20 Aniversario Grupo CAYC, en la XXI Bienal de San Pablo, 1991.

Catálogo de la exposición Grupo CAYC: El Dorado. Bedel, Bedit, Grippo, Portillos, Testa, galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 1990.



1989

Realiza la serie de las *Láminas que faltaban en el inventario dibujado del Obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, que presenta en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, espacio proyectado por él mismo en su labor como arquitecto. En el Instituto, Testa había encontrado un libro que reproducía un inventario de la América colonial, que el obispo de Trujillo, Baltasar Martínez Compañón, realizó sobre su diócesis en 1789. Testa retomaba uno de los planos trazados por el religioso. La obra refiere a los trabajos forzados en las minas de plata, que exhibe en una de las paredes de la sala. Además, realiza una instalación de la capilla ardiente del velatorio del obispo, alrededor de cuyo cadáver oran unas monjas, modeladas con rollos de papel, apoyadas sobre sillas que ofician de reclinatorio. El cuerpo, una silueta de papel dibujada con pintura en aerosol plateada, yace sobre una tabla de madera. Al lado se ubica la representación del pontífice dentro de un confesionario, quien asiste así a su propio funeral.

Participa, además, de la exposición colectiva *Obras maestras del patrimonio*, en el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", y en la III Bienal de La Habana, Centro Wifredo Lam, Cuba, donde exhibe un rollo que simula la representación de un trozo de playa realizado

instantes después del descubrimiento. También es parte de *Ideas and images from Argentina* en The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, y en la misma ciudad, con curaduría de Jorge Glusberg, de *Luis Bedit. López Armentía. Clorindo Testa. Urban memories*, que tiene lugar en el espacio Pierre Balmain, en The Rockefeller Town House. Sus trabajos se incluyen asimismo en *90 años. Una selección de pintura argentina*, en el Patio Bullrich, y en la muestra colectiva *Más allá del objeto*, también en este espacio, durante noviembre.

Las exposiciones se suceden: *Eureka*, en la Galería Álvaro Castagnino, reúne a Testa, Enio Iommi y un grupo de artistas jóvenes que incluye a Jorge Macchi y Roberto Elía. Allí expone *Arquímedes*, una máscara realizada con palos y barro que refiere al científico que investigó la aleación de oro y plata, quien había ayudado a la ciudad de Siracusa a resistir el asedio romano. También participa en la exposición colectiva que inaugura la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el barrio de San Telmo.

Con la obra *Contenedor ecológico*, gana el Premio ICI de Diseño "Del sueño al objeto", que otorga el Instituto de Cooperación Iberoamericana, por el que viaja a España en febrero del año siguiente.

1990

Para la muestra del Grupo CAYC *El Dorado*, organizada por Jorge Glusberg en Ruth Benzacar, presenta *El espejito dorado*. Con esta obra, cuestiona diversos aspectos de la conquista de América, en particular la empresa económica que impulsó las grandes travesías hacia el nuevo mundo, y sus consecuencias, la explotación y el sometimiento de los pobladores originarios. Además, en la exposición incluye *Gliptodonte* (1988); dos representaciones escultóricas: un *San Sebastián flechado*, realizado en telgopor, madera y papel, en el que enfatiza su martirio, y un *Arquímedes* de cartón y madera que refiere a la violencia y la transculturación.

Participa en numerosas exposiciones colectivas: *Antes y después*, con Juan Carlos Distéfano, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Antonio Berni, en la galería Ruth Benzacar; *Arte por artistas. 50 obras por 50 autores*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; *Artistas de Buenos Aires*, en el CAYC y en los museos de Arte Moderno, ciudad de México, La tertulia, de Cali, y de Arte de San Pablo. Además, integra *Una visión de la plástica argentina contemporánea* en la Fundación Patio Bullrich; *5ª Exposición Libros de Artistas* en Centoira Galería de Arte, donde expone los anotadores con dibujos y hojas desgarradas; *Arte en la Rosada*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, y *Homenaje a Kafka* en el CAYC, donde presenta dos obras en las que la palabra 'metamorfosis' se desdobra y se lee de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Integra también *Latin American Art CA* en Toronto, Canadá; *La vuelta al Centro: los nuestros en las artes visuales contemporáneas*, en el Centro Cultural Recoleta, y *Los piratas del espacio*, en la Galería Álvaro Castagnino, donde ocupa el espacio con un prisma de telgopor al que clava maderas pintadas de negro, como enormes astillas, que simbolizan el martirio de San Sebastián.

Realiza el *Dibujo para recuerdos superpuestos* (o *El Fuerte de Buenos Aires*), hoy en la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires.

1991

En mayo, presenta una muestra individual en la galería Ruth Benzacar, con texto de Jorge Glusberg, donde exhibe una síntesis de la década previa y cierra el ciclo de sus obras con la temática centrada en la historia americana.

Viaja a la primera Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), que tiene lugar en el Recinto Ferial de la Casa de Campo, de Madrid, representado por la galería Ruth Benzacar. Con motivo de los veinte años de la creación del Grupo CAYC, se presenta en la XXI Bienal de San Pablo.



Clorindo Testa
La espera, 1995. Acrílico, collage de papeles con texto y clavos sobre tela, 120 x 120 cm
Colección Julio Suaya

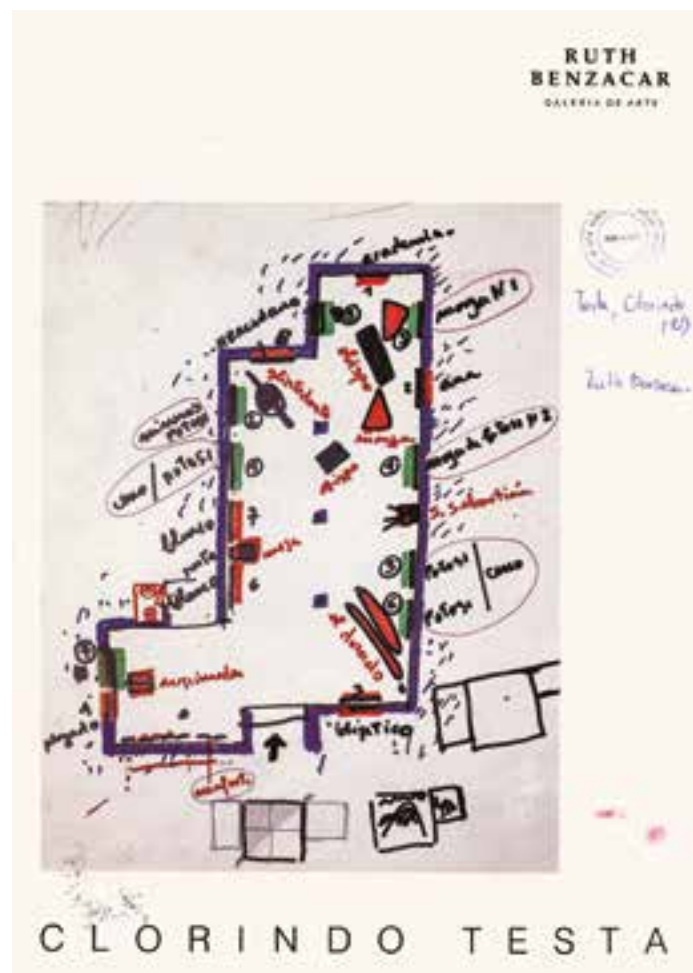
Organizada por Glusberg, se exhibe la muestra *1971-1991, 20 Aniversario Grupo CAYC*, con Jacques Bedel, Víctor Grippo, Luis F. Bedit y Alfredo Portillos.

Además, participa de *1960* en la galería Jacques Martínez, en compañía de Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Kazuya Sakai, el antiguo Grupo de los Cinco, y en *Perspective on the present, Contemporary Painting of Latin America and The Caribbean*, en Nagoya City Art Museum, Japón, junto a otros argentinos: Kenneth Kemple, Liliana Porter y Guillermo Kuitca.

Inicia las obras del Buenos Aires Design. Remodela un hotel particular estilo Tudor en Martínez, provincia de Buenos Aires.

1992

Participa en la Primera Bienal Barro de América, en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, como invitado de la Argentina. Expone *El espejito dorado*.



Catálogos de las exhibiciones *Clorindo Testa y Repeticiones sobre un mismo tema*, realizadas en la galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, en 1991 y 1994.

En el marco de la segunda edición de la feria arteBA, en el Centro Cultural Recoleta, presenta en mayo la instalación *Recordando la fiebre amarilla en Buenos Aires. 1871*, compuesta por un conjunto de camillas de madera con rollos de papel entintados que simulan cadáveres envueltos en sábanas. Esta obra está basada en el cuadro *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes (1871). Durante la epidemia de fiebre amarilla de fines del siglo XIX, el edificio del Centro Cultural había sido utilizado como hospital para alojar a los enfermos. Testa recrea este espacio ubicando en la sala camas rústicas pintadas con cal y, encima de ellas, papeles blancos arrugados que evocan los cuerpos de las víctimas de la epidemia.

Además, exhibe dibujos en tinta sobre papel, con episodios de la peste como croquis de la época. Sus dibujos también refieren a las fosas comunes que se abrieron en la zona de la plaza frente al Centro Cultural. La obra integra luego *En un mismo espacio con distinto tiempo*, en



la galería Federico Jorge Klemm, que ahora ocupa el lugar donde antes funcionaba la galería Bonino. Esta exposición incluye a artistas que habían exhibido en otra época en aquel reconocido espacio cultural. Además de *Recordando la fiebre amarilla*, Testa presenta obras del año previo: *El cerro de Potosí y las mulas del General Pueyrredón*, y *Exposición de la Casa de Moneda Potosí*. Junto al artista, exhiben Libero Badii, Enio Iommi, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Guillermo Roux, quienes también habían mostrado sus trabajos en Bonino.

Realiza *Voladura de la Embajada*, una instalación de doce pequeños bastidores de 25 x 16 cm, con la que aborda el atentado terrorista a la Embajada de Israel en Buenos Aires.

Participa en *15 maestros invitados*, exposición que acompaña el Premio Siemens, en el Museo Nacional de Bellas Artes, y forma parte del jurado de estos premios. Por otro lado, integra la *Muestra de Artistas Plásticos Argentinos*, que se presenta en la Sala de Prensa de la Casa Rosada. También exhibe doce pinturas en el Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro", de Tucumán.

Con el Grupo CAYC presenta *Bestiario americano* durante agosto en la galería Ruth Benzacar, como parte de las XII Jornadas de la Crítica. En el marco del quinto centenario de la conquista de América, Testa exhibe su instalación *Restos de Cayastá*, con la que alude a la excavación del sitio en que funcionó la primitiva ciudad de Santa Fe (1573), compuesta

por restos arqueológicos, la cabeza de un yagareté, un mosquito gigante y un reptante yacaré (que realiza mediante el reciclaje de parte del *Gliptodonte*).

Participa en *Arquitectura y representación. Inventando un paisaje cultural*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por Jorge Glusberg.

Comienza su gestión como director del Fondo Nacional de las Artes. Es nombrado doctor honoris causa de la Universidad de Buenos Aires. Además, este año gana un nuevo Premio Konex de Platino por su labor como arquitecto.

Se inaugura el edificio de la Biblioteca Nacional en el barrio de la Recoleta.

1993

Se realiza la quinta edición de la Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires. Establecida en 1985 por Jorge Glusberg como parte de las actividades del CAYC, el evento incluye conferencias (en el Teatro Coliseo) y las muestras en el CAYC, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro Cultural Recoleta. En este último espacio, Testa instala la exhibición *Algunas obras, algunos proyectos*, con la que ocupa varias salas.

En diciembre, se presenta con el Grupo CAYC en la exhibición *América en Oriente*, en el Striped House Museum of Art de Tokio. En esta oportunidad, expone la instalación *El espejito dorado*, y ocho dibujos de la serie *Así es la vida: Estoy riendo, Estoy llorando, Estoy muerto, Estoy vivo*, en los que aparece un mismo rostro de perfil, de cuya boca salen las palabras que forman cada título. La serie se completa con el díptico *Esta es mi casa*, representación de un techo modesto sobre el cual se apoyan, inclinadas sobre la pared de la galería, unas estacas de madera que descansan sobre el piso.

Participa de la exposición *Dibujos de escultores* en la Fundación San Telmo, que integran, entre otros, Libero Badii, Jacques Bedel, Hernán Dompé y Víctor Grippo.

1994

En línea con su trabajo del año anterior, realiza pinturas de la serie *Gritos y pensamientos*, en las que representa su cabeza y, sobre ella, las frases que describen lo que el sujeto piensa: *Estoy contento, Estoy triste*, etcétera. Exhibe estas obras en la galería Ruth Benzacar, en agosto, con el título *Repeticiones sobre un mismo tema*.

Presenta la muestra *Clorindo Testa. Exposición retrospectiva*, con curaduría de Osvaldo Svanascini, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, auspiciada por el Instituto de Cultura Duilio Marinucci. Reúne trabajos realizados desde 1951.

Se incluye su obra en el libro y la exposición titulados *100 obras maestras. 100 pintores argentinos. 1810-1994*, como par-



Clorindo Testa, *Estoy muerto*, 1994
Acrílico sobre tela, 140 x 140 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

te de la II Bienal Konex, en el Museo Nacional de Bellas Artes. La selección de obra se hace sobre la base de una encuesta a estudiosos y críticos de arte, como José Emilio Burucúa, Bonifacio del Carril, Frans van Riel y Basilio Uribe, entre otros. En el libro se publica el díptico de Testa *Autorretratos con la peste*, un acrílico sobre tela de 1988. La exposición homónima tiene lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, coordinada por su director, Rafael Iglesia.

En la exposición colectiva *Instalaciones*, del Museo Nacional de Bellas Artes, Testa ofrece una segunda versión de *Apuntalamiento para el Museo Nacional de Bellas Artes*, esta vez realizada con estacas de madera, en lugar de hierro, que se apoyan sobre una de las paredes de la sala. Además, participan Luis F. Benedit, Diego Gravinese y Alfredo Prior, entre otros.

En el CAYC, participa de *Un punto para Piero*, exposición colectiva en homenaje a Piero della Francesca, donde exponen también Vincenzo Accame, Enrico Baj, Remo Brindisi y Mimmo Rotella, entre otros, a los que se suman algunos argentinos como Benedit, Portillos y Macció.

Su proyecto para la construcción de un edificio destinado a la Sociedad Hebrea Argentina resulta seleccionado. Comienza el Auditorio de la Paz Sgiar, para la comunidad budista japonesa Soka Gakkai.

1995

Participa en varias exposiciones colectivas locales e internacionales: *La ciudad y sus pintores*, en la galería De Santi; *Arte argentino contemporáneo 80/90*, en la Fundación Banco Patricios, y *¿Fuera del centro? Arte argentino en las colecciones venezolanas*, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

1996

Realiza la serie *De la vida en la ciudad*, dibujos de gran formato en tinta sobre papel. Además, a partir de textos de Plinio el Joven, pinta vistas de las ciudades de Pompeya y Herculano tapadas por cenizas volcánicas. Algunas de ellas son *La muerte de Plinio el viejo*, como parte de la serie *La ceniza está tapando todo*, y *La ceniza cubre Herculano y la curiosidad mata a Plinio*, de la serie *La erupción del Vesubio y la muerte de Plinio*.

Su pintura *Estoy muerto* (1994) ingresa a la colección del Bellas Artes en 1995. Forma parte del libro *Obras maestras del Museo Nacional de Bellas Artes* (1994), editado al cuidado de Jorge Glusberg, director de la institución desde octubre de 1994.

Este año, se presenta en el Museo con una muestra individual, donde expone obras como *Me voy a casa* (1994) y *Estoy despierto* (1994). Además, participa de otras dos muestras en el Bellas Artes, *América Latina 96* y *La ciudad agredida*, que reúne fotos, pinturas, esculturas y textos de artistas argentinos sobre el daño ambiental en la ciudad de Buenos Aires y las grandes urbes. Testa exhibe obras de la serie *Herculano cubierta por cenizas*.

Participa de la exposición colectiva *Variantes de la figuración en Argentina* en el Museo José Luis Cuevas de México, y realiza una muestra individual, *Arquitectura, pintura y otras cosas*, en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires.

Construye la galería de arte Altera en Pinamar, provincia de Buenos Aires.

1997

Se presenta en la Primera Bienal Interparlamentaria de Pintura del Mercosur, que tiene lugar en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires.

Gana el Concurso Nacional Colegio de Escribanos de la Capital Federal, asociado con el estudio de arquitectura Sevi y el arquitecto Juan Fontana. También gana el Concurso Programa de Renovación Urbana. Área Puente Saavedra, Municipio de Vicente López, asociado con la arquitecta María E. Jorcino de Aguilar.

1998

En febrero, se inaugura en Roma, en la sede del Instituto Ítalo-Latinoamericano, *El paso de la peste por Ceppaloni*, que antes se había presentado en el Centro Cultural de la Municipalidad de Ceppaloni, también Italia. Se trata de la

exposición que había exhibido en Buenos Aires, en 1978, con obras como *La casa paterna*, *La casa de mi padre*, entre otras.

Realiza la serie *Clonaciones*, en las que "clona" sus propias obras: a partir de *El Primero*, realiza *El Segundo*, *El Tercero*, etcétera. En estas pinturas, las imágenes van desdibujándose hasta convertirse en una mancha borrosa. Se trata de una crítica que se inspira en el primer resultado de experimentos genéticos de clonación, como el de la oveja Dolly.

Entre marzo y abril, realiza la exposición *Hacia un futuro mejor. Rumbo al tercer milenio* en la galería Ruth Benzacar. Presenta pinturas del año previo y de este año, como *Yo soy el tercero* (1998). Jorge Glusberg escribe el prólogo.

En *Colección Alfa Romeo de Dibujos de Arquitectos*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, presenta *Remodelación de una casa en una barranca*, una ténpera y tinta sobre papel.

Además, la Galería Altera, en Pinamar, es sede de una exposición individual, y exhibe *Un hombre en la ciudad*, en el Centro Cultural España de Córdoba. También participa de la muestra colectiva *Imágenes de Argentina-analogías* en la Fundación Santillana, Santillana del Mar, España.

Obtiene el Premio Arlequín de Oro de la Fundación Pettoruti. Junto con Eduardo Bompadre, diseña el Campus Nuestra Señora del Pilar de la Universidad del Salvador, en el municipio de Pilar. Recibe un premio por el proyecto arquitectónico de la Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires.

1999

Se presenta con *Clorindo Testa en el Museo Nacional de Bellas Artes*. En simultáneo, aparece una nueva edición, aumentada, del libro *Clorindo Testa. Pintor y arquitecto*, editado por Summa+, con texto de Jorge Glusberg.

2000

Este año y los siguientes, hasta su muerte, trabaja en obras relacionadas con manzanas urbanas, cuadrículas y ciudades. Recrea el crecimiento desordenado en la época actual, con los espacios vacíos entre edificios y la plaza como lugar de encuentro e intercambio social. Son cuadrículas de trazos negros realizados a mano alzada, en las que las notas de color están dadas por una ventana o una casa dibujada a la manera de un niño.

Presenta la retrospectiva *Clorindo Testa. Arquitecto y artista* en el Netherlands Architecture Institute de Róterdam, Holanda. Por otra parte, su pintura *Estoy muerto* (1995) forma parte de la edición *Tesoros del Museo Nacional de Bellas Artes*.

Recibe el Premio del Cincuentenario AACAA/AICA, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

2001

Se presenta en la Primera Bienal de Arte, organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Además, expone con María Juana Heras Velasco y Enio Iommi en la Víctor Najmías Art Gallery Internacional, en Buenos Aires. Forma parte de la III Bienal de Arte del Mercosur, en Porto Alegre, Brasil, y realiza la instalación *Submarino Guerra del 14-Recuerdo de Infancia*, que la Fundación Andreani (empresa de logística que posee una colección de arte y espacio de exhibición) expone en Puerto Madero, al aire libre.

Reconstruye el submarino de la Primera Guerra Mundial que realizó durante su niñez, en 1933, junto con sus amigos de infancia, después de ver un film con esta temática. Ahora utiliza materiales encontrados en los depósitos de la empresa: balanzas viejas, caños y piezas de máquinas fuera de uso.

En octubre, presenta en la galería Ruth Benzacar obras en las que evidencia su interés por el trazado urbano.

2002

Participa del Premio Banco Ciudad, donde obtiene una mención especial del jurado, con obras que se exhiben en el Museo Nacional de Bellas Artes.

2003

Se presenta *Clorindo Testa, dibujos* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En septiembre, inaugura la exposición *Testa en el Cabildo de Córdoba*, en el Centro Cultural Cabildo, Córdoba. Se trata de la instalación *Crónicas y ficciones sobre algunos planos faltantes de la historia de la arquitectura argentina, recientemente hallados en Ceppaloni por el arquitecto Clorindo Testa*. Trabaja sobre una historia ficticia de la arquitectura cordobesa, protagonizada por un arquitecto inventado, para la que recrea los planos y las fachadas de la ciudad, maquetas sobre sus proyectos e, incluso, el inexistente estudio del arquitecto. Además, incluye obras previas, como *La fiebre amarilla*, *La peste en Ceppaloni*, *La peste en la ciudad*, *Apuntalamiento* (con vigas de madera) y *Cerro de Gualcayoc*.

Participa en varias exposiciones colectivas: en marzo, en *Los años sesenta en la Galería Bonino* y en *Espejismos*, en el Centro Cultural Recoleta; en *Sexta muestra de Arte Argentino*, en el Palacio San Martín, y en *Convergencia*, en Víctor Najmías Art Gallery Internacional. Además, con Enio Iommi, se presenta en *Veinte más dos*, en la galería Del Infinito, donde estos artistas de gran trayectoria hacen un contrapunto. Clorindo exhibe sus obras relacionadas con manzanas de la ciudad.

Es nombrado doctor honoris causa en Arquitectura por la Universidad de Roma La Sapienza, Italia.

2004

Clorindo Testa en el Cabildo de Córdoba se realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes. En noviembre, participa en la exposición colectiva del Centro Cultural Recoleta *Cuando + es +*.

2005

Exhibe una retrospectiva en el Pabellón de las Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina, entre mayo y junio. Se trata de su producción desde los años 60 hasta la actualidad, que incluye obras informalistas, amanzanamientos y planos de ciudad más recientes. Varias de estas obras fueron realizadas en 2004. Además, expone en el Museo de Artes Visuales de Concordia, Entre Ríos.



Clorindo Testa, *Esta es la otra ciudad*, ca. 1999

Tinta y acrílico sobre papel, 66 × 100 cm

Colección particular

En marzo, participa en la muestra *Patrimonio del Sívori* en el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", y en septiembre, exhibe *Gritos y pensamientos* en la sede de la AMIA, en Buenos Aires.

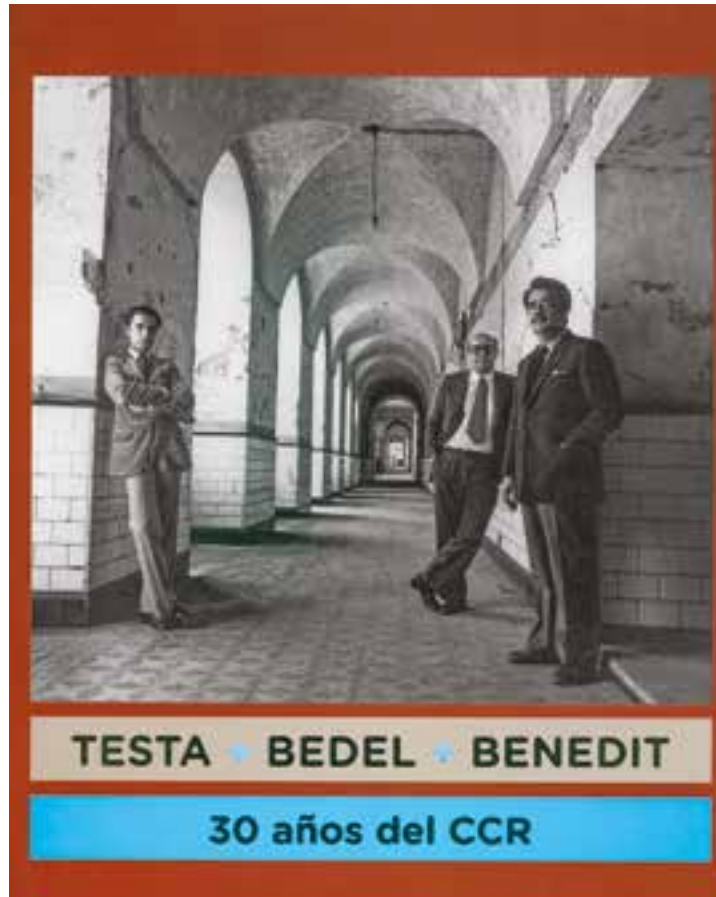
Este año también realiza *Apuntalamiento innecesario* en el Centro Cultural San Martín, con material industrial metálico. Se trata de una variante sobre el cuestionamiento a las instituciones, tema que trabaja desde 1968.

2006

Participa de *Esquinas de Buenos Aires* en la galería Isabel Anchorena, y realiza una muestra individual en la galería Del Infinito con la serie *Números*, papeles pintados con acrílicos y chorreados, que acompaña con los cuadernos escolares donde aprendió los números y con telas de 1984 que homenajean a su padre.

En Lila Mitre-Espacio de Arte, inaugura su mural *Manzana en una cerámica*, para el cual había realizado el dibujo previo, que el Taller 3 manda a ampliar para traspasar a cerámica. Además de su esposa, Teresa Testa, este grupo de ceramistas está conformado por Inés Balbi y Betty Sívori. El mural (2,20 × 10 m), realizado a partir de piezas cerámicas de formas y medidas variables, tiene una manzana roja en el centro de la escena y, alrededor, el paisaje de una selva exuberante y el fondo del mar.

Participa de la muestra itinerante del Museo Nacional de Bellas Artes *Retrato. Marco de identidad*, curada por María José Herrera, que se presenta en distintas ciudades de la Argentina.



Catálogo de la exposición Testa + Bedel + Benedi. 30 años del Centro Cultural Recoleta, 2010.

2007

Obtiene el Primer Premio Nacional de Pintura, en el Primer Salón de Pintura del Banco Central, con su obra *Ciudad no muy extensa*. Participa en *Dos maestros irreverentes y su invitado*, con Enio Iommi y Lorenzo Barra, en la galería Del Infinito, y en noviembre presenta *Pinturas con números* en La Normandina Cultural, Mar del Plata. En diciembre, integra la muestra *Patrimonio 1900-1960* en el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".

2008

En abril, es parte de una muestra colectiva de la galería Matilde Besignor; en julio, de la muestra individual *Clorindo Testa: arquitectura, pintura, instalación*, en el Centro Cultural Borges. También desde julio exhibe *La serpiente emplumada* en el Homenaje a Carmen Waugh, junto a obras de Ernesto Deira, Enio Iommi, Miguel Ocampo, en la galería Jacques Martínez. Monta la exposición individual *+amanzanamientos* en la galería Agalma Arte, desde octubre.

Durante enero, tiene lugar en el Centro Cultural Borges el Primer Salón de Pintura del Banco Central, del año previo, donde se exhibe la obra ganadora de Testa, que en septiembre

viaja al Museo de Arte Contemporáneo de Salta. Además, participa en la exposición *Domus / Casa* en la Fundación Federico Jorge Klemm, junto con jóvenes artistas: Marina de Caro, Dino Bruzzzone, Fabiana Barreda, Ana Gallardo, Marcela Astorga y Marta Ares, entre otros. En diciembre, forma parte de la exhibición *Puentes*, curada por Niko Gulland, en el Museo de Arte Tigre (MAT), de Buenos Aires.

Participa de la exposición colectiva *Arte 60* en la galería Ángel Guido Project de Buenos Aires y en el Museo Killka, (actual Galería Killka), de Bodegas Salentein, en Mendoza, ambas curadas por María José Herrera.

2009

Interviene en la exposición colectiva *Los que quedamos*, con Enio Iommi, Miguel Ocampo, Martín Blaszkó, María Juana Heras Velasco, Eduardo Mac Entyre, Dalila Puzovio, Carlos Squirru, Jorge Demirjian, Felipe Pino y Alejandro Puente, en la galería Jacques Martínez.

En julio, exhibe una instalación en la muestra colectiva *Neon Art* en la galería Centoira. En noviembre, presenta *Lámpara* para la exposición colectiva de diseño *El objeto y la luz*, en la Fundación Federico Jorge Klemm. Por otra parte, *Enio Iommi-Clorindo Testa: 83-86* tiene lugar en la galería Patricia Ready, de Santiago de Chile. Testa exhibe trabajos en acrílico sobre tela y sobre papel, como *La manzana de las luces* y *Dorrego* (2000) y *La ciudad de Buenos Aires - Manzana n° 1*, que aluden a la historia de la Argentina y a la vida del artista.

2010

Se lleva a cabo *Testa+Bedel+Benedi. 30 años del Centro Cultural Recoleta*. Esta exposición rememora que, hacia fines de la década del 70, la entonces Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires había propuesto remodelar lo que hasta poco tiempo antes había sido un asilo de ancianos, el Hogar Gobernador Viamonte, actual Centro Cultural Recoleta. Los arquitectos y artistas exponen sus obras como parte de la conmemoración. Además, Testa interviene en *Arquitectos artistas*, con Juan Fontana, en el Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, durante enero.

En noviembre, se presenta con la muestra *Clorindo Testa. Elena Acquarone* en la galería Centoira, donde se exhiben murales, pinturas y esculturas, obras en las que tanto Testa como Acquarone conjugan la profesión de arquitectos con la de artistas.

2011

En el espacio dedicado al dibujo *La línea piensa*, del Centro Cultural Borges, dirigido por Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía, Testa presenta la muestra *El incendio de Buenos Aires*. Además, realiza una exposición con Juan Fontana en La Normandina, de Mar del Plata. Por otra parte, exhibe su obra en el Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa", en Junín, Buenos Aires.

2012

Por primera vez la Argentina dispone de un pabellón permanente propio en el edificio del Arsenal de Venecia, en

la XIII Bienal de Arquitectura, con Clorindo Testa como curador. De quinientos metros cuadrados, ocupa el lugar donde se construían las flotas de La Serenissima a principios del siglo XIII, un edificio de ladrillo en el que se guardaban las armas. El pabellón muestra las diferentes realidades de la arquitectura argentina, con el título *Identidad en la diversidad*.

Presenta obras en una exposición individual en el Museo Municipal de Arte "López Claro", Azul, Buenos Aires.

2013

Muere en Buenos Aires, el 11 de abril, a los 89 años. El Centro Cultural Recoleta realiza una muestra en su homenaje, en la Sala Cronopios, en el contexto de la XIV Bienal de Arquitectura. Allí se exhiben sus dibujos y maquetas arquitectónicas, con la curaduría de Juan Fontana. En julio, se presenta *La ciudad debe ser muy ordenada y los dibujos deben ser muy proliferos* en la galería Jacques Martínez, con los últimos dibujos realizados por Testa y Enio Iommi (también fallecido este año). Su obra participa en la exposición *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, en el Espacio de Arte Fundación OSDE en Buenos Aires, curada por María José Herrera y Mariana Marchesi.

2014

Entre octubre y diciembre, el Museo Castagnino + MACRO de Rosario exhibe *1/100 Manzanas en una ciudad*, con obras de Testa de los últimos años referidas a las grandes urbes, manzanas y pinturas sobre ciudades. Además, participa con sus monocromos de los años 60 en *La explosión de la forma*, muestra colectiva sobre el informalismo en la Argentina, curada por Mariana Marchesi en el Museo de Arte Tigre, Buenos Aires.

2015

Utopía y realidad, en la galería Jacques Martínez, presenta trabajos de la serie *Utopía*, además de dibujos de la serie *De la vida en la ciudad y Gliptodonte*. En arteBA la galería exhibe nuevamente las obras de la serie *Utopía*.

En marzo (y hasta el mes de julio) se inaugura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) la exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, que reúne las obras de arquitectura en la región que permiten observar la innovación y nuevas infraestructuras a través de más de



Clorindo Testa, *Plaza de Mayo A*, 2001
Acrílico sobre tela, 160 x 160 cm
Colección Testa

quinientos planos, maquetas, fotografías y documentales de representantes de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Colombia, Venezuela, México, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. Se incluyen los diseños arquitectónicos de Testa para la sede en Buenos Aires del ex Banco de Londres y América del Sur (1962-1966), actual Banco Hipotecario, entre otros.

2016

La galería Jacques Martínez presenta *Los tendedores de la peste* en su stand de arteBa. Además, las obras de Testa integran las exposiciones *200 años, pasado, presente y futuro*, en el Centro Cultural Kirchner; *Centro. Formas e Historia del Centro Cultural Recoleta*, una muestra multidisciplinaria curada por Rafael Cippolini, y *Hábitat*, con Jacques Bedel, Luis Benedi, Elsa Cerrato, Alejandro Puente y Horacio



Vista de la maqueta del Banco de Londres en la exhibición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Colección MoMA, Nueva York.

Fotografía: Thomas Griesel. Acc. N. IN2317.29 © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



Obras informalistas de Clorindo Testa en la muestra *La explosión de la forma*, curada por Mariana Marchesi en el Museo de Arte Tigre, Buenos Aires, 2014.

Página siguiente
Proyecto de sillón con forma de caparazón de gliptodonte, realizado por Clorindo Testa. Fundación Clorindo Testa.

Zabala, en la Galería Enrique Faria, Buenos Aires. En tanto, *La Peste: el humanismo de Testa a través de Camus* tiene lugar en la galería Jacques Martínez.

El MoMA, de Nueva York, adquiere el políptico *Habitar, circular, trabajar, recrearse* (1974) y lo exhibe en el Atrio del museo.

2018

Se constituye la Fundación Clorindo Testa, creada por Teresa y Joaquina Testa para preservar y promover el pensamiento

y la obra del artista/arquitecto a través de exhibiciones, publicaciones, proyectos de investigación y programas educativos, entre otras actividades.

2020

La Fundación Andreani inaugura su espacio de exhibición permanente, proyecto de Testa, en el barrio porteño de La Boca.

ENGLISH TRANSLATION



Clorindo Testa and the Bellas Artes

Andrés Duprat

Director - Museo Nacional de Bellas Artes

The Museo Nacional de Bellas Artes has followed Clorindo Testa's career closely over the years, celebrating the great artist with an ample repertoire of solo and group exhibitions over practically six decades of institutional history. In 2018, the presentation of *Esta es mi casa* [This is My Home] joined the numerous list of occasions on which Testa's visual art production has been showcased in the halls of this Museum.

While he pursued the crude truth of the materials that sustain the act of inhabiting in architectural brutalism, emphasizing abstract geometry as that which modulates buildings and urban life, Testa replicated the gesture in his visual works, defying the conventions of art and its circuits of legitimization. There is a particular dialectic in the spontaneity of the strokes in his drawings and paintings that enters into dialog with the crude, ordinary materiality of the supports he used. This disposition regarding elements considered banal or undignified makes them the active subjects of his expressive aims, where they are proposed as the constructive instances of his visual discourse. This is clear in his wood and cardboard installations, works that contain the structural indications that are the keystone to his aesthetic, and also in his freehand drawings, where quick strokes capture every instant of a unmistakable search for authenticity. Even in prints and collages, Testa proceeds with a certain studied form of abandon, composing pieces that he charges with a vitality that is unusual for abstract geometry.

This paradox that makes architecture a static moment, frozen in time, recovers disturbing dynamism in his visual production. Without abandoning the question of how to frame raw material within a regulated mathematical order, he manages to recover the power with which we humans undertake our existence, overstepping these boundaries. In this way a fluid exchange with the architect's craft unfolds, where his plastic works (and his buildings must be included among these) constitute its very soul, a realm of solace and for experimentation with his conception of space and inhabiting. His entire career can be thought of as one long reflection on the unresolved tension between ways of life and the mechanisms – house, museum, gallery, street – through which they take place. There is a liberating pulse that convokes the metaphoric potency of color and form, and as naked material becomes allegorical, it pervades his works, like a suggestive indication that an enigma always gives meaning

to the things that weave our lives together. In the face of his works, we find ourselves on the eve of a revelation, and this presence alone makes acts illusory. Perhaps it is there, in the invitation to go back to seeing the world free of veils, that his work's vitality can be found, its posthumous calling.

This publication is the result of research carried out in preparation for this show, compiling texts that contextualize and circumscribe Clorindo Testa's work at the intersection between his two professions, artist and architect. The essay titled "*Esta es mi casa*", by curators María José Herrera and Mariana Marchesi is a thorough and thoughtful examination of the forms that the interdisciplinary transfer so typical of Testa's expression take, as well as their content. Meticulous labor carried out in the artist's archive provided them with previously unpublished sources that support the arguments laid out in the exhibition's overall hypothesis.

In "*El cubo y la caja*" [*The Cube and the Box*], architectural history specialist Silvia Pampinella analyzes the buildings Testa constructed to house art, especially the Instituto Torcuato Di Tella's Centro de Artes Visuales, located on Florida Street, and the Centro Cultural Recoleta, both "showcases" for emerging art in Buenos Aires during the '60s and '80s, respectively. The catalog also includes an essay written by poet and critic Julio Llinás during the '60s which highlights the central importance of Testa's pictorial production.

An exhaustive chronology developed by Paola Melgarejo from the Museum's Research Department is also featured, demonstrating the artist and architect's early career success, on both a national and international level.

Respected and admired by his contemporary colleagues, Testa's singular work is discussed in diverse texts and interviews by architects Justo José Solsona, Luis Elio Caporossi, Juan Fontana and Oscar Lorenti.

Along with this new show of his work, this publication on the great Clorindo Testa invites us to continue to ponder and more thoroughly explore his inexhaustible artistic legacy. In light of the circumstances being experienced on a global level, this legacy reveals just how dramatically and strictly current it is. Testa's ecological reflections on "the plagues" and their impact on history and everyday life are resignified today as the presage of an urbanist who saw and denounced humanity's *hubris* in relation to "our house": the planet Earth.

Translation: Tamara Stuby

“This Is My Home”

María José Herrera and Mariana Marchesi

Curators

Introduction

The phrase “Esta es mi casa” (This Is My Home) recurs in countless drawings and paintings by Clorindo Testa. The artist and architect built many “homes”: for money, the former Bank of London and South America (1966), today Banco Hipotecario; for healing, the Naval Hospital (1970); for books, the National Library (1971); for art, the Centro Cultural Recoleta (1980), and also for the inhabitants of this world in general. His image is definitively linked to these landmarks of the city of Buenos Aires.

In 1968, Testa challenged “his home,” the home of art, the Museo Nacional de Bellas Artes, with a critical and humorous gesture: his *Apuntalamiento para un museo [Prop for a Museum]*, a scaffold set up in the building which propped up a wall and the roof. With this structure, he introduced into the world of art an undoubtedly architectonic device, thereby uniting his two passions in order to call attention to the crisis art institutions were undergoing at the time. The “home” was being shaken by an experimental trend that was a confluence of painting, sculpture and objects, at a time of questioning what purpose art served, what its function might be in society. Testa searched for those answers. As an architect, he reflected on the fallacies of modernity and its functionalism: for instance, in the series *Habitar, circular, trabajar, recrearse [Dwelling, Circulating, Working, Relaxing]*, from 1974 (recently acquired by the Museum of Modern Art in New York), in which he criticized overcrowding and the organizing routines the contemporary citizen is subjected to. In this manner, by way of painting he dismantled the postulates of modern, rationalistic architecture, that which had marked his own training.

This volume is a record of the exhibition which was held between December 11, 2018 and February 17, 2019. Its intent was to explore the crossover of disciplines in Testa’s body of work: the ways in which his drawing and visual thinking are nourished by the architectural techniques of representing space, with which he depicts matters concerning urbanistic and ecological reflection. The artist criticizes the standards of modern and rationalistic architecture that led to overcrowding, depersonalization and stress in contemporary cities.

European and American history provided Testa with elements with which to devise “other homes” for men, women and children; one that would be a refuge from catastrophes and plagues. These ideas, far from being utopian, held a place in the paintings and installations he made between the mid-1970s and his final phase of work. Around 1975, he joined the Grupo CAYC, founded by Jorge Glusberg in the Centro de Arte y Comunicación. The institution intended to bring together different disciplines, and it became a collective platform from which Testa could advance his interests as an artist and an urbanist. In consonance with the group, he contributed to the shaping of “systems art”, which linked the projective logic of architecture with various social and cultural themes. Inspired by his childhood or by historical events, such as *La peste en la ciudad [The Plague in the City]* (1977) and *La peste en Ceppaloni [The Plague in Ceppaloni]* (1978), the artist delivered a message of social ecology that cuts through the events in order to show how hegemonies lead to political catastrophes in which the plague is the “natural” punishment of wars – a clear metaphor for the horrors of the last dictatorship in Argentina.

The way he thought in action made him a veritable national and international cultural personality and role model for over six decades. From the late 1980s, his language, always expressionistic, quotes from various thematic repertoires and artistic disciplines, from overlapping fragments of various themes and images, in tune with the tendencies of so-called postmodern painting. In his gestural installations, devoted to the beauty of the ephemeral, far from the rigidity of architectural planning, he demonstrates how humor, irony and play are the deep motivating force of his creativity, his contribution to the invention of a “home” in which one can live better.

1 A competition he won together with Dabinovic, Rossi and Gaido in 1951. The building, with its curtain wall facade and pilings, characteristic of the modern international style led by Le Corbusier, is located at the corner of the avenues Paseo Colón and Independencia, in the Buenos Aires district of San Telmo.

2 Testa’s early profession developed in direct contact with Le Corbusier disciples such as the Spaniard Antonio Bonet, the Argentines Jorge Ferrari Hardoy and Juan Kurchan, and particularly, the Italian Ernesto Rogers (Trieste, 1909 - Gardone Riviera, 1969), who actively spread the modern international style and a humanistic conception of city planning.

3 Although Testa did not participate in the Argentine publication which introduced the modern international style and promoted concrete art and constructivism, the magazine *nueva visión* (1951-1955), he was indeed friends with, shared ideas and exhibited alongside several of its members, among them Tomás Maldonado, Miguel Ocampo and Francisco Bultrich, who in turn were architects and teachers in the Organization of Modern Architects (OAM).

The Various Planes of Artistic Life

Clorindo Testa tended to describe the beginnings of his artistic training by referring to the kindergarten he had attended in Buenos Aires. This was one of the schools that applied the pedagogy of the Italian doctor María Montessori, directed toward the integral development of a child’s abilities, instead of the transmission of knowledge by the teacher, in a unidirectional way. In an environment of freedom of expression within limits, with toys purposely designed for both play and learning, Testa became familiar with geometric forms through certain metal or wooden *insets* which allowed him to trace on paper their inner or outer contours, a procedure which led to the representation of animals and objects. Later on, these images were transformed “naturally” into letters: a semicircle into a “c,” a triangle into an “a” or “v,” and so on – a literacy program that Testa would recall as a game that he continued playing with his artistic or architectural shapes throughout his long and successful career.

In 1942, he enrolled in the Architecture School of the University of Buenos Aires (UBA), which was still housed in the area of Exact Sciences. There he was trained within the academic ambience of modern architecture; and yet, as he himself pointed out, no one at the school ever spoke to him of Le Corbusier. Despite that fact, the influence of Le Corbusier and of the architects of the International Congresses of Modern Architecture (CIAM) is highly evident in his early works, for instance in the edifice for the Cámara Argentina de la Construcción [Argentine Chamber of Construction]¹ or the Civic Center of the province of La Pampa, created in 1955.² In 1956, Testa served as a member of the Office of the Regulatory Plan for Buenos Aires, a practical implementation of the humanistic urbanism Le Corbusier had advocated and tried to carry out in the wake of his visit to Buenos Aires in 1929.

In parallel with these activities, which established his presence as an architect, after some years of traveling through Europe, he debuted as a visual artist in 1952. A provisional meeting in Italy with the Buenos Aires gallery owner Frans van Riel encouraged him to show his first oils, in which bridges and cranes figure prominently, in a clear preference for the constructive aspect stemming from his profession as an architect. He also, however, made intimate portraits of his austere lodgings as a traveler. As Jorge Glusberg pointed out in various publications devoted to him, biographical reference – individual memory – is ever present in Testa’s oeuvre.

A year later, in 1953, Testa participated in an exhibition, Group of Modern Artists of Argentina (GAMA). Brought together by the critic Aldo Pellegrini in 1952, this was one of the groups called upon to break with the geometric orthodoxy of Arte Concreto Invención,³ and congregated Enio Iommi, Tomás Maldonado, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo and Miguel Ocampo. What these artists proposed, in fact, was a freer, lyrical geometry (as it came to be called), one which shortly after led Testa to one of his most distinctive phases, that of abstract paintings in black, white and grays. In this short-lived yet intense milieu, which spawned the introduction of the abstract *Informalista* movement, matter and color both were subject to the expression of subjective contents. Existentialist philosophy, highly influential in these postwar years, led to thinking of canvases as mirrors of the soul. Almost at once, these paintings by Testa moved toward the boundless silence of monochromes. In this experimentation, abstraction and conceptualism converge. Arising within the core of the poetics of modern art, the monochrome speaks of the history of painting from its matter to its meanings. In the ‘60s Frank Stella described its object quality and its self-referential signification when he stated that, in this kind of painting, “what you see is what you see.” From a present-day perspective, these monochromatic works of Testa’s, along with those by his contemporaries Alberto Greco, Emilio Renart and Rubén Santantonín, bring a highly original dimension to the painting trend called “reductive”, at the crossroads between abstraction (*Informalismo*) and a burgeoning conceptual art.

Clorindo Testa in the Project for an International Argentine Art In the 1960s

In the 1950s, Jorge Romero Brest fervently promoted geometric trends, which he viewed as the epitome of the modernization that Argentine art needed. Thus, he lent his support to the Group of Modern Artists, with whom Testa participated as an independent in its exhibitions in Rio de Janeiro and Amsterdam. These shows opened the doors for him to take part in a

group show at the Bonino Gallery in Buenos Aires, toward the end of 1953. In turn, the Di Tella family, which was planning to create an art center, with Romero Brest serving as advisor, complemented its international collection with works of Argentine art purchased at Bonino. When, in 1960, the Museo Nacional de Bellas Artes was housing the Centro de Artes Visuales of the Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) – the first venue for its public activities –, the family collection was exhibited and a prize was organized, consisting of money, a travelling scholarship, and the purchase of a work from the Bonino Gallery. In this way a partnership was established between public and private institutions which set into motion a modernizing and internationalizing plan for art, in which Testa was one of the most remarkable of its leading figures.^{4 5} By then, Romero Brest had changed his preferences: as Andrea Giunta points out, led by Guido Di Tella, they were going all out to defend *Informalismo*, the emerging art trend into which Testa was venturing with great originality. This had been demonstrated at the international exhibition for the opening of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, within the building of the Teatro San Martín, in 1960. Curated by the new museum’s director, Rafael Squirru, the show established correlations between the Europeans and North Americans, and the Argentines. For example, Pierre Soulages and Kazuya Sakai, Rómulo Macció and Willem de Kooning, among others. Nonetheless, in an article for *La Prensa*, Hugo Parpagnoli optimistically pointed out that there were artists, among them Clorindo Testa, for “whom no referents were found.”⁶ In 1961, Testa had his second solo show at the Bonino Gallery.⁷ While the exhibition was up he was invited to take part in the second edition of the Di Tella Prize, which was held at the Museo Nacional de Bellas Artes. A jury comprised by Romero Brest and the Italian art historian Giulio Carlo Argan awarded him first prize for his abstract (*Informalista*) piece *Sin nombre* [*No Name*], now in the Museum’s holdings. In this year too he participated in the I Bienal Americana de Arte in Córdoba (Argentina), in which Raquel Forner won the Grand Prize of Honor. This Biennial, launched by IKA industries, was part of the international promotion of the region’s art, an interest shared with the Di Tella corporation. In 1962, Testa was chosen for the second time to represent Argentina at the Venice Biennale. On this occasion the Grand Prize for Printmaking and Drawing went to Antonio Berni. Testa received no prize, but in a review this same year Romero Brest – a selection juror for the Biennale, along with Rafael Squirru and Ernesto B. Rodríguez –⁸ made clear his support for the group of Argentine painters on view in the show, a group which also comprised Mario Pucciarelli, Sakai and Macció. He said: “[...] I continue to believe that these four feature among the most worthwhile painters the country has, and that their works ought to be recognized as such outside the country as well.”⁹ Sure of himself, he asserted: “I think that, unlike what is usually assumed, modern Argentine artists, especially those I am referring to, are rather free of any debt to foreign art, either from Europe or the United States, and for that reason it is difficult to assess their works.”¹⁰ Romero Brest believed in the “authenticity” of Argentine art, informed, to be sure, by international trends, yet responding undoubtedly to the characteristics of its own setting, in his opinion, in an original way. The chance to become an international figure came down to those events in which the artists were made visible to the curators, gallerists and collectors in the world at large. For that reason, Romero Brest did not waver in his intent, and proposed Testa for one of the lesser prizes. The other jurors’ negative response was justified by the fact that Argentina had already garnered a major prize. Nevertheless, Romero Brest concluded that the Grand Prize that Alicia Penalba had received at São Paulo in 1961, and the prize Berni received in Venice the following year “have made it such that our art is starting to gain the right to an international existence. To expand that right, we have only to act decisively and carefully.”¹¹ Consistent with this notion and positioning strategy, in 1963, the jury made up by Romero Brest, the French critic Jacques Lassaigue and the Dutch Willem Sandberg,¹² invited Macció, Pucciarelli and Testa, the only Argentines included in the International Section of the International Painting Prize of the Instituto Di Tella, together with the foreign colleagues in their respective pictorial trends.¹³ In this same year, the Di Tellas called on Testa to undertake the architectural refurbishment of their premises at Florida 940, formerly a theater. It was to be converted into the modern exhibition building,¹⁴ the Centro de Artes Visuales [Center for Visual Arts], which made space for avant-garde art under the direction of Romero Brest, who had recently relinquished his post as director of the Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁵ Thus Testa, at the age of 38, and with his prestige attained as an original architect, heir to the modernism of Le Corbusier, and trained in the school of the designers, artists and intellectuals of the

4 See Andrea Giunta, “La escena del arte nuevo” [“The New Art Scene”], *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* [Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties], Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 129-161.

5 Just four years after the first show, he represented Argentina at the Venice Biennale.

6 Andrea Giunta, *op. cit.*, p. 156.

7 See the chronology published in this catalog. The first exhibition had taken place in 1957.

8 The curator of the Argentine participation was the sculptor Gyula Kosice.

9 Jorge Romero Brest, “La Argentina en la 31ª Bienal de Venecia” [“Argentine at the 31st Venice Biennale”], in *Critica de arte. Argentina 1962-63*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1963, pp. 15-16.

10 Ibid.

11 *Op. cit.*, p. 16.

12 Up until that year, Sandberg had been the director of the modern Stedelijk Museum, in Amsterdam. A critic, typographer and artist, he was familiar with Testa’s work ever since he had taken part in the 1952 exhibition *Modern Artists of Argentina*, held in his museum.

13 The foreign artists included in this section were Pierre Alechinsky, Janez Bernik, R. B. Kitaj, Maryan, Hans Platschek, Achille Perilli, Paul Rebeyrolle, Larry Rivers and Antonio Saura. They all made for a wide spectrum among the poetics of abstraction (*Informalismo*) and the new forms of figuration emerging under its influence.

14 Silvia Pampinella, “El marco invisible. Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros años sesenta” [“The Invisible Frame: The Exhibition Strategies of Guido Di Tella in the Early ‘60s”], in María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores, instituciones y públicos* [Exhibitions of Argentine Art 1956-2006. The Confluence of Historians, Curators, Institutions and Publics], Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 99-111. In this article, the author characterizes the CAV [Centro de Artes Visuales] premises as a seemingly small architectural project, yet one of great importance for the way in which it changed the way to view art. She refers to it as “a shop window announcing the existence of an interior.” She highlights the technical and symbolic acts Clorindo Testa and Francisco Bullrich came up with to

create a modern exhibition space, one suited to what was to be shown. At the same time Pampinella underscores the similarities between the CAV structure and the plan for the National Library, both contemporary and products of the same design studio. In these buildings, transparency, that the inside could turn into the outside and vice versa, was, for Testa, the rise of a “living museum” (a term Romero Brest also used) and an *aggiornamiento*, a “new dawn for Argentina” [*eclosión argentina*], in Bullrich’s words.

15 Romero Brest gave up his post rather than be obliged to accept a donation of thirty works by the well-established Argentine painter of gaucho themes Cesáreo Bernaldo de Quirós, who maneuvered, along with the director of Culture and other state officials, to have his offering made a State law. A presidential decree of June 15, 1962 argued for the appropriateness of accepting this donation, since Quirós’s art is “inspired in a manly, traditional and Argentine concept,” among its other values. Aesthetic and political disputes underlie this episode, which showcases the limited scope for action as regards institutional policies on the part of its managers. On this theme, see María José Herrera, *Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores* [Romero Brest at the MNBA: The Hour of the Curators], in María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino, op. cit.*, 2009, pp. 15-18.

16 See the chronology published in the present catalog.

17 Van der Marck papers, Walker Art Center Archives, undated.

18 Jorge Romero Brest, “Introduction,” *New Art of Argentina* [exhibition catalog], Minneapolis, Walker Art Center, September 9 to October 11, 1965, unpaginated. The exhibition was co-organized with the Centro de Artes Visuales of the Di Tella Institute, and it went on to the Akron Art Institute, the Atlanta Art Association and the University Art Museum of the University of Texas.

19 This regulatory plan was based on the conclusions Le Corbusier came to during his visit to Argentina twenty years earlier.

20 With the architectural studio Sánchez Elía, Peralta Ramos and Agostini. The building was ready for use in 1966.

21 With Bullrich and Cazzaniga. Work began in 1971 and ended in the ‘90s.

22 The exhibition was *Plástica con plásticos* [Art with Plastics], held at the Museo Nacional de Bellas Artes, in 1966.

magazine *nueva visión* [*new vision*], became part of the modernizing and international program which, with Romero Brest at its core, was being espoused by institutions such as the Instituto Di Tella and the Bonino Gallery. Between 1952 and 1965, Testa took part in practically all the survey exhibitions of Argentine art mounted in Europe and the United States, and in those of the main Argentine museums committed to an artistic renewal.¹⁶

One such overseas exhibition was *New Art of Argentina*, which the Walker Art Center (WAC), in Minneapolis, organized with the Instituto Torcuato Di Tella. In it one sees clearly how the status of “international artist” was the requisite formula for representing Argentina beyond its borders. Both curators, Jan van der Marck (WAC) and Romero Brest (ITDT), worked jointly on the selection process by considering the artists’ degree of international participation as a criterion for defining inclusion. In this sense, Van der Marck noted how Europe, and not the United States, had been receptive to Argentine art. Yet the times were changing: from his point of view, the Guggenheim International Award, instituted in 1956, and with a strong presence of Latin Americans, “is the first international evidence that the balance is shifting.”¹⁷ The panorama of *New Art...* ranged from the concrete artists, to the abstract, op art, new figuration and the emerging Neo-Dada and pop. With regard to the abstract artists (Fernández Muro, Grilo, Ocampo, Sakai and Testa), Romero Brest remarked in the catalog: “the impulse toward what is experimental and new placed their works in the mainstream of international art. These artists went beyond the Argentine scene and were recognized both at home and abroad.” And he concluded: “In fact, only one of those six, Testa, lives currently in Buenos Aires.”¹⁸

This last reflection of Romero Brest’s presents us with the singular turn Testa’s career took, considering his double profession as artist and architect. It was the important architecture competitions he entered and won in those years that determined his ongoing presence in the Argentine capital. In 1958, he started the project for the first stage of the city of Santa Rosa’s Civic Center, which was inaugurated in 1963. Between 1959 and 1961, he was a member of the board of directors of the urban renewal plan called the Regulatory Plan of Buenos Aires.¹⁹ In 1962, he won the competition for the headquarters of the Bank of London and South America in the *microcentro*, or business district, of the city of Buenos Aires, one of his most emblematic works,²⁰ as well as the contest for the new site of the National Library.²¹ Undoubtedly, then, Buenos Aires had to be his *home* from which to design, build, paint and exhibit. This professional and personal situation, added to the country’s distancing from international relations during the governments of Onganía and his successors, made Testa’s presence abroad increasingly scarce. Nevertheless, in the 1970s, along with international recognition for his architecture, his urbanistic and ecological reflections disseminated, as member of the Grupo CAYC, beyond the boundaries of his *home*.

1968: Apuntalamiento para un museo [*Prop for a Museum*]

In a year of boundless questioning and political mobilization, on both a national and international level, Testa created a paradigmatic work in the iconoclastic path art had been pursuing ever since the start of the decade. The hybridizing of the traditional disciplines, new practices such as the happening or ‘attitude art,’ left the traditional museum public dumbfounded, used as it was to seeing, almost exclusively, indisputable examples of beauty. The times were changing, and the answers were not long in coming. In this context, the ‘60s were multifold, and brought with them fresh perspectives on artistic themes. Among them, the new relationship between art and technology.

Developmentalism, an economic theory supported by the democratic government of Arturo Frondizi and his successors, promoted the growth of national industry as a way to boost employment and raise the living standards of society in general. The technological innovations of the postwar period were applied both to the production of means of transport and communication as to daily life. Plastic, derived from the transformation of hydrocarbons, revolutionized various traditional industries due to its lower cost, its malleability and its lighter weight. Eventually it reached art too. In 1966, the Argentine Chamber of the Plastics Industry²² put out a challenge to artists to produce works in their innovative but as yet ‘inartistic’ material, allowing experimentation without having to keep to tradition. Going a bit further in this direction, for 1968 the Unión Industrial Argentina (UIA) proposed an exhibition

of works created with the materials of their member companies: enriched steels, tempered glass, acrylic, and so on. September of that year saw the opening at the Museo Nacional de Bellas Artes of *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* [*Materials, New Techniques, New Forms of Expression*], an exhibition whose purpose was to show the public how artists were renewing their production in the face of the challenges posed by the use of industrial materials, several of which were entirely new. Basilio Uribe, a critic and scholar who specialized in industrial design, pointed out in the catalog essay: “today’s conception of art is bred in parallel with the notion of industry.” In his opinion, both terms were being redefined by a new alliance in which the industry provided the materials and its order, and the artists found “new satisfactions” with their products.²³

The prizes in this contest were backed by the sponsoring corporations, members of the UIA. Making up the selection jury were the director of the Museo Nacional de Bellas Artes, Samuel Oliver; the Technical Secretary of the Instituto Di Tella, Samuel Paz; and the collector and promoter of geometric art Ignacio Pirovano. The awarding of the prize was entrusted to two foreign critics: Jean Clay, editor in Paris of the avant-garde publication *Robho* and the driving force behind the Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), led by the Argentine Julio Le Parc, and Lucy Lippard, a U.S. critic who closely followed the vanguards of minimal and conceptual art. The first prize went to David Lamelas for his *Veinte placas ubicadas en dos formas no convencionales* [*Twenty Plaques Placed in Two Unconventional Forms*], a number of square iron plaques laid out over the access bridge to the exhibition pavilion of the Museo de Bellas Artes and inside the gallery, till one came to a table bringing several plates together. *Veinte placas*... challenged the exhibition codes in the museum, where each artwork occupied a unique, clearly identified space.²⁴ At the opposite end of the gallery, another piece also questioned the museum as institution, though it did so in a different way. That work was *Apuntalamiento para un museo* [*Prop for a Museum*], by Clorindo Testa, a scaffolding erected, imposingly, from floor to ceiling, and which functioned as an extra wall added to the room, one which seemed to reinforce the building’s structure. Built with the modular tubular pipes provided by Acrow, this work received the Premio Sociedad Mixta Siderúrgica (SOMISA) [Prize of the Mixed Iron and Steel Company (SOMISA)], one of the cutting-edge businesses in Argentine industry, closely tied to construction.²⁵ With *Apuntalamiento*..., Testa was bringing together his two callings, art and architecture, both formally and symbolically. Through the image of an apparatus he used in his day-to-day work as an architect, the scaffold, he conceived a geometric, self-sustaining sculpture in metal, which did not require his handicraft or any traditional “artistic handling.” In fact, like minimalist sculptures, called in our midst “primary structures,” it was fabricated industrially, on the basis of an artist’s plan; it lacked a pedestal and was naturally integrated into the architecture and on the same scale, or, rather, going beyond that last aim, it was architecture in the art museum.²⁶

The public found the installation enigmatic, as did a certain local critics unfamiliar with the concept of “primary structures.” Presented with this and other works, viewers reacted with uncertainty. And the media reflected this:

To the stunned perplexity of some, the indignation of others and the mocking guffaws of most viewers, the viewing public could see a dozen metal pipes assembled – with no more skill than that an average handyman would show in putting up scaffolding –, which had “warranted,” as a “work of art,” a prize (...).²⁷

Lamelas’s piece was to suffer a similar media fate. An article in the daily *Clarín* on *Materiales*... said it all in its title: “Art Hits Rock Bottom” (“El arte anda por el suelo”).²⁸

In the tumultuous panorama of 1968, marked by the crisis in the developmentalist program and the questionings of the avant-gardes, Testa put forward an image that made evident a current issue on the local and international cultural scene: the significance and the very definition of art and its institutions. With the usual dose of irony typical of many of his works, he decided to lend a hand to the traditional institution, which had grown “wobbly”, and he did what he had so often done as an architect: prop up a structure in danger of collapsing.

In this way, and from this moment on, various elements, themes, images or conceptual devices from architecture entered definitively into Testa’s output as a visual artist. In this sense his oeuvre was drifting toward the interdisciplinary and the reflection on the forms of

23 *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* [*Materials, New Techniques, New Forms of Expression*] [exhibition catalog], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1968.

24 Both Clay and Lippard held leftist political positions and as such favored the spread of a critical art situated in social reality or that could undermine the codes of the “institution of art”; hence their preference for Lamelas’ work. Nonetheless, half of the pieces were op or kinetic art. Clearly, these trends were closer to experimentation with new materials.

25 Somisa was created in 1947, but only in 1960, under the government of Arturo Frondizi, did it open its manufacturing plant. Founded as a public enterprise, it was privatized in 1991; today it is part of the Techint corporation.

26 Ever since the ‘40s, with the concrete artists, one of painting’s major aspirations was to be rid of the window-frame, to project itself onto architecture. With the primary structures, this goal was achieved, and in these pieces it abolished the boundaries between disciplines. Neither paintings, nor sculptures: spatial structures that could share with painting the use of color, texture, etc.

27 E. R. [Ernesto Ramallo], “La broma en las artes plásticas” [“Humor in the Visual Arts”], October, 6, 1968, *Esquiu*, Buenos Aires, unpaginated.

28 Anonymous, “El arte anda por el suelo” [“Art Hits Rock Bottom”], September 29, 1968, *Clarín*, Buenos Aires, p. 48.

29 *Arte de Sistemas. Centro de Arte y Comunicación en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires* [*Systems Art: The Center for Art and Communication at the Museum of Modern Art of the City of BA*] [exhibition catalog], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971. The show was curated by Jorge Glusberg.

30 At the same time, on the international scene, the U.S. critic Jack Burnham was theorizing, in 1968, about a “system aesthetics,” a trend in which he included various productions concretized in ideas, processes, information. He said that the “superscientific culture” then emerging was orientated toward “systems” more than “objects,” and that thinking in terms of “systems” implied establishing a complex of “interacting components.” Jack Burnham, *Systems Esthetics, Artforum*, New York, 1968.

31 Ever since the start of the ‘60s, the Argentine scene was a site for *objetualismo* [an art of ‘objecthood’], a trend established with the exhibitions *El arte de las cosas* [*The Art of Things*] (1961) and *Objeto 64* [*Object 64*].

32 See María José Herrera and Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional* [*Systems Art: The CAYC and the Plan for a New Regional Art*] [exhibition catalog], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

33 The exhibition was part of the 3rd Coltejer Biennial, in Medellín, Colombia.

34 Frantz Fanon’s book essay [*Les damnés de la terre*] *The Wretched of the Earth*, first published in France in 1961, became highly influential in Latin America.

35 Acronym of the Argentine Institute for Normalization and Certification.

expression that characterized conceptual art. In 1971, Testa took part in the exhibition *Arte de sistemas* [*Systems Art*], at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.²⁹ This “systems art,” soon recognized as a regional version of conceptual art, brought together processes, information, performances and installations, intending to signal and interpret the social and artistic reality of its time, as Jorge Glusberg, the theoretician of this trend, put it. The critic defined “systems art” as a practice that “refers to processes more than to finished products of good art.”³⁰ The goal of these works was to enhance our understanding of the “systems” concerning the key experiences of the 20th century, such as theories of communication, technological developments and an urban design that aimed to improve the quality of life. Thus, in its initial phase, during the first half of the 1970s, “systems art” produced works based on the models and the language of the sciences. Testa’s contribution to this exhibition consisted of one of the *plegados* [folded papers] he had been making since 1965. The catalog published for the occasion reflects the analytical drawing, the method and plan for the exhibited piece. Between painting and object, the artist “sewed” corrugated sheets of paper to the canvas.³¹ The clips joining the layers were part of the architect’s constructive aesthetic, as were the measurements of the edges, perimeters and the development of the blueprints. Testa verbalizes it as “fold,” “paint,” “clip” or “overlap,” and brings greater clarity to the rational plan of his virtuoso technical drafting. While he displays the mechanics, the system that will produce the object is art in its own right, in line with the theory of “systems art.” The conceptualization of – in this case – a “combined painting” turns into the work itself. For any experienced architect, this is customary. Hundreds of ideas never leave the drawing board where they are created, or they take actual shape years later, when some client requests them. For this reason, Testa’s participation in this exhibition and the subsequent ones of the Grupo CAYC, beginning in 1975, were the “natural” site for displaying a way of thinking about art marked by his own conceptions of architecture.

Clorindo Testa and “Systems Art”

Two years before the definitive closing of the Centro de Artes Visuales of the Instituto Di Tella (in 1970) on the downtown Florida Street, Jorge Glusberg founded the Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Located just a few blocks from the Di Tella center, in the hub of *porteño* intellectual life, just beside the rectorate of the University of Buenos Aires, the CAYC took on the status of an advanced, ‘out ahead’ organization. The Instituto Di Tella had seen its activities and prestige fall away, undoubtedly due to economic problems, but also through its self-declared non-participation in the political controversies that were breaking out and which art was part of. The CAYC, on the other hand, pointed to communication and interdisciplinary activity as the paradigm for the present and the future. A place for the arts, science and social studies, where ideology and politics were not concepts alien to culture, and their impact on communication theory was undeniable. Reality, what happens: this was the terrain on which the CAYC’s artists wanted to operate, to allow a “new man”, conscious of the manipulation to which he is subjected by the mass media, to take part in art.³²

In 1972, Clorindo Testa took part in the exhibition *Hacia un perfil del arte latinoamericano* [*Toward a Profile of Latin American Art*],³³ presented by the CAYC as a strategy for circulating the various forms of expression that were emerging in the region. Infused with a desire to link art and ideology, the show sought to be as effective as any manifestation of political art. Dependence theory, which had come out of the revision of Marxism and other political interpretations such as that of Frantz Fanon,³⁴ was the background for the rhetoric of an art of denunciation and action that was disseminated using “cheap and casual” methods, the traditional ones of political propaganda, such as printmaking. The works featured in *Hacia un perfil*... had a specific form of production, defined by their low cost and easy transport: they were heliographic copies, the system of printing used at the time to reproduce architectural plans. The prints, as well as the plans, all of the same dimension, had to comply with certain exhibition codes: to include the identifying tag (creator, title, year), to respect IRAM standards³⁵ for size and paper quality, and be directly mountable on the wall or on panels. This methodology brought about an unusual form of circulation that inverted customary usage. Instead of inviting artists and curators to get to know and later include the Argentines in the contemporary panoramas outside the

country, at an affordable cost and out of Buenos Aires, the CAYC was gathering together works by locals and foreigners, and promoting them in an alternative circuit in Europe and America. Pencil and paper were all the tools needed to come up with some reflection, some analytic diagram or some statement about contemporary issues. In this sense, as never before in Argentine art, literary texts, writing and the word constituted a vital, visual or semantic part of the works.

If, as Glusberg pointed out in the catalog for *Hacia un perfil...*, the show functioned as the “[...] response to the sentiments and desires for independence and liberation that Argentine artists are feeling,”³⁶ the piece by Testa on display at this event, *Medición de un grito [Measurement of a Scream]*, may be read as an attempt to measure the protest, the complaint of the Argentine citizen immersed in the conjuncture, the crossroads of the end of the dictatorship that had begun in 1966: the violence of the guerrillas and of the reorganization for the return to a short-lived democracy, in 1973. Meters, decibels are indicated with arrows and segments that gauge their size, in a metaphorical attempt to “systematize” mankind’s most elemental expression in the face of panic, suffering or joy. From that point on, Testa gives evidence of his “system,” the components in interaction of the drawing of architecture, when he codifies objects or actions, human shouts or customary forms of recreation like a picnic. The artist shows how every expression can be transferred to the level of a project, and as a result, reproduced according to that standard. Some years later, in 1974, he had a solo exhibition at the Carmen Waugh Gallery of the polyptych *Habitar, circular, trabajar, recrearse [Dwelling, Circulating, Working, Relaxing]*, alluding to the four human urban functions Le Corbusier had laid out in the document known as the “Athens Charter”, a product of the Fourth International Congress for Modern Architecture (CIAM), held in 1933. The manifesto called for the rationalizing of cities, which should respond to the functions of modern human city life: living somewhere, circulating, working, and finding relaxation. The best use of land, hygiene and the inclusion of large green areas would guarantee that cities be more adequate to the daily use of human beings. Despite international efforts to act in a direction advocated by the leading authorities in urban planning, the failure of these aspirations was already visible around 1970. This is the theme of Testa’s polyptych – formed by Le Corbusier’s four concepts, who even then lamented the turn that contemporary cities had taken. Dwelling spaces compress people’s bodies, urban agglomeration hampers comfortable movement, and fun or relaxation most often comes down to narrow seating on a couch from which to watch a hypnotic TV. In sequences reminiscent of comic books, Testa draws a single immobile object (“Little man A,” the hypothesis of the urban dweller) according to various points of view and geometric conceptions: elevation, section; floorplan. The description and the analysis, scientific methodologies, invade the fiberboard support with numbers, vectors and notes, which provide further precisions to the artistic image. Done with spray paint, the drawings show the spontaneity of the sketch, a first approximation to the ideas that architects usually generate. The sheets add up, “crowd together”, covering the wall to add drama to the situation they describe. Sleeping, cooking, using the bathroom or travelling on a bus become a daily nightmare sustained by the minimal spaces that discipline the actions of human beings.

“Cities aren’t large ‘just because,’” Testa pointed out.

It is hard to decide on a decentralization action when it is a matter of huge multitudes condemned for the moment to make do with what reality offers them: the big city. The way out, the windows that are missing in my drawings, will indisputably come, through a fundamental change which includes political change, and not through the projects of architects and city planners able to conceive of ideal life, to measure it and even to realize it in small part, but not to offer it to millions of people who, more than inhabitants, are prisoners.³⁷

Once again, he reflected as an architect and urban planner, and formulated his conclusions through visual means. Conclusions which, in terms of “systems art,” are information about the systems that unleash these situations of the reality that the artist observes.

More than two decades later, in 1996, Testa presented *De la vida en la ciudad [Of Life in the City]*, in which he returned to his critique of life in the contemporary metropolis.

36 *Hacia un perfil del arte latinoamericano [Toward a Profile of Latin American Art]* [exhibition catalog], Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1972.

37 Quoted in Jorge Glusberg, *Clorindo Testa: Painter and Architect*, Buenos Aires, Summa+, Libros/Books, 1999, p. 23.

38 Ibid.

39 The term *ecology* comes from the Greek *oikos*, ‘house’ and *logos*, ‘study.’

40 Itamaraty is the name of the headquarters of Brazil’s Ministry of Foreign Affairs, designed by Oscar Niemeyer in modern Brasilia. By extension, then, it became the name for the prize the Ministry awarded at the São Paulo Biennial.

With a clearly humorous tone, the series of twelve large hanging sheets drawn in ink show a protagonist character (perhaps a parodic self-portrait) who, facing an open window, describes his “trimmed frame” view of Buenos Aires. Trimmed thanks to the custom of building with party walls, a methodology used in the New World, and which Testa appreciated because it allowed the walls to act as reflecting surfaces which bounced back light, even though there was no direct sunlight. Despite this fact, the small view available speaks clearly of the lack of space, and the artist decides to mock these limitations. In his optimism, the character relates the sound of the neighbor’s toilet to a tinkling stream: it brings him an innocent dose of happiness. The lack of humanitarian meaning of the overpopulated big cities is epitomized in one of the phrases, *porteño* in tone, attributed to the protagonist: “In the family room, I have a *phenomenal* time.” These words do no more than evince what is lacking for the contemporary man, who feels secure only behind closed doors, protected from the vertigo of life in the big city.

In this sense Testa cautioned: “What is interesting is not so much the house, the cooking space, the little garden, the height of the kitchen or the bidet, as the elimination of the solitude of the individual who lives amid a monstrous promiscuity.”³⁸

The Series on the Plagues

As an urban planner, one of the concerns that dogged Testa throughout his career was to improve the approach between human beings and their environment. In the ‘70s, and especially as from 1973 and the world oil crisis, ecology – the science that studies the “home” of living beings and the balance of the various ecosystems of the planet – made its impact on many a conscience and certainly on much of the consciousness connected with art.³⁹ Testa’s artistic production is closely bound up with these theoretical reflections on the environment and urban architecture, as may be seen in the connection between epidemics and cities that some of his works establish.

In 1977, he created the series *La peste en la ciudad [The Plague in the City]*, which he presented as part of his contribution to the CAYC participation, in *Signos en ecosistemas artificiales [Signs in Artificial Ecosystems]*, at the XIV Bienal de San Pablo. This was a group installation that functioned as a compendium of “systems art” and showed the coherence of nearly a decade of joint work.

For its participation, the CAYC was awarded the Itamaraty Grand Prize,⁴⁰ the group’s definitive consecration, its proof of ‘arrival’ onto the international art circuit which, in addition, established it as the first country in Latin America to obtain this honor since the inception of this competition. The large installation, for which Jorge Glusberg served as both curator and participant, condensed the individual artists’ poetics on a single common theme, so that they came off as complements for one collective interpretation. Testa’s collaboration consisted of a set of vinyl canvases painted with acrylic spray paint, in which the classic plan and elevation views pointed accusingly to the urbanistic shortcomings of modernity in alternation with human figures out of whose mouths came not only cries but rats. The pieces were laid out on the floor, held down at the corners by bricks. The artist, then, was presenting the figure of the rodent as a contaminating agent, a symbol of the unhealthy life in the city.

Inscribed within the semiotic tendencies that were taking hold in the critical discourse of those years, *Signos en ecosistemas artificiales* attempted to bring clarity to the spatial-discursive fabric in which each work functioned as a fragment within the total narrative. In keeping with these ideas, Glusberg defined the museographic space as “signifier” and the exhibition as “text.” Thus, he thought of the place assigned within the edifice of the Biennial as a “topological space”, of interaction, in which the container (architecture) and the content, the works made by the group (marked, in turn, by relations of convergence, connectivity and continuity), created an interwoven curatorial story. This interweave was possible due to the ideological uniformity of the work sent, since the artists had been acting as a collective for some time now, in a production setting typical of a Latin American country such as Argentina.

In this sense, the exhibition as discourse was transformed into an “artificial ecosystem,” a semiotic chain that produced a discourse in the space, stemming from a group of artists working as a unit, with a shared ideology. To the environmental thematic that the artists shared in this presentation, was added the social “ecosystem” of the collective itself. A second work rounded out Testa’s presentation in São Paulo, linked with the curatorial

rhetoric, assented to by the group. It was a deck of playing cards designed by the artist featuring the drawings displayed on the floor: the cries and the rats coming out of the mouths. The deck too was put forth as an ecosystem, that of Testa's own oeuvre in its connection with the viewer, where chance defined the relation between man and the plague.

A year later, in 1978, Testa returned to the theme of epidemics, now in a personal register: *La peste en Ceppaloni [The Plague in Ceppaloni]* (on view in the CAYC premises in Buenos Aires) referred to his hometown, in Italy. As happens in other works of his authorship, memory and autobiography were intertwined:

Everything began with a stay in Benevento – says Testa –, near Naples, when I found a book from 1870 republished in 1970, about all those little villages since the times of the Romans. In those pages I came across some facts that deeply affected me: between 1500 and 1600, some statistics document and demonstrate the drastic reduction in the number of families, which fell first from 500 to 300 and then to 150.⁴¹

Based on this information, he worked on drawings, silkscreens, prints, in which he personified the plague as a figure – probably a human being– rendered in red strokes, whose face remains veiled from the viewer. Stalking, this threatening character invades every site that appear in these works. Houses, castles, landscapes, public and private spaces are shown to be equally at his mercy. His hand, pitiless, creeps in through windows, stealthily, to contaminate everything he touches. The windows thus lost their original function: they no longer allowed one to see out; on the contrary, they were transformed into the opening which outlined the intimidating shadow of death for the inhabitants of these houses.

The exhibition was anchored in different registers at the center of the artist's reflections. On evidence was a historical relation between the great epidemics and the architectures of the cities, since the plagues originated in the very heart of the large cities, in their congested spaces and their unhealthy conditions, as happened with the black plague or bubonic plague, which, transmitted by rodents, wiped out half of Europe's population in the Middle Ages. Despite the historical aspect of Testa's works on these themes, these pieces are not just speaking of the past. If the epidemics of the 14th century were unleashed by natural processes, the sense of ecologic-urban catastrophe he alludes to in his works is a direct outgrowth of human action. Today, overcrowding, pollution, unhealthy living conditions put the modern city at risk. In this sense, the show presented an intersection between ages, in which the present was reflected in the past and vice versa.

In direct relationship with this historical layer, the exhibition likewise reflected the artist's personal and family memory. His father had been born in Ceppaloni, where Testa too had spent the first months of his life. This is one of the constants in the artist's body of work: to think of themes that run across times. This work similarly allowed other interpretations, such as its relation to a central text in French literature, Albert Camus's novel *La peste [The Plague]* (1947), in which an epidemic symbolized the brutal extermination of the Second World War, or could function as the metaphor for the dark years of the military dictatorship in Argentina (1976-1983) – during which Testa produced this series –, which might be associated with the faceless figure, stalking its victims.

In this way, he established a series of parallels between the historical past, biographical memory and the present, with the rat as a symbol of the devastations provoked at different moments, and it evidenced in turn mankind's responsibility in those circumstances. His personal history is permeated by these works, as seen in another one-man show in the same decade, organized by the Carmen Waugh Gallery. For *Caperucita Roja y Barbazul [Little Red Riding-Hood and Bluebeard]* (1975), he took inspiration from the characters in these tales, popular in origin, which were part of his early life. Testa incorporated photos and drawings from his childhood but transformed the children's narrative by relating its protagonists with the plague, represented by Bluebeard.

Shortly after, Testa would close the series on the plague with *Permanencia de un rastro [Permanence of a Trace]*, held at the CAYC in 1979. This was an installation that made reference to an ancestral, almost ritual, custom, once the plague had passed: the washing and disinfecting of clothing to eliminate any trace of the disease and the risk of contamination. The show opened with the following quotation from Testa: "When the plague left Ceppaloni, the people washed their clothes, yet the trace/face remained, because it was

41 Account by the artist, in A. A. [Alfredo Andrés], *Multiplicidades de Clorindo Testa [“Multiplicities of Clorindo Testa”]* [interview], *La Opinión*, Buenos Aires, October 29, 1978.

42 In fact, the suffering of Christ and the use of various biblical themes has been a recurrent strategy through art history as a way to allude elliptically to critical social situations.

43 Jorge Glusberg and Clorindo Testa, *Hacia una arquitectura topológica [Toward a Topological Architecture]*, Lima, Espacio Editora-Universidad Francisco Villarreal, 1977. In addition to this essay, the book contained a set of drawings by Testa, Luis Fernando Benedit and Jacques Bedel (also members of the Grupo CAYC), Rafael Viñoly and Nicolás García Urriburu.

44 Jorge Glusberg and Clorindo Testa, *op. cit.*, p. 9.

indelible." The artist retrieved the faces and identities of the dead. On an umbrella clothesline for domestic use, he hung a dozen canvases painted with their faces: they were the cloths that covered the bodies of those who were going to die, on which their features remained imprinted and which functioned as evidence of the tragedy.

The strong symbolic charge this work brings with it offers different levels of interpretation and allows him to shift the image of the medieval pandemic to new implications inscribed in his present. In an exercise in current-day reception, in the notion of absence resonate the silhouettes of the disappeared, the victims of the repression of Argentina's last militar dictatorship, drawing its own parallels between the plagues of the past and the urban and political dramas of our history. In reference to the climate of repression and censorship reigning in the Argentina of those years, the recourse to religious themes also became frequent, as a veiled way to allude to the evolving tragedy of the day.⁴² As metaphors of violence, the shroud-cloths arose as the trace of an absent body.

“Toward a Topological Architecture”

In December 1977, one month after receiving the Itamaraty Prize, the Meeting of the Great Masters of Architecture took place in Lima.⁴³ Between December 6 and 12, artists, theoreticians, critics and architects convened at the Universidad Francisco Villarreal to debate the problems facing contemporary cities, with the purpose of producing a document that could update the “Athens Charter” drafted 44 years earlier. Over the course of six days, intense discussions took place and various works were presented that sought to renovate the proposals in city planning for the last part of the 20th century. After the meetings came to an end, on December 12 a train set out for Cuzco with the conference participants on board. On their arrival, they met one last time at the Universidad Nacional de San Antonio Abad, to give final form to their text. Once its content had been agreed upon, they set out for the Inca city of Machu Picchu. At three in the afternoon, standing together at the Intihuatana – the astronomical clock of the extinct city –, they read out and signed their text, known as the “Machu-Picchu Charter.” This document formulated their commitment to reflect upon cities as the 21st century approached, through a rational and planned land management, one which would take into account the real, concrete needs for habitation and movement of present-day society.

Both Clorindo Testa and Jorge Glusberg had been invited to the encounter in Lima, where they presented “Toward a Topological Architecture,” a work in which they placed the emphasis on urban design and its relation to ecology and habitable surroundings. Published by the CAYC and the Universidad Nacional Federico Villarreal, the essay announced itself, on its very cover, as “a proposal for the Machu-Picchu Charter” and it proposed a clear continuity with the objectives of that document and with the semiotic postulates that the CAYC had begun to explore in that period.

The proposal conceived of architecture as a system of signs (one system among so many) about which could be established (prospectively) a plan of urban action (toward the future). From this position, the constructive logic of architecture was an element of social semiosis, of ecosystem. The text put forth the concept of transformation: from this semiotic model, it was possible to plan the development of the societies of the future in a realistic way. “No good planning is viable if we forget that what is architectonic is not arbitrary and that its development within society responds to the specific laws woven into the culture and the advancement of the material resources of society,” declared Testa and Glusberg in their “Toward a Topological Architecture.”⁴⁴

This was a reflection on the new ways for urban space, tied to nature and the habitat, which the authors were promoting for the countries of Latin America, aiming to improve the daily life of their citizens. In this sense, they were considering the effects of urban design and its architectures. Since the buildings and the lifestyles would be indissolubly associated, one producing effects on the other, they found that the city planning of the developed countries produced as a result overwhelming and oppressive spaces, with a high degree of dehumanization, pointing toward antecedents at the end of the Middle Ages, with its urban agglomerations, a product of the strong migration processes from the country to the city. A parallel was established between two moments of urban crises in the history of humanity. In medieval times, the large cities had evidenced the stark social divide, the emergence of a

new social and economic order which was ushering in the modern era in the 14th century. The infestations and plagues of the past were a metaphor of overcrowding and the living conditions of the present, and the authors pointed to the failure of the modern project in Europe and Latin America.⁴⁵ In this way, they were consolidating a position toward this problem from the point of view of urban planning, considering both the role of ecology⁴⁶ and the countries in the region.

Within this context, one of the pendular motions of interpretation the urban designer had to carry out was to appeal to the past to understand the present and plan toward the future.

And in that historical approach to the cities they could extract information and data that set the standards for the city of the future. From this perspective, choosing the ancient city of Cuzco to sign the charter of 1977 had a special significance: looking at and reassessing the American past and the model of its cities in order to think about the architecture of the new century.

The term topological architecture posited what Glusberg was given to calling “the end of the second Middle Ages.” Seizing on this idea as a basis, in 1979, the Grupo CAYC participated in the XV Bienal de San Pablo, again under the format of a group installation, with the title *Hacia el fin de la segunda edad media [Toward the End of the Second Middle Ages]*. There Testa once more related the urban question to the plague.

Almost a decade later, Testa continued working with these postulates. In the series *Utopía y realidad [Utopia and Reality]*, which was part of the Grupo CAYC’s show in the XIX Bienal de San Pablo, he took his cue from the book *On the Best State of a Commonwealth and on the New Island of Utopía* (1516), by Thomas More, and the problem of its envisioning an ideal society without taking into account the contrasts in populations in the 16th century. For Testa, cities could not be constructions separate from social factors, and that utopian city did not consider the oppressed, those who remained on the margins of the large city and of the historical narrative. With this series, too, he reflected on American cities as places of change, in which the social and historical conditions of oppression should be taken into account, instead of presenting them as homogeneous and egalitarian spaces.

Interest in and formulations about “the Latin American identity” were not to be an isolated instance, neither in Testa’s work nor in that of several of his contemporaries.

America

Toward the end of the 1970s, the question of “the Latin American identity” was taken up from new angles and was widely debated in different areas of the continent’s cultural realm. At the time, the approach was to insert the region within the narrative of history, which just a few years earlier had begun to be thought of in plural fashion. This activity fell within the context of a set of initiatives that sought out new spaces from which to create a Latin American outlook that could discuss the role of the continent as a part of the global cultural field.

The changes which in those years many institutions were going through were related to this stance. For instance, ever since 1976 the São Paulo Biennial aimed to “[...] provide a wider, more pronounced presence of Latin America in its entirety.”⁴⁷ With this goal its restructuring was tackled, including the creation of a Latin American biennial to foster the recognition of the regional identity. Thus, in 1978, the I Bienal Latinoamericana de São Paulo was held, consolidating an initiative launched by the critic and theoretician Juan Acha:

Now the issue consists of ideas or points of view that respond to the present-day imperative to investigate from the perspectives of art theory and that formulate new questionings of artistic reality, allowing works to be regrouped. These regroupings, in turn, will enable the discovery of the hidden threads of the succession of artistic ruptures and continuities. It is thus that the groupings have remained behind, classed according to genres, eras, and tendencies, so stale and yet so appreciated by the art market, art historians and art critics, respectively.⁴⁸

Anchored in this line, within the exhibition of the biennial brought together under the theme “Mitos y magias” [“Myths and Forms of Magic”], the CAYC presented pieces related to an Americanist interpretation of the legend of El Dorado.⁴⁹ As was pointed out in the show’s catalog, the group broached themes such as magic, fire and popular myths. It was in this setting of finding redefinitions that Testa once again turned his gaze toward America.

45 The book included a drawing of rats. Cf. *Hacia una arquitectura...*, *ibid.*, p. 18.

46 According to the authors, an element “[...] closely linked to a reconceptualization of the nature of the architect’s practice and consequently the discovery of new building practices.” *Ibid.*, p. 45.

47 Letter from Mario Wiches to Jorge Glusberg, March 1976. Fundación Bienal de São Paulo Archive.

48 Juan Acha, “Mitos y magia en el arte latinoamericano” [“Myths and Magic in Latin American Art”], *Art Nexus*, issue 8, Bogotá, 1978, p. 24.

49 Jorge Glusberg, *Mitos y magias del fuego, el oro y el arte [Myths and Magics of Fire, Gold and Art]*, Mexico, Secretaría de Servicios Sociales y Culturales, Dirección de Servicios Culturales, 1979, p. 9.

50 Jorge Glusberg, “Los mitos del oro y el Grupo de los Trece” [“Myths of Gold and the Group of Thirteen”], GT [press release, yellow sheet] 868, August 23, 1978.

51 Also known as the Códice Trujillo [Trujillo Codex] (although as it is a book of drawings, it would not be a codex or codicil), the bishop commissioned anonymous artists to create it. Between 1788 and 1790, Martínez Compañón sent the Spanish kings Carlos III and Carlos IV nine volumes, with some 1400 sheets of watercolors. Its historical, ethnographic and artistic value makes them an unrivalled visual document for the history of Peru. In 2018, the auctioning of 136 of these watercolors sparked a conflict between the governments of Peru and Spain, which revived the debate over who holds the power to possess the documents of a shared history, beyond asymmetrical power relations.

The mysterious, fragmented and seldom well told history of the continent fascinated the narrative spirit of Testa the painter. The interstices through which crucial decisions for the history of the Latin American countries slipped through were what triggered some of his series. Traversed by the writing of Jorge Luis Borges and his strategy of the quotation, be it real or fictitious, his works were crammed with narratives that placed the accent on the most aggressive and violent aspect of the Conquest of America, in order to question it. The myth of the land of gold, the avidity and calculation of the conquistador, the exploitation of the natives in the name of faith, reason and economics, shaped the fate of the new territories.

The artist “dramatized” events, endowed with images some passages from the ancient narratives or historic deeds: the legend of El Dorado, the compulsive extraction of silver and the forced labor in the mine of the Potosí hill, the imagined explosion of the Casa de Moneda [the Mint in Potosí], or the incalculable amount in precious metals that was turned over for the failed ransom of the Inca monarch Atahualpa.

This last theme was the one he took on at the I Bienal Latinoamericana de São Paulo, to which he took the series of *Anotadores [Notepads]*, drawings made on hand-cut sheets of paper, arranged in staggered form, so that one piece was composed of various fragmented and superimposed papers. In this series he reflected on one of the great myths related to Latin American gold, the kidnapping of the Inca Atahualpa, taken prisoner in Cajamarca by Francisco Pizarro, and the offering of a ransom for his liberation. The rescue sum had been stipulated by considering the space where he was incarcerated: the Spaniards would receive the equivalent of two rooms full of silver and one of gold, as determined by the height to which the sovereign’s extended arm could reach. When half of the ransom sum was paid, Atahualpa understood that he would not be released and ordered the delivery of precious metals to cease. In fact, the Spaniards did not set him free, for security reasons, and some time later, they would sentence him to death. To this day this ransom sum is considered to be the highest ever set in human history.⁵⁰

In 1986 he returned to the superimposed papers and writing with *Graffiti españoles sobre un muro del Cuzco (1583) [Spanish Graffiti on a Wall in Cuzco (1583)]* for the contribution *La consagración de la primavera [The Rite of Spring]*, presented by the Grupo CAYC in the 62nd Venice International Art Biennale. The wall was formed by twenty drawings on paper, measuring 100 × 66 cm, sprayed with aerosol paint in grayish tones. The sheets had previously been folded over and then unfolded and laid out, in order to simulate the stone blocks of the Cuzco wall. It was not just any “wall”: in the idea of this wall, Testa was visually presenting the notion of the construction of the American identity. On this “wall” he scrawled messages, sayings, dates and names, such as those of certain conquistadors who, in 1533, took the city of Cuzco, pillaging it and decimating the Inca people. On one side he placed a ceramic column, 1.5 meters high, on whose capital stood an Indian’s head, also in ceramic, modelled according to the technique of Inca pottery. Underlying this, he was thinking of the punished Inca cities, which he reconsidered as a precedent for the American city.

In May 1991, Testa presented, at the Ruth Benzacar Gallery, an exhibition in which he summed up his production up to this moment. The cover of the brochure, which presented the gallery’s floorplan with the position of the works, demonstrated up to what point the issue of American culture had taken hold of his oeuvre over the last decade. There he returned to the theme of forced labor in colonial times and addressed the wars of independence. In addition, he included the installation on the bishop Baltasar Martínez Compañón that he had mounted in 1989 at the Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI); but on this occasion he presented him in his lifetime, alongside the two nuns from the scene of his wake who appeared in the earlier version. This was the bishop sent to Trujillo in the colonial era, who had carried out an inventory of his diocese in 1789 for the king of Spain, which included maps, representations of flora, fauna, clothing, usages and customs.⁵¹ Once again, Testa showcased what remained on the margins of the hegemonic discourse of history. As in previous years, he again presented the plan of the mineral mountain of Gualcayoc, in Cajamarca, in which so many indigenous people had been forced to labor to the point of collapse or death. He hung five allegorical paintings, related to the mine and the reality of the *mita*, or forced labor quota, with a text by the priest Jerónimo de Mendieta, who remarked: “the souls of the Indians are the real silver mines of America, because the temporal silver mines precede the eternal and spiritual ones,” and another commentary from the viceroy of Peru, the Count of Alba, who, in the mid-17th century said: “the stones

of Potosí and its minerals are awash in the blood of Indians; and if the money taken from them were made to give utterance, it would have to exude more blood.” He also showed pieces made in 1991 about the wars of independence, such as *El cerro de Potosí y las mulas del General Pueyrredón* [*The Hill at Potosí and General Pueyrredón’s Mules*], in which he recalled the moment when the general carried away the coins and gold and silver bars from the Potosí Mint on 400 mules, and *Explosión de la Casa de Moneda Potosí* [*Explosion of the Potosí Mint*], an occurrence linked to the second reconquest campaign of Alto Perú, led by Manuel Belgrano in 1813. This was the moment in which the Argentine forces had been defeated in Bolivia, when Belgrano instructed the loading of the treasury of the Mint and gave orders for that handsome building to be blown up. The building never exploded, yet Testa treated the explosion as a *fait accompli* and represented it in two versions. Also, the works of the mountain of Potosí alternated with childhood drawings and with eight paintings from the ’60s, which included abstract black and white oils, and five works from the series *Acanalados* [*Corrugations*] and *Plegados* [*Folded papers*]. Complementing the exhibition were two drawings of *La peste en Ceppaloni* [*The Plague in Ceppaloni*] (1978), two *Autorretratos* [*Self-Portraits*] (1988), the cardboard and wood *Archimedes* (1989), *Gliptodonte* [*Glyptodon*] (1988) and *El espejito dorado* [*The Little Golden Mirror*] (1990). As on other occasions, the exhibition superimposed history – by now Latin American, and told from the vantage point of the oppressed – and memories from his own life.

Buenos Aires: The Big Aldea

In 1993, as a part of the V Bienal de Arquitectura, Testa created his exhibition *Algunas obras, algunos proyectos* [*Some Works, Some Projects*], at the Centro Cultural Recoleta, with which he occupied several galleries. At the entrance, *Autorretrato con la peste* [*Self-Portrait with the Plague*] (1988) presented him as an artist and an architect; at the same time, he included his architectural drawings, such as that of the former Bank of London and South America, and the National Library. In other galleries, he organized three installations on Buenos Aires. This was an exercise through which he aimed to materialize the three key stages in the city’s urbanization: its first configuration, the forced reconceptualization by one of the events that reformulated urban design, and a last space that remarked on the critical residential situation at the end of the 20th century, together with a proposal for modification.

On the ground floor, the first stage took place: *Siglo XVI. La fundación de una ciudad* [*16th Century: The Founding of a City*], a room with natural light where he reproduced on the floor the urban checkerboard Juan de Garay had laid out in 1580, around a pre-Columbian *calchaquí* stone, which marked the passage from the old to the new America. In the area of the vaulted cloisters the second stage was presented: *Siglo XIX, Un hospital en la ciudad. La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871* [*19th Century, a City Hospital. Yellow Fever in Buenos Aires, 1871*]. It used the real space, which had then served as the bedrooms of the old people’s home, overlapping with the installation set up like a hospital room in the Buenos Aires of 1871, prominently featuring beds made out of wooden stakes painted with lime. On one side, he set the model of a bed, displayed in a transparent acrylic box, and on one of the walls, drawings about the hauling off of corpses in carts, the potter’s fields in the city’s Southern Cemetery, and the tenements of San Telmo, initial focal points of the epidemic. Taking as base the painting *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* [*An Outbreak of Yellow Fever in Buenos Aires*], which Juan Manuel Blanes had painted in the same year of the plague, Testa recognized that this episode, among others, had shaped the physiognomy of the city in the late 19th century.⁵² In the lowest basement space he presented the third stage: the present. *Fin de siglo. Una ciudad* [*Century’s End. A City*] underscored the fear induced by the plague, starting with an installation of two drawing boards mounted on sawhorses that held up the city, made up of five longitudinal rows of narrow glass panels up to a meter in height, alongside two watercolors with the design of this city, and instructions to set it up. Once again plague and city were closely related, one shaping the profile of the other.

If the cities and the conditions of the metropolis were like some inexhaustible thematic and symbolic background in Testa’s oeuvre, Buenos Aires was the focus of his reflections from different perspectives. On the one hand, that of his own experiences, persistently portraying the block his home was on, the city’s historical center, the influence of the

⁵² Throughout the century, the city’s poor hygiene conditions, the lack of running water and of sewer systems made it easy for diseases to spread. But it was the soldiers returning from fighting in the War of the Triple Alliance [T.N. A war between Paraguay and the Triple Alliance of Argentina, Brazil and Uruguay] who brought the epidemic, which in the course of six months took the lives of a third of the population. The city was evacuated, and only 45,000 of its 190,000 inhabitants remained. Many settled in outlying areas and in surrounding villages such as Flores or Belgrano. The physiognomy of the Big Village changed forever after the fever.

⁵³ Today, that perimeter is formed by the streets Balcarce and its extension, 25 de Mayo, Independencia Avenue, Salta Street and its extension, Libertad, and Córdoba Avenue.

⁵⁴ On the morning of July 5, 1807, the convent was occupied by troops of the British army. They remained there until their surrender on July 7. The nuns remained safe, shut up in a dark cell, without food. On July 7, Santa Catalina was turned into an improvised hospital to attend to the wounded of both sides.

⁵⁵ On July 7, 1812, Martín de Álzaga was executed by firing squad on the Plaza de Mayo. In 1810, the Viceroy Liniers died by firing squad on the same site.

⁵⁶ Cf. Anonymous, “Clorindo Testa,” *La Nación*, Buenos Aires, July 20, 1980, p. 30.

migrations, and the relationship between its builders and the Italian tradition, which was that of his ancestors. From mere floorplan to a building’s volumetric construction, each architectural design – house, school, hospital, prison, library or museum – generates socio-cultural meanings, not just regarding its uses, but also regarding the image its forms transmit. So Testa understood it, having worked on the semiotic analysis of the discipline in “Toward a Topological Architecture”. In many of these works, he drew the plans of the historic sites of Buenos Aires and suggested a symbolic connection between each room and the decisions that were made there, so that form and content were indissolubly bound together. Through the invention of eminently plastic forms and elements, he brought to his buildings an imaginative value that went beyond their functions of dwelling or circulating.

His interests in urban history and growth were reasserted in the exhibition he presented in 2001, in the Ruth Benzacar Gallery. He exhibited *Incendio de Buenos Aires, de 1541* [*The Burning of Buenos Aires, of 1541*], inspired by the command to destroy the humble fortress of the first settlement of Buenos Aires after the withdrawal of its first founder, Pedro de Mendoza. He also displayed plans and city blocks of the early Plaza de Mayo, which he completed in 2002, by depicting the second founding of the city when he painted the outline of *La Ciudad de Buenos Aires - Manzana n° 1* [*City of Buenos Aires - Block No.1*]. These are works that refer to decisions established for the city’s architecture during the colonial era. After the second founding of Buenos Aires, in 1580, the city started to grow around what we now know as Plaza de Mayo. There the *Cabildo*, or City Hall, the Fortress, and the Cathedral were built, on the shores of the Río de la Plata. A little further south the port was laid out. The area was made up of 250 city blocks whose boundaries were the *Zanjón de Granados* [Granados ditch] to the south, the coast of the Río de la Plata to the east, the current-day Salta and Libertad streets to the west and the *Zanjón de Matorras* [Matorras ditch] toward the north, which flowed into the river along the streets known today as Viamonte and Pasaje Tres Sargentos.⁵³ Testa incorporated various inscriptions into these pictures, in which he made reference to this earlier layout and mingled current and ancient street names: Matorras, Moreno, Roca, Cerrito, Viamonte are some of those which appear in this irregularly shaped piece, a result of the assemblage of one large canvas with other smaller ones attached.

One of the first works in which Testa had taken up these themes is *Convento de Santa Catalina, Liniers y Álzaga* [*Santa Catalina Convent: Liniers and Álzaga*] (1995), in which there also appear temporal crossovers between the city and its history. Over the painting’s surface Testa laid out handwritten pieces of paper offering details of various events that involved the two historical figures alluded to in the title: “This is the nuns’ chapel,” “Martín de Álzaga was shot to death in the plaza de mayo on July 7, 1812”, “To Viceroy D. de Liniers hero of the Reconquest and to Mayor Don Martín de Alzaga... of the city’s defense, who on July 7, 1807 visited this field hospital.” He was appealing here to a temporal coincidence: on the same day, but five years apart, Martín de Álzaga had been celebrated on his visit to the Convent of Santa Catalina as a hero of the defense of the city during the English Invasions,⁵⁴ only to be accused later on as a traitor to the Revolution of 1810 and put to a firing squad in the Plaza de Mayo.⁵⁵

Just as in the ’70s he had availed himself of mathematical information for his measurements, he was now turning to archival data to tell the story of the city’s landmarks and its historical buildings.

From his first sketches, Testa reflected on the urban planning problem posed by the transformation of Buenos Aires. Until the end of his life, he worked on pieces that have to do with the urban footprint of the port capital. Far from the precise geometry and the rationalism inherent in the architectural drawing, he created these black city grids freehand. The nonsensical character of some of these pieces questions the growth of Buenos Aires, uneven and lacking any organization that might have further improved the life of its inhabitants. Through free stroke, spontaneous painting and play, Testa once again made clear what had occupied the center of his visions as an architect and as an artist: the city must be the result of a social project, with a planned order, without losing sight of its reason for being, the citizen. As Testa himself put it: “what matters in a city is the people.”⁵⁶

The Cube and the Box

Silvia Pampinella

In an interview about exhibition spaces, Clorindo Testa recounts:¹

Amancio Williams had an exhibition at the Museo de Arte Decorativo that was a retrospective. And being the very careful person he was, Amancio brought out old sketches and papers from thirty years earlier ... –He remembers his visit:–. Then I bumped into Manucho Mujica Lainez [Argentine writer] and he said to me: “And you, when are they going to give you a posthumous exhibition like this one?” –He smiles and reflects:–. Amancio was still alive, but with retrospective exhibitions, when the artist is 70, 80 or 85, there’s almost surely a sense of the posthumous.

He lays out on the table various photographs from his 1999 exhibition *Clorindo Testa en el Museo Nacional de Bellas Artes*.

This was a retrospective exhibition and, as you’ve seen with retrospectives, the older the painter or artist is, the stiffer, the show is.

He’d come to the point: his rebellion against being turned into a stiffed artist. Inside the museum gallery, various partitions would define a cubicle in which he had painted a door, and the tables continued on to the other side. On the tables, the tubes with their drawing plans, and, scattered about, paintings and sculptures. The perception of a continuum was made possible by the door, by the illusion of a door that blocked off sight yet allowed one’s imagining. Such was his understanding of exhibition spaces, as neutral cubes in which things happen and in which the viewer imagines.

In a dialog with journalists (published in 1999),² at the mention of the possibility of planning inside a box, Clorindo shows enthusiasm.

When you put everything inside a box, it’s like this, everything is mixed, but what’s outside is the box...You can say that inside that box, and you do like this ... he says, gesticulating inside an imaginary box –. And there you have elements that are round, others that are green... – Confronting an objection, he insists: But the idea is that you do it like this, in a box full of reels, cubes, and things, so that I ... – and again he moves his hands through the air, and, to the question of whether that tempts him, he answers: – Well,... yes.

This notion of planning in a box with elements of varied forms inside it is present in various works from this period.³ One clear example is the plan for the Universidad Torcuato Di Tella (1997).⁴ Within the campus’s perimeter, volumes in various colors are added to the enclosure of an atrium, in turn interconnected with a public square. There’s a calibrated counterpoint between old and new buildings, between free forms and perpendicularity, and a graduation between the square, the atrium/cloister and the ruins of dismantled workshops. The result is a composition of objects, either added or intervened in, that skip over the canonical differences between sculpture, architectural work and urban fragment.

A museum had been envisioned as the binding agent of university life, as the main spreader of the knowledge produced and as a place of crossing between art and science. Thus, the cubic space meant for exhibitions is located on the balcony over the double height of the central hall and joined with bridges to the rest of the main building. The neutral cube’s at the heart of the ensemble.⁵

Cube and box – two simple themes in appearance, yet ones which contain a complex thought – are the keywords we chose to elucidate the ways by which Testa plans as

¹ Interview of the author with Clorindo Testa, May 4, 2000.

² See Ana de Brea and Tomás Dagnino, *Señores arquitectos... Diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa* [Señores arquitectos... Dialogs with MR and CT], Buenos Aires, Ediciones UBROC, 1999, pp. 38 and 40.

³ Liernur defines the period as “that of a deliberate coexistence of different compositional orders”, in line with the freedoms being taken in its painting. Jorge Francisco Liernur, “Clorindo Testa”, in J. F. Liernur and F. Aliata (Eds.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* [Dictionary of Architecture in Argentina: Styles, Works, Biographies, Institutions, Cities], S/Z, Buenos Aires, AGEA, 2004, p. 112.

⁴ The so-called Alcorta Plan (Proyecto Alcorta) – presented in a request for bids to acquire and repurpose the facilities of the National Water Supply and Sanitation System (Obras Sanitarias de la Nación) – consisted of transforming the ensemble into a university of arts and sciences, conceived as an active interrelationship with the community through opening up of the legacy and the collections (of the Foundation and of other collections on loan), in an art center and a museum – the first thematic university museum in the country (on the U.S. model and the example of the Universidad Católica de Porto Alegre). The architectural plan was devised by Testa in association with Juan Fontana, together with the studio of Juan José Barros Tomé and Horacio Rodrigo.

⁵ For a comparative approach with other museum projects of the 1990s in Buenos Aires, see Silvia Pampinella, “Auteur/Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas” [Auteur/Auteur Architecture or Patron Architecture], in *Block Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio* [Block: Journal of Architectural Culture, City and Territory], Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, n° [issue] 5, December 2020, pp. 70-77.

⁶ The original project contemplated an exhibition space for various museums located in the city of Buenos Aires. Finally, this idea did not prosper.

⁷ For an analysis of the case, see Silvia Pampinella, “Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden” [Childhood Collecting, or the Play of Order], in *47 al fondo, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP* [47 al fondo: Journal of the School of Architecture and City Planning, University of La Plata], issue 11, La Plata, Graficar, July 2004, pp. 28-32.

⁸ The historical, critical and symbolic strategies starting with those when the Di Tella was coming into being as one of the junctions between avant-garde, internationalism and politics are fully analyzed by Andrea Giunta in *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* [Avant-Garde, Internationalism and Politics in the ‘60s], Buenos Aires-Barcelona-Mexico City, Paidós, 2001. On the architectural plans that went with the exhibition strategies, see Silvia Pampinella, “El marco invisible. Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros años sesenta” [The Invisible Frame: The Exhibition Strategies of G. Di T. in the Early ‘60s], in María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* [Exhibitions of Argentine Art, 1956-2006: Confluence of Historians, Curators and Institutions in Writing History], Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 99-112.

⁹ Clorindo Testa’s design, in association with the architects Jacques Bedel and Luis Benedit. In Recoleta there was an ensemble the oldest part of which dated back to 1731. It had first been a convent with two cloisters; later, it served as a prison, a hospital and later on, a poorhouse. The city government commissioned the project for a cultural center that would group together the various city museums: the museum of modern art, the film museum, the Sívori, the Fernández Blanco and also a museum of pre-Columbian art, a school for art restoration, an art bureau of UNESCO and a new gallery for temporary exhibitions.

¹⁰ The first interpretation of this work is by Marina Waisman, “Argentina: la conflictiva década del 70” [A.: The Conflict-Laden Decade of the 70s], in *Summa. Balance de la década 1970-1980* [Summa: An Assessment of the Decade of 1970-80], issue 157, December 1980, p. 77. Also see: *Summa, Buenos Aires 400 años*, issue 145/146, January/February, 1980. At the start of the era of democracy, another interpretation appears, focused on the creator’s sensibility and “style”, seeking to exorcise a circular time.

he approaches projects related to art exhibition spaces at different moments over his extensive career.

When does he start to jumble different elements (most of them exhibition rooms) within a large box? How does he link the result of that blend with the existence of a different city? When does he first design with the idea of neutral cube as the best place for displaying artworks? To answer these questions, let us look back to two works – one very much in the public eye still, the other almost forgotten – which similarly reveals Testa’s situation as a creator without boundaries of disciplines who transfers ideas and tools between architecture and painting.

One such work is his large-scale plan in 1979 for the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), later known as the Centro Cultural Recoleta, where he conveys the concept of “an internal city” (a city within a city) as an ensemble of buildings from various times, articulated with a walled perimeter that separates it from the outside. A mix of times, museums,⁶ and an image of refuge from metropolitan chaos.⁷

The other is the Instituto Torcuato Di Tella (1962), Argentina’s most significant center for vanguard experimentation in the 1960s.⁸ Through a reform – almost a minor work in itself –, Francisco Bullrich and Clorindo Testa offer exhibition spaces that present a new rapport between the public and the works, one which breaks down the tradition of contemplative perception.

The Recoleta Cultural Center

The CCCBA was a response to a commission that attempted to bring together in a single operation two levels of collecting: that of a museum-like inheritance and that of an architectural heritage.⁹ To house the totality of the art museums managed by the City of Buenos Aires was an operation of concentration and totalizing ambition, in line with the urban policy of the administration of Osvaldo Cacciatore.¹⁰ Surveying the program, – housing various art collections in a collection of old and new buildings–, one finds a certain jumbling effect, a hodgepodge, implicit to it. As we shall see, the architects made it explicit.

In their descriptive memoir they say that faced with “a sort of town with a large central axis, an open street some 8 or 10 meters wide and roughly 200 meters long, connecting all the buildings,” they proposed “respecting the whole exterior, but perceptively adding to it some new elements”.¹¹ Inside the huge box, beyond some further volumes, they add other elements, forming a “minor world,” a world in miniature.¹² The forms of the staircases and windows through repetition provide a unifying pattern in the perception of the ensemble.

If we delve into the mechanism of repetition that defines a “style” in artistic production, we find that Walter Benjamin spoke of “the great law of play”. In a short text entitled “Toys and Play” (1928), the cultural critic who contributed so much to aesthetic theory says that, over and above all the rules and isolated rhythms, the law of repetition governs the world of games. Nothing makes a child happier than the “again”. In adults – he claims –, repetition and return reestablish a primordial situation that all profound experience is nurtured by.¹³

Testa knows he is playing and, to do so, he turns to his first experiences. His interest in childhood is an inexhaustible fund that he brings to light and recreates through material traces and memories. He plays like a kid, not like a pedant. He is interested in the images that produce in him a certain reverberation with childhood. Inside a big imaginary box he mixes together the rope-reels, triangles and cubes he was so fond of. It is the image of a possible order, pleasant for him. At the Cultural Center he makes something he was later to formulate with the naturalness of the evident: “See? Everything seems to be a city”.¹⁴

But why in this instance does he build a city image? The play of jumbling things together allows him to create a new order, an interior city, which is a pleasing world, different from the real city that was an object of great calamities, those, say, being produced at the time by the civil-military dictatorship in the body of the city, in the social body and the bodies of the missing people.

Let us cast our attention on certain drawings contemporary with this project. In the series *La peste en la ciudad* [The Plague in the City] (1976), various rats are represented in different views and with their measurements indicated – only not indicated by numbers, but rather by letters. We know that the drawings of the classical orders bore letters, because it was a matter less of measurements than of proportional relations among the parts, that is to

say, a way of thinking which, between the 15th and 19th century , aimed to create a world based on order. Clorindo Testa uses letters; it is the order of the rats, marauding...

Later on, in the drawings of *La peste en Ceppaloni* [*The Plague at Ceppaloni*] (1978), death ravages a village in the Neapolitan region of Benevento in the 17th century. Ceppaloni is the starting place for the Testa family. The series bears resemblances to the illustrations of children’s stories. There is a sequence of facts and a few textual references. We know that there are historical foundations, but the drawings unfold like a narrative: the Plague reaches the village, greets the feudatary, appears at the window of a house, sticks its hands into the water container. Henceforth it will be impossible to forget its face; that remains indelible in the clotheslines of an installation, the series *Tendederos de la peste* [*Clothesline of the Plague*] o *Permanencia de un rastro* (1978).

This same year, the artist sets in relation to this certain drawings he has kept from his childhood. Rodents lined up along a checkered sheet of paper; a school exercise, training of keen motor coordination, imposed order. On the side, a sinister drawing that says “the little rat is very nice (“el ratoncito es buenito”) (*Anotador*, 1978): rebellion in the face of a watchword that does not mesh with experience, an irony in the face of the fear the experience of the uncanny causes.

Insisting on the recovery of memory as a construction of identity, Testa turns to painting in search of the ways to deal with reality. He does so at dictatorship times in which one couldn’t play. At the time, his playful attitude in the CCCBA project is also a sort of spell-casting against fear. There his style is nurtured, not so much as a strength of the abiding subject (of the “ego”), but rather as what style shares with habit – in the sense of repetition that Benjamin gave it. “The essence of playing is not ‘taking stock of’ but rather ‘doing once and again,’ the transformation of the most moving experience into a habit”.¹⁵

The new order which Testa introduces as a lesser, a miniature, world based on the repetition of forms and the use of colors is a new way. It is not being used in the search for Order with a capital “O”. Testa work lies on the razor’s edge, a point of irony about *the* Order, Order as such, out of a recognition of its impossibility. Irony about Order emerges out of hodgepodge. There remains only the possibility of an order with lower-case “o”, which comes from embracing uncertainty, which is a rebellion against the idea of the Museum-Mausoleum and against the order of cemeteries. Let us not forget that the cultural center flanks Recoleta Cemetery, in a burst of color alongside white and black marble.

In that interior city, Testa does not aspire to the ideal of a totality. He acts like a child collector. The little boy, in a butterfly, in a single stamp or postcard, glimpses a whole collection. He has no awareness of a totality in the sense given it in the world of adults. The collection is what he actually possesses, what the child gathers up from exerting his freedom to play.¹⁶

In the face of the hodgepodge established through the program of joining together various museums and their collections, Testa responds by asserting a motley succession of different elements over the space’s continuous course. To the parts built at distinct historical moments, with their ensuing sampler effect of styles, he adds still other fragments, historically inspired or absolutely contemporaneous. He chooses those fragments out of a desire to obtain a pleasing world. Yet the way of acting upon them is, in a certain sense, violent.

Inside the box, one behaves like a collector, who is a destroyer, one acts wildly. He discards, adds, carries out transformations on the pieces; among those transformations, the most violent is to mix all that he summons together, severed from original context. He says: “One may toss into to this architectural stew the ruins of Pompeii, the astronomical observatories of India, the colored and gray facades of Naples, the iron ladders of the Russian avant-gardes of the ’20s, the glass and iron marquees of the early 20th century, plus contemporary things”.¹⁷

Lastly, we observe that, among the additions, certain mechanisms for seeing stand out. From those viewing stations (stairs and windows), the ensemble of the CCCBA is perceived as a giant stage set. Yet the lack of careful detail in construction, which is a general attitude through the work, tells us that this is deceptive. The view at a distance confines us to a world of illusion and, when we get up closer, we find clumsiness in the detail. Testa’s viewing machines usher in a duality of experience: “the magic of distance” and the clumsiness of detail “in which the magic is extinguished”.¹⁸ Furthermore, those machines are meant for looking both toward the inside of the CCCBA and toward the outside.¹⁹

Jorge Francisco Liernur, “Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. La reacción de Narciso” [*The Cultural Center of the City of BA: Narcissus’ Reaction*], *Summa*, issue 186, April 1983, pp. 55-58. Years into democracy, Graciela Silvestri underscores the quality of “those works that can elude being determined by the consistently wretched conditions in which they are created, such as the cultural center.” Graciela Silvestri, “Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonio y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina” [*Appearance and Truth: Reflections on Works, Testimony and Architectural Documents Produced under the Military Dictatorship in Argentina*], in *Block, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio* [Block: A Cultural Journal of Architecture, City and Territory], *op. cit.*, pp. 38-50.

11 *Summa. Buenos Aires 400 años, op. cit.*

12 Liernur penetratingly laid out these themes through an exhaustive analysis of architectonic form. See Jorge Francisco Liernur, “La reacción de Narciso...” [*Narcissus’ Reaction*], *op. cit.*

13 Walter Benjamin, “Juguetes y juego” [*Toys and Play*] [1928], in *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* [*Writings: On Children’s Literature, Children and Young People*], Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989, pp. 93-94.

14 Ana de Brea and Tomás Dagnino, *Señores arquitectos...*, *op. cit.*

15 Walter Benjamin, “Juguetes y juego”, *op. cit.*

16 Ibid.

17 *Summa. Buenos Aires 400 años, op. cit.*

18 Benjamin broached the concepts of distance and closeness in various texts in which he refers to the aura as a distance and to awakening as pushing aside the veil of the dream. He points out how some 19th-century artists were artificers of such unveiling; Charles Baudelaire, for instance, was concerned with “managing to capture the look in which the magic of distance is extinguished” (*Obra de los pasajes* [*Das Passgenwerk/ The Arcades Project*], J 47, 6). Among “the buildings of the collective dream” Benjamin was interested in *passages*, or *arcades*, and in *panoramas* (*Obra de los pasajes*, Q 2 a, 7). The latter were erected as metallic urban structures that set out depictions of cities or painted landscapes with extreme, almost photographic, care. The canvas surrounded viewers, who were situated on a central platform, with no chance of getting near the stage design, 15 meters tall, with a 120-meter circular perimeter.

19 The 19th century’s arcades and panoramas (just like its museums) are “windowless houses” in which “it is possible to look in, but not to look out”. Testa’s viewing machines put forth a contemporary mode of perception.

20 The reference is to the Frick Collection in New York City.

21 An Italian-licensed Argentine motor scooter, made by Siam between 1954 and 1967.

22 The competition for the National Library is an event that marks a transition, when “there remains only the path of a continual rebirth of the new, of permanent change, of the most emphatic subjectivism. And these, precisely, are to be the obsessions that Modern Argentine Architecture will go through in its contemporary phase”. Jorge Francisco Liernur, “Moderna (Arquitectura)”, in J. F. Liernur and F. Aliata (Eds.), *Diccionario... I/N, op. cit.*, p. 155.

Testa plays with the duality between both experiences when he violates the aura that might be attributed to collection and thwarts the attachment the public might maintain to the calm ways of contemplation. A closer look reveals to us that the notion of a refuge for the enjoyment of works of art is a figment inherited from 19th-century culture. The idea of the museum as an island that contrasts with metropolitan life is shattered by the close experience of the architecture. The architecture posits a rupture of the sort contemporary artists induce.

Some years later, Testa will put a hospital installation in a room of the Centro Cultural Recoleta. He stages an evocative *criollo* version of the plague: *La fiebre amarilla en Buenos Aires* [*Yellow Fever in Bs. As.*], 1871 (1991). Empty beds with paper bedsheets sum up the tragedy. Those beds come off as messy mock-ups; there’s something theatrical about them; art is tasked with reinstating history in the exhibition space, which in fact was once an actual hospital ward. A deliberately clumsy reconstruction, setting off echoes of the events of another time in this same place... So we might sum up his intervention as an artist in one of the neutral cubic spaces which, as architect, he had wrought out of an old edifice.

La fiebre amarilla [*Yellow Fever*] is an example of how Testa embraces the fleeting, the present and the current aspect of contemporary art. In the exhibition space he installs a narrative that is a sort of mediation with the public. The neutral cube not only takes in, but rather, takes part in the evanescent and subtle value of the work of art: induce the audience to see to that experience as one of jumping between different temporalities.

The Di Tella Institute

Between forming the art collection and the well-known exhibitions of the Centro de Artes Visuales [Visual Arts Center], Guido Di Tella had various strategies for finding a place in which to develop his cultural project. Starting from the accumulation as a collector his father, Torcuato, had begun, Guido sought to achieve the social function of the collection through public exhibition. He first imagined creating “a small museum like the Frick”²⁰ in his father’s home; later, a research center that would include a permanent exhibition gallery and temporary shows on the dunes by the sea at Punta del Este [in Uruguay]; in the end, he chose to give absolute priority to the temporary exhibitions by way of the new concepts of the experience of art, and to add the periodic presentation of the then amplified collection, and he decided on a central location in the city of Buenos Aires. The site of the institute was chosen with the remodelling of an old theatre that Guido was renting on calle Florida (no. 936) to sell “la Siambretta”,²¹ a location close to various art galleries and Plaza General San Martín. Clorindo Testa and Francisco Bullrich obtained the commission immediately on winning first prize in the competition for the National Library (1962).²²

The Di Tella opened up an unprecedented direction in the relation between artworks and the exhibition space, as well as between the space of art and the city. There was nothing in the facade to call attention to it, no intent to compete with the trappings of signage of the businesses in calle Florida. It was just another large display window, one of the quieter ones, both in its colors (non-colors, really) and in its rectangular design amid the intricate urban jungle of signs. That neutrality, immersed in an infinity of publicity solicitations, was in keeping with the white, cubic space of its gallery rooms. Yet there was something unusual in that facade, a mechanism of *réclame* that was startling: works of art and of design were exhibited in a store window to distracted passersby.

To carry out of this reform involved the whole edifice: a box into which were inserted various elements through transformations, incorporations, and emptyings out. The successes came in the mastery of the spatial configuration, even in extremely bounded conditions; the stress on experiencing art and not on calm contemplation; honest use of materials; the sculptural energy of certain elements (such as the staircase in the hall, a rehearsal for the one they were designing for the National Library). The plan adapted and subdivided the box, and inserted other elements that partially occupied preexisting ones, leaving invisible remainders, putting in bays, defining modes of circulation. Inscribing the new into the old generated a positive and a negative, a ground and a figure. Fashioned out of a hole, a void, through the definition of elements – among them: the exhibition cubes – inside the box.

“A cube serves to exhibit things”, says Testa, referring to his 1999 exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes, in which he introduces a cubicle, fills it, and enters into it through a

‘door’ rendered in a drawing. The cube is defined without being closed, the space is extended by imaginary means. Intervened in as part of the installation, it is, if an *objet d’art*, more object-of-art than art-object. In the Di Tella this was the seed of the new way of thinking of the cube as a site in which to exhibit.

Initially the concept of *White Cube* was identified with the gallery as an exhibit type in the museum, understood in turn as the “temple of aesthetics”, in which people sought contemplation in conditions of cold asepsis and isolation. Brian O’Doherty describes the new exhibition space that evolved in the ‘60s and ‘70s as a space that “is no longer just the place in which things happen, but rather, in which things make space happen”.²³ Art, according to O’Doherty, requires new scenarios which, “when they are empty, aren’t empty”. That is to say that, starting in the ‘60s, the important thing is that something happens *inside the white cube*.²⁴ The white cubes of the Di Tella constitute an early instance of this substantial change.

How does one make a space in which to exhibit works of art starting with a storefront with a showcase window and the remains of an old theatre? By adding stuff (not too much), getting rid of other stuff (also not too much), and introducing emptiness through a number of cubes that take on a distinct material value. The Center for Visual Arts (el Centro de Artes Visuales) is what happens *inside*. There are a number of interrelated cubic spaces in different dimensions, there is another cube that bursts out among them as a source of natural light, and, the most interesting part, there is a first cube that can be gone through, in which they have foreseen various sculptural niches and a staircase with a transparent front so that everything can be visible from the street. To exhibit what? The very running of a four-legged machine: artworks, things, the audience, artists’ names.

In an essay that establishes relations between certain works of contemporary art and those produced by the so-called negative avant-gardes (in particular, Duchamp’s *Bicycle Wheel*), Gérard Wajcman says that the quadripartite division is celebrated today in the museum, “a station for gazes” in being a space in which one makes an art object with a non-art-object + a non-artist + a non-viewer. “I would gladly call art to a relation, this relation, the shared, simultaneous complex of those four elements.”²⁵

This is what was going on at the Di Tella Institute under the leadership of Jorge Romero Brest in the ‘60s. And the architectural plan had been anticipated – starting with the conditions for its own present – because its creators asked themselves how the space should partake in the new ways to make works of art.²⁶ The architects came up with a machine that was itself produced as such with minimal resources: to grab the attention of as yet nonviewers, to present them with objects which in many cases were not recognized as works of art, to incorporate, in the anticipation of the show-window, the names of the artists, or nonartists, who were taking part in exhibitions quite distinct from the traditional ones, at the time that the box containing neutral cubes was presenting itself as a common object in the setting of calle Florida.²⁷ Nonetheless, in this common object (almost a commercial building with its closets and office windows), certain creators had intervened (winners of the most important architectural competition of those years) who, through their signatures, certified that the object in question was something else. Where there was an old theatre, they had set up a *recova*, a show window and a shop. Now their intervention was generating something new: a continuum of neutral, empty white cubes for the play of art exhibition, partially visible from the street.

This occurs in accordance with the artistic production whose circulation had reached an international level through the 1961 *The Art of Assemblage* at [New York’s] MoMA. In the catalog, William C. Seitz presents juxtaposition as the technique adopted by young artists, by way of a recuperative act of reading of Duchamp, Mallarmé, Dada and surrealism, among other antecedents.²⁸ Let us not forget that cultural and artistic catch-up was a goal shared by the participants in getting the Di Tella [Institute] up and running: the collector Guido Di Tella, the art critic Romero Brest, the artist-architect Clorindo Testa and the historian-architect Francisco Bullrich.²⁹ In the artistic domain, getting and keeping up to date in regard to MoMA was the salvage mission of the procedures of assemblage, rehearsed by the avant-gardes ever since the beginning of the 20th century, in order to obtain something new. Let us understand the architectural operation, assemblage of *objets trouvés*, as the retrieval of a technique of vanguards deemed negative.

Assemblage and four-fold division allow us properly to appreciate the Di Tella as a work. The architects made a contemporary museum as one makes a contemporary work of art, as a thought exercise. It is a work that thinks, and that makes us think about, what a museum is

23 Brian O’Doherty, “Inside the White Cube”, in *Artforum*, 1976 [reprinted in collection 1986], p. 43.

24 Ibid., p. 56.

25 Gérard Wajcman, *El objeto del siglo [The Object of the Century]*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001, p. 66.

26 Testa and Bullrich’s precocity, their anticipation, is evident when we see that the first theorizings appear just after the experiments of the ‘60s and ‘70s, and their circulation broadens only at the end of the century. See Buren, “Function of Architecture: notes on work in connection with the places where it is installed taken between 1967 and 1975, some of which are specially summarized here”, in Reese Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (Eds.), *Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, reprinted in 1999, 2000. See “Spatial Play”, pp. 313-319. And in the same book: Brian O’Doherty, “The Gallery as Gesture”, pp. 320-334.

27 The design of the facade responds to Bullrich’s hope of reactivating abstraction, taking Mies van der Rohe’s latest work as a starting point. Or it may be linked to Testa’s painting, of which Romero Brest said: “everything in his painting is embryonic, as if it were being made. Perhaps for that reason he rejects color, making do with alkaline whites, greyish blacks, blackish greys, ‘colors’ with which we find ourselves in a sort of first day of creation.” Quoted in the 1961 entry of the chronology published in the present catalog.

28 For the MoMA exhibition, see W. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York, MoMA, 1961. Available on line at: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf

29 For an analysis of the place each year of the participants in the creation of the Di Tella, see Silvia Pampinella, “Dos proyectos para el Di Tella” [*Two Plans for the Di Tella [Institute]*], in Ana María Rigotti, *Actas Seminario Internacional “Profesionales, expertos y vanguardia. La cultura arquitectónica del Cono Sur” [Acts of the International Seminar “Professionals, Experts and Avant-Garde: The Architectural Culture of the Southern Cone”]*, Mesa 2: Nuevas vanguardias y la latitud artística” [*New Avant-Gardes and Artistic Latitude*], Rosario [Argentina], Universidad Nacional de Rosario, 2018, pp. 34-40. Available on line at: <https://fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/06/Actas-PEV-alta-res.pdf>

30 For an interpretation of this work as one of the so-called “primary structures” that introduced a new relation between art and technology in the ‘60s, see the text by María José Herrera and Mariana Marchesi published in the present catalog.

(regardless of whether or not its creators formulated these questions in such terms). If we had asked the artists in the ‘60s if it was a museum, they would have said no, because they identified a Museum with a Mausoleum. But today, when we’ve seen a dilution of the boundaries between the various exhibition spaces and when the processes of museification have extended to the entire city and to nature, the concept of museum has broadened and grown quite flexible.

Testa was to propose once again a thought exercise for what a museum is through his piece *Apuntalamiento [Propping]* (1968). By installing scaffolding in a gallery of the Museo Nacional de Bellas Artes, he simulates the mounting of a device to shore up the institution.³⁰ This same year, the artists of the Di Tella put their works out onto the street, the bustling calle Florida, in a protest against censorship. As we have seen, however, it was the Di Tella’s very site that had kicked off a rebellion against museums insulated and aloof from life.

Let us reflect, finally, on Testa’s suggestions for *inside the White Cube*, in particular, those projects in which the white cube is a necessary participant of his work as an artist or in which he places a cube inside the white cube *Apuntalamiento* makes clear the value of the cube-artwork (in this instance, constructed out of metal tubings) for the thought experiment of about museums from the standpoint of a link between art and technology. With *La fiebre amarilla [Yellow Fever]* (1991), an installation in a hospital room transformed into a cube for exhibition, or a cube transformed into a room for hospitalization: the experience of a jump between temporalities. Or think of the cubicle constructed for the 1999 retrospective: the experience of an object that takes in, and embraces, imaginary space.

The cube, in sum, is a theme that acquires distinct value in different cases and different contexts, both within Testa’s art and in his exhibition spaces. It has been our aim to stitch them together here through the thin but suggestive thread of an essay.

A Missing Body

Julio Llinás

This text was included in *Crítica de Arte. Argentina 1962-63*, published by the Asociación Argentina de Críticos de Arte.

A large flame of fire and ice – the likely image of a dialectic reserved for the southernmost region of Latin America – seems, for some years now, to light the contradictory horizon along which the creations of Argentine painting pass.

That procession, whose continental importance is evident, warrants and demands lengthier observation than all those it has received up to now.

But obviously, that's not the issue here.

It would be interesting, however, to investigate what the mechanisms are that determine that a country which – one generation after another – spawns a considerable number of painters on a “good level” should not as yet have produced a single creator of international stature. It would likewise be interesting to determine what, in that country, is meant by “quality” in visual matters and what are the spiritual and intellectual currents in whose waters young up-and-coming artists do not bathe.

It is urgent, then, to discover what our creative oxygen is composed of and also from what sources we are being so brutally cut off.

We – we Argentines – now know that we aren't sacred.

Our national optimism finds itself confronted at this moment with its cruelest caricature. The “world's richest country” has gone bust and its children, the darlings of an earlier time, seem to be starting to grasp the consequences of the great mirages.

We remain unpersuaded that, on the plane of artistic creation, certain dangerously enthusiastic observers are not stirring up some parallel mirage.

The successive crises which, beginning in 1950, befell modern painting, have yielded a positive outcome. Positive, insofar as they have allowed for a tidy separation of the hitherto confused planes of plastic rhetoric and poetic adventure. Because the work of painting likewise is a work of poetry, to interpret that term in its deepest sense – and since there cannot be poetry where there is no **adventure of the spirit**. Up to what point is that reality embraced by a considerable number of painters? To what extent does a naive and auspicious public contribute to setting the trap?

The current state of Argentine painting calls for an urgent response to these questions.

Among the painters who seem slated to occupy a long-term place of privilege, perhaps Clorindo Testa is the only one who garners almost unanimous approval. In fact, the various media which, one way or another, are linked to

art activities, appear to coincide in their high affirmation of this painter. His name is brought up often as a synonym for plastic “quality” and even the most hard to please among the young follow his shows with interest and respect. Juries give prizes to his works, critics praise them, and collectors purchase them at considerably high sums.

Nevertheless, in the panorama of visual arts in Argentina, Testa came on the scene in 1952, at the age of 30, and in the ten years that lie between then and now, he has had only seven exhibits and has produced no more than a hundred paintings.

One of the main characteristics of his painting lies in the fact that he appears never to have succumbed to voices alien to his spirit. Though undoubtedly his signs and images easily fall within the elastic term of “abstract painting”, it remains impossible to find in him any clear-cut affiliation or discern any adherence to the **spirit** of any one of the “abstractions trends” which have followed one another so quickly of late.

In our view, this is in keeping with the dialectical movement the painter's spirit has displayed. In other words: despite his never having made forays into it – and perhaps for that very reason – Testa is dominated by the spirit of geometrical abstraction, that alleged spirit of “construction” and “order”.

This being the case, he opposes – dialectically – a graphism which, more than free, we are tempted to qualify as “liberal”.

Indeed, his compositions manifest a “constructive” will crystallized in works that are certainly more sensitive than those due to the hieratic masters of the ruling pen and compass, yet they are no less progeny of a severe rigor.

That rigor, which often appears a sort of will to organize chaos, leads at times to works devised and resolved like chess problems – albeit problems in a chess game whose pieces, continually renewed, constitute extremely expressive graphic inventions.

Only through an accentuated distortion of reality might one claim to find incarnated in Testa the prototypical image of the contemporary painter, that fierce and desperate painter perilously immersed in swamps of expressivity, a not always felicitous diver, one whose efforts to inscribe a sign that might be his own in the great gallery of today's painting are so often in vain. That Promethean painter, whose image seems to fit in well enough with the **attitude** required by the conditions for painting in recent years (whether his name be Alechinsky or Götz, Langlois or Lacomblez, Matta or Jorn) lives out his adventure, day in day out, in the space he invades and fertilizes. His victories and his defeats make up the two faces of that spiritual coin with which he pays his dues to take part in “the great game”. And his works are the detailed testimony of his march toward transcendent expression.

Yet things unfold quite differently with Clorindo Testa, who seems bent on maintaining at all costs the protective and vaguely hygienic **distance** that envelops his spirit.

That spirit thus becomes an island, whose vegetation is strictly its own. And whatever the worth of that flora would be, we must admit that it preserves a considerable degree of purity.

As against what happens with most painters who, one way or another, warrant the title of contemporary, in Testa, the adventure doesn't unfold on the canvas at the moment of

being painted, but rather occurs in that insular space in which the painter, in perfect solitude, creates his own oxygen.

Testa approaches the canvas like an orator who has prepared his speech, who knows what a good speech is, and who delivers it without excessive enthusiasm, simply because it is one necessary to deliver. The orator is not interested in the **communication** of his thinking, but rather, in his thinking itself, and that, at the moment of its gestation.

So it is that the **transcription** is carried out with a precision closely linked to the painter's capacity for synthesis. Yet so it is, too, that each of Testa's works gives off a kind of polar mist, an often merciless, and in extreme, albeit rare, instances, paralyzing, chill. And the fact that in those cases, the paralysis the viewer possesses dangerously resembles what one experiences facing a merely decorative work, is not surprising, if we bear in mind that we're standing before a transcript of the adventure and not before the adventure itself, and that if that adventure had been mediocre or didn't really exist, the transcription would simply turn into a rhetorical exercise.

Let us clearly point out to what degree what we're stating here lends itself to possible but erroneous interpretations. And at the risk that certain minds inclined to hasty generalizations will deduce from what has been laid out that, in our view, Testa's painting is ‘cerebral’ or ‘intellectual’, at the risk that that **transcript of the adventure** should be interpreted as equivalent to ‘painting of an idea’, let us insist upon our point of view.

If we admit that most of the works from over the last fifteen years that really matter respond, in one way or another, to the practice of **automatism**, if we accept that the gains or conquests achieved over this period – whether those of Pollock or De Kooning, Tàpies or Cuixart – are the children, albeit at times the renegade children, of that method, we must agree that the **psychic adventure** through which the painter conquers his mythic universe unfailingly develops in the space of the canvas, and in the moment in which the canvas is being painted. So-called gestural painting is the most transparent example of that state of affairs.

The canvas thus appears like a **battlefield**, and in more than a few cases the viewer who takes active part in it may hear the blast of the cannons, fill his lungs with their smoke, and make out the painter's corpse, the sockets of his eyes, his sex organs.

Such an attitude makes for a painting of **commitment**, and we are not convinced that it's one which sets up ideal conditions for communication. Still, we can state with confidence that this psychic adventure can occur **differently and at infinitely higher speeds** if it occurs in a mind endowed with an extraordinary power of synthesis. And what's more, that it can manage to be a constant for that mind.

In that case, the achievement of the picture will be the transcript and will emerge in the plastic language more propitious to it. The painter's synthetic prowess will eliminate the ‘superfluous’ from the canvas, will exude emotion, sublimate tragedy.

Yet that process of stripping away and concentrating won't always be allied with expressivity. In all likelihood, it finds itself linked to a certain metaphysical modesty, as befits a spirit as “insular” as Clorindo Testa's. Or perhaps it is the singular proof of the **sense of humor this artist possesses**.

Humor: here we have one of the most effective and dangerous poetic resources. That lightning flash in the mind that Lautréamont would forever establish as the core of all authentic poetry, that inexhaustible, utterly pure source Alfred Jarry was to open in a single blow with his *pompe à phynances*, that razor for making the soul ‘sing’, has intervened and continues to intervene in unsuspected ways, in poetic and visual affairs.

Every attempt to define humor is congenitally affected by impotence and can lead only to its betrayal. Let's just say that the humor we're referring to and which has been called poetic has nothing to do with either irony nor cynicism, although – on certain occasions – it may be mistaken for the former or take on the coloring of the latter. It is a product of spiritual alchemy, and almost surely, the transfiguration of a deep state of rebellion. In any case, it makes for constitutes one of the least deficient ways to free the mind's energy and prompt the burst of poetry.

That humor, whether it come from the pen of Samuel Beckett or on a canvas by Dubuffet, crossing the raging ocean of Maldoror or constructing *L'Age d'or* as Buñuel handles it, is always markedly corrosive.

Yet with Clorindo Testa, humor is of another nature. Because Testa is no rebel, in the strict sense of the term. Rebellion demands **passion** and breeds an attitude of subversion. And in Testa, there aren't the necessary conditions for passions to combust, nor is there any sort of penchant for insurrection or blasphemy. He is one of those who simply won't play the game, won't take part; a solitary and aloof spectator, whose witness, nonetheless, proves transcendent. In him, humor is an antibody, which keeps him midway between acceptance and rejection. And basically it is a product of inner consumption.

But for us, spectators before the spectator, witnesses to the witness, his humor acts as a binding agent, the substance that gives his being and his oeuvre consistency.

The suppression of color, which at first would seem to be the consequence of the process of stripping away and concentration we have alluded to, does not – in our judgment – obey the lines of that movement, but rather a more significant fact.

In every picture, it is the color that reveals the degree of the painter's **participation**, that records the systoles and diastoles of his emotiveness, that howls or resigns itself, that accepts or rejects. If you'll allow us a Miloszian-inspired image, we might say that every painting is a confession by color. And the confession, in Testa, resides precisely in the absence of color. Those grays, in which the aestheticians believe they glimpse all the values of the chromatic scale, are none other than the **transcript** of color, just as his painting is the transcript of the adventure and not the adventure itself.

His painting is one of distance and of absence, authentic insofar as it faithfully responds to the characteristics of his insular spirit; a painting that solicits nothing of the viewer that he cannot give and that engages in its cryptography only those whose commitment is to themselves alone.

The painting of Clorindo Testa is a mass said for the absent body; it states the absence of a body that will not lie in state.

Ideas in Things

Luis Elio Caporossi

Luis Elio Caporossi is an architect (University of La Plata, Argentina) and professor. He directs the Grupo de Estudios en Planeamiento Urbano [Group of Urban Planning Studies, National Technological University]. He teaches Civil Engineering Level 1 and Urban Planning at the Bahía Blanca's National Technological University campus, in Buenos Aires.

It is inconceivable to think about Argentine culture as a totality without being grateful for Clorindo Testa's existence.

Ezra Pound alerted us that we can't possibly understand literature unless we manage to distinguish the innovators from the great masters. The actual excellence of the latter doesn't keep the former from inhabiting and preparing us for a territory of exceptional natures. The first thing we note in Testa is his remarkable intelligence regarding scale and space, as natural to him as splendor is to large trees.

Quite early on, I think, Le Corbusier helped him to forge an access route not to an a priori and by nature closed aesthetic system, but rather to an extreme sensitivity toward the value of human production processes. Let us say: an ethics of materiality as the medium for an aesthetic.

We know that these processes bind together sequences that organize aims, bodies of knowledge, techniques and materials, from the first mental images to construction of the final object. Testa declassifies the process and, as if it were a matter of a biological fact, in which each phase is simultaneously a means and an end, he manages to make container and contained, means and ends, tools and products pulse on one and the same frequency.

This anchorage without pre-conceptions about the logics of materiality forever ensures him of a radical anti-academicism: it's a well-known fact, this permanent joy in Testa over the natural and incessant exuberance of the world. He has a child's assuredness for seeing with the naked eye. His distrust in language as a way to honor the real leads him to avoid the habitual disciplinary jargons that mask and impoverish it: he prefers not to name, since doing so is tantamount to classifying; he knows perfectly well that who or whatever has, in Aldo Rossi's words, "the dignity of the real" forever exceeds anything discourse can do. If the academy predetermines parts to be composed a posteriori, in Testa the part/whole relationship is intrinsic and non-transferable for every work.

His approach, which won't allow itself to get trapped in abstractions, renews what it touches, from the least constructive detail to the program itself, and the result is that nothing ends up resembling anything previously known.

Testa operates by doing, he makes and by making and doing comes to know, and by making he manages to get things on their own to reestablish the inevitable complexity of the given. On three occasions I happened to be a juror for projects of his. What was noticeable was his capacity to transform all functional, statutory, and tectonic restrictions into the fuel not just for fully completing those projects but for going beyond them through his endlessly imaginative responses. Behind this magic there is a sort of active humor, perhaps indissociable from any seriously intellectual task.

Testa's complete oeuvre was always one of constant development. He never wanted to repeat or install himself in achievements already attained. Perhaps because, like Borges, he always took care – from the exercise of a critical modernity – to listen without prejudice both to popular speech, the ignored speech of anonymous and vernacular constructions, and also to the spirit of the age and the successive states of art: he was conscious of the necessarily collective and plural character of cultural production. Nevertheless, all his works, from first to last, maintain and transmit even potency and energy.

This permanent character of anomaly and originality that his body of work has in normalized space is, precisely, what makes it indispensable for reckoning with our cultural complexity.

Finally, it should be said that the freedom that Testa's oeuvre exudes is unthinkable without our accepting that that freedom – and the joy he takes in exercising it – is part and parcel of his very person.

Testa, New Histories of the Past

Juan Fontana and Oscar Lorenti

Juan Fontana is an architect and artist. In 1989 he began to work in collaboration with Clorindo Testa.

Oscar Lorenti is an architect and Philosophy student. In 2001 he began to work in collaboration with Clorindo Testa.

Clorindo Testa was a modern figure. He captured the air, the spirit, of his time. He was a man of few words, of subtle irony, and he seldom theorized or wrote on his aesthetic. Like every man of his day, he was modern in his actual doing.

To be sure, he poured ideas of modern architecture into his projects and into his artwork. There is always architecture in his works. In Testa, architecture is devised to be inhabited by man and, in this sense, he contemplates his needs. If those needs and ways of dwelling change, architecture (architectural planning, the conceptual foundations and practices of that architecture) must without fail change too. In times in which the discipline was apt to be thought of in sustainable terms, as is usual today, Testa conceived of city planning that would proceed out of respect for the environment and natural resources. He was, perhaps, an austere and ecological architect, one of the first in Argentina to view the discipline in that way.

It is thus that in Testa's work, approaching the utopia of living better rests on history and context. In his artwork from the '70s, with the CAYC group, he was working on what was Latin American, what was regional. As such, both in his architectural plans and in his artistic output, history is not some chance element, but rather it functions as a vision of the past that intersects the present and unites with a future, that horizon that formed the focal point of his thinking.

Years later, in 1993, in the exhibition he put together at the Centro Cultural Recoleta, in which we actively collaborated, you could see how clearly he wove together eras. One of the galleries housed the installation *Siglo XIX, Un hospital en la ciudad. La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871 [19th Century, A city hospital: Yellow Fever in Buenos Aires, 1871]*. Testa mounted his canvases on the walls, the beds were put together with stretchers and boards. Big balls of crumpled paper stood in for bedsheets and for sick people. The room of the fictitious hospital was fraught with anxiety, and Testa had achieved that atmosphere through quite simple effects, humble materials quickly handled. Obviously, the exhibition site's own past served him as a significant element.

Clorindo had an extraordinary knack for resolving imagery with an uncommon power of synthesis: with a couple of

brushstrokes or ink daubs, combined with his undeniable sense of the use of space. With these tools he pulled off his installation on the Yellow Fever; and in this way, as context is always part of the significance of this sort of work, the very building of the Recoleta Cultural Center played a role in the story Testa wanted to tell. His installation recovered its earlier function in space, which had been that of a hospital during the yellow fever epidemic toward the end of the 19th century.

With his typical wearing of suit and tie, bespectacled and prematurely bald, Clorindo from early on looked older than he was: someone serious and formal. Yet in his art he was like a kid, provocative in his experimentation. In his studio in Recoleta, at Callao and Santa Fe, he always exuded a sense of being right at home: he would do architectural planning in one room, paint and draw nonstop in another, and there he would receive his clients. For those of us who worked in it, the studio was a sort of "cultural center" in its own right, a place people moved around in every day, including students who came in with their various questions, architectural interns, and foreign students who wanted to learn and get to know the maestro.

Conversing with him, we understood that one of the most distinctive features of his architecture is the plastic value of his forms, which doesn't emerge there solely by the use of color, so typical in his oeuvre, but by the conceptual importance that plasticity, the sculptural, had in his way of seeing and planning. The headquarters of the Bank of London¹ is one of the most outstanding projects in his career. The building's staircase, which he himself designed, fulfills not only the function that gives meaning to that element, namely, to connect the various floors of the building, but rather it is a massively solid sculpture in concrete, which seems to have been born out of an impulse to revolve. The texture Testa manages to give the concrete resembles what he was painted at this time, his abstract (*Informalista*) works from the early 1960s.

Nevertheless, another project from the '60s, the National Library² may be thought of as the conceptual turn of an artist who plainly shows the mechanisms by which he has made his work. In the great cube of the Library, that linear structure,

which does not necessarily have to reveal itself, functions like a drawing. And thus, in the roof, one sees reflected the building's floor plan, which Testa called "the intestines, having the installation in full view," a proper mechanism for his own way of building.

As far back as the '90s, with the Buenos Aires Design site,³ Testa again pushed the standards of typologies by incorporating painted plaster columns, as if presenting an installation. In the color he chose, as well, there was playful provocation: a shade of caramel like that used at the time in the first shopping malls in the city. That irony was an artistic stroke, not because it was beautiful, but because it involved taking a mobilizing risk, an intent to give the architectural plan a contemporaneity with what was happening in its larger setting.

In this sense it must be stressed that Testa was, perhaps, one of the best when it came to creation that took off from existing work, that is because the task of refunctionalizing as much entails respect for the history of styles and for historicity, as it does insolence and nods to one's own

creativity. Testa was fascinated with grasping the logic of each building in order to reinterpret it, always contemplating its identity. With that dynamic he worked, throughout the '70s, on remodeling the Centro Cultural Recoleta, together with his architectural and artistic colleagues Luis F. Bénédict and Jacques Bedel. The end product is at once bold and austere, parsimonious and rich, as was the maestro himself when he planned the future with the elements of the past and the history of the present.

NOTES

1 A project assigned to SEPRA (Sánchez Elía/Peralta Ramos/Agostini) and Clorindo Testa.

2 Planned by the architects Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga, and Clorindo Testa.

3 A work assigned to the architects Juan Genoud, Giselle Graci, and Clorindo Testa.

Justo José Solsona is an architect, artist and writer. He joined the Organización de Arquitectura Moderna [Modern Architecture Organization] and the Grupo de Arquitectura y Planeamiento [Group of Architecture and Planning], both in Argentina. He is founding member of the Studio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, Vinsón Architects (MSGSSS). He currently directs the Master in Advanced Architectural Design at the University of Buenos Aires.

Clorindo was a creator, a free spirit. It was always a mystery to me how he managed to transform what a client was asking for. People generally think that architects work alone, but that's not how it is; they depend on who's commissioning the work, and that person too has his quirks, and you have to establish a give and take with him. Clorindo would always find his freedom, through his own creative capacity and his way of expressing images, which a client would receive differently than logical discourse.

What impresses me about his architecture is that freedom, that joy, a way of tackling problems without much fuss. Clorindo would get a commission, work out some image of the project and later make whatever adjustments he had to. His architecture is austere, yet at the same time complete, it has everything. That's how he was, a man of few words.

Clorindo was an architect and a painter, two worlds united in one person and one aesthetic. Into painting he poured all his imagination, his fascination, his observation. There he had total freedom. In Amerika, Clorindo paints on the architecture. It may be an apt place for understanding his skill and intelligence in combining his two passions.

Chronology

Paola Melgarejo

1923

Clorindo Manuel José Testa is born on December 10. His father, Giovanni Andrea Testa, a physician born in Italy and who settled in Buenos Aires (having married the Argentine Ester M. García in 1921), decides that his child should be born on Italian soil, in the area of Via de Parco Margherita, Naples. The site is present in Testa's personal memory and will form part of some of his works as an artist.

1924

The Testa family returns to Argentina aboard the ship *Principessa Mafalda* and settles once again in Buenos Aires. At the time, Clorindo is five months old.

1928

At the age of four, he enters a kindergarten specializing in the educational method created by the Italian physician and pedagogue María Montessori. During his childhood in Buenos Aires, he will attend several schools.

1933

While attending primary school, he entertains himself by building boats. After seeing a film based on World War I in which the hero commands a submarine, in suburban Haedo, he builds one with his friends from the Club Discóbolo, which he will reassemble in 2001. It is a submarine made with pieces of wood and iron; they use an umpire's high chair for its tower. This hobby stays with him throughout his adolescence: at 14, with a carpenter's toolbox, he puts together a caravel, and later other vessels of his invention.

1941

After he graduates secondary school, his passion for boats leads him to enroll in the National University of La Plata to pursue a career in naval engineering, but shortly after he opts for studying civil engineering at the University of Buenos Aires.

1942

After a year of course work, he decides to switch to architecture, in the Department of Architecture of the University of Buenos Aires. In the introductory course, where he is competing with students in higher classes, he is awarded the first prize in architectural composition.

1947

At the end of this year, he graduates in architecture from the University of Buenos Aires.

1948

He joins the Office of the Regulatory Plan, a department of the Municipality of Buenos Aires inspired by the theories of Le Corbusier, where he works alongside disciples of the master such as Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy and Juan Kurchan, under the counsel of Ernesto Rogers. Between 1959 and 1961, he joins the organization's Board of Directors.

Starting in 1951, with regard to this same program, he joins the Office of Urban Planning, depending from the municipal government of Buenos Aires.

1949

He travels to Europe on a travelling scholarship from the University of Buenos Aires, and lives in Italy on another grant he has received from the Italo-Argentine Institute for Cultural Exchange. He visits places like Paestum, Capri and Rome. After, he travels to Spain, on another scholarship, from the Institute for Hispanic Culture (Spain). He returns to Rome and lives at the Farnesina, where he befriends Spanish grant recipients such as the architect Ramón Vázquez Molezún and the sculptor Amadeo Gabino, with whom he travels around Italy (Pompeii and Naples, among other cities).

In this first voyage, he reflects on architecture, and although he has up to now made many sketches as an architect, this trip also awakens a latent passion in him: painting. He is not a habitué of museums or galleries, yet he puts time into looking at works by Uccello, Botticelli, Balla, Boccioni, Klee, Picasso and Modigliani, and he is impressed by the exhibition of drawings by Roberto Matta he sees this year in Rome, in the gallery L'Obelisco.

1950

He continues his journey through Europe, making drawings, travel sketches of landscapes, of stacked-up houses in small villages and halted train wagons. In one pension in Seville, he makes a painting of his room, considered his first work as a painter. In Rome, he meets the Buenos Aires gallerist Frans van Riel, who is excited by his drawings and offers to exhibit them in his gallery space on Florida Street, in Buenos Aires.

1951

He returns to Buenos Aires. The works in this period are figurative, tending to synthesize the objects they represent, as in the oil painting *Pajareero* [Bird Keeper]. In addition, he does various drawings in ink, among them *Puentes* [Bridges] and *Grúas* [Cranes].

RECOLLECTIONS

An Amerika of the Mind

Justo José Solsona

In 1997, I got a call from Germany. They were inviting the studio to take part in an international competition in Berlin to renovate 3500 grim Soviet residences. The intervention should cost as little as possible and meet two criteria: it should require paint and it should convey cheer. We formed a team with Clorindo, Nicolás García Urriburu, Luis Frangella, and Jorge Glusberg, who wrote a final statement.

The site we were to work on was a huge prefabricated city in East Berlin called Amerika. We decided to give our city an ecological stamp and shape it with nature, plants and trees, grassland, plain colors. We also played with the idea that the American continent had been reached by boat, and so I drew some ships on the facades of the buildings, while Clorindo painted the nature, in some demarcated boxes around the windows, and the balconies. That was pure Clorindo, with his drawing and his interpretation of the colors for the water, the river, the jungle.

We worked on our plans for five months. Clorindo would draw, with his thick markers and with a pen, to lay out the architectural space. At last we sent our project to Germany, and the studio came in second for the job.

1952

Between May and June, he has his first one-man exhibition at the Van Riel Gallery. The twenty small-format oils he presents reveal his architectonic interests: he depicts urban constructions such as train platforms, lone antennas, towers and bridges. He also exhibits at the Museo Municipal de Bellas Artes “Genaro Pérez” in the city of Córdoba, Argentina.

He begins to receive recognition as an architect. He is awarded first prize in the competition for the headquarters of the Cámara Argentina de la Construcción [Argentine Chamber of Construction] in the Buenos Aires district of San Telmo, a project shared with Boris Dabinovic, Augusto Gaido and Francisco Rossi.

1953

He has a second exhibition at the Van Riel Gallery with figurative works that include everyday objects such as bicycles, electric fans, mannequins, and kitchens. His figuration, however, grows more synthetic.

In August, he takes part in the show of the Grupo de Artistas Modernos Argentinos at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro. The group is a collective formed the previous year by the critic Aldo Pellegrini, who brings together established concrete artists such as Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Lidya Prati with the independents Miguel Ocampo, Antonio Fernández Muro and Sarah Grilo. Rafael Onetto and Testa are guest artists. In October, the exhibition travels to the *Stedelijk Museum* in Amsterdam. The show is organized by Jorge Romero Brest, one of the main driving forces behind modern art in Argentina.

Testa takes part in the Primer Salón Peuser de Pintura Argentina Joven [First Peuser Salon for New Argentine Painting].

He is awarded third prize for his project for a vacation center for five thousand guests at the Federación Obrera de la Carne [Meat Workers’ Federation], in collaboration with Dabinovic, Gaido and Rossi.

1954

He paints small oils on canvas, generally “untitled,” whose freehand geometric shapes increasingly approach abstraction. Meanwhile, he has a solo exhibition at the Krayd Gallery in Buenos Aires, with paintings suggesting household machines and appliances.

1955

He shows for the first time at the Bonino Gallery in Buenos Aires. He contributes work to the art show *6 pintores y 2 escultores [6 Painters and 2 Sculptors]*, with Leopoldo Presas, Raúl Russo, Santiago Cogorno, Leopoldo Torres Agüero, Libero Badii and María Molina Salas. In the coming years, he will take part in various solo and group exhibitions, in this gallery opened by Alfredo Bonino in 1951, one of the city’s most modern venues and a strong promoter of contemporary art.

1956

At the Antígona Gallery, he has a one-man exhibition in October, with pieces predominantly in black and white, with different light values. He now delves firmly into the language of abstraction.

Between April and May he takes part in *A Century and a Half of Painting in Argentina*, organized at the National Gallery of Art, Washington D. C. This is a group exhibition with 113 paintings, from the era of independence to the present. Shortly after, between June and October, he will be part of the Argentine representation at the 28th Venice Biennale, which includes works by young artists. Jorge Romero Brest, who writes the catalog for the Argentine participation, states that this group represents “the language of modernity.”

Together with Boris Dabinovic, Augusto Gaido and Francisco Rossi, he wins the competition to build the first phase of the Santa Rosa Complex, in the province of La Pampa. The development of this project, whose core was the planning of a Civic Center, would extend over almost five decades, and at various times would require a competition call. The Government House, the ministries, the Long-Distance Bus Station, the Legislative Palace (in collaboration with Héctor Lacarra and associated with Gaido and Rossi) and the Library annex (joined in this by Miguel García) are the buildings Testa designed and built over this period.

In addition, he is appointed interim professor of Architectural Composition at the Architecture School of the University of Buenos Aires, a post he will occupy until 1959.

1957

He is a member of the group Siete Pintores Abstractos [Seven Abstract Painters], along with Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Miguens (later, Robirosa), Rómulo Macció, Martha Peluffo and Kazuya Sakai, which in October exhibits at the Pizarro Gallery. This exhibition is the first for this artists’ collective pursuing a free, spontaneous, gestural abstraction, linked to surrealism. Macció designs the catalog, which provides photos of the works on view. Testa presents works from earlier years, in which the theme is based on the representation of real places and objects, which he decomposes, in freehand, into planes and geometric shapes.

Meanwhile, his work is gaining position within modern trends. This year he is included in the *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos [First Floating Exhibition of 50 Argentine Painters]*, sponsored by the newly created Museo de Arte Moderno, in Buenos Aires (MAM; now MAMBA), which as yet has no home of its own. The aim of this show is to take Argentine art to different parts around the world (among them, San Francisco, Havana, Rio de Janeiro, Honolulu). Curated by MAM’s director, Rafael Squirru, the exhibition seeks to bring together a sampling of the internationalist impulse in modern Argentine art.

He exhibits *Pinturas y dibujos. Clorindo Testa [Paintings and Drawings. Clorindo Testa]*, at the Van Riel Gallery.

1958

This year he joins the Grupo de los Cinco [Group of Five], with Fernández Muro, Grilo, Ocampo and Sakai.

His work starts to be acknowledged internationally: he is awarded First Prize in the Argentine participation at the Bienal Internacional de Punta del Este, Uruguay, and the gold medal at the Brussels World’s Fair, where he shows at the Argentine Pavilion.

He has a solo show at the Antígona Gallery in Buenos Aires.

He takes part in the *Primera Confrontación Internacional de Arte Experimental de Sudamérica (Phases) [First International Encounter of South American Experimental Art (Phases)]*, a group exhibition at the Van Riel Gallery in Buenos Aires, organized by Julio Llinás. The show coincides with the publication of the second issue of *Boa* magazine, directed by Llinás and linked to the surrealist-inspired magazine *Phases*, which Édouard Jaguer is editing in Paris. An Argentine essayist, novelist and poet, Llinás is at this time a young promoter of modern art. The Buenos Aires exhibition gathers 76 works by 27 artists, Argentine and foreign. In October, the show travels on to the Museo de Arte Moderno de Montevideo. Shortly thereafter, the Grupo Boa (which now includes Chab, Robirosa, Peluffo, Sakai and Testa) is presented at the Witcomb Gallery and Peuser Gallery in Buenos Aires, with the title *Nuevas generaciones en la pintura argentina [New Generations in Argentine Painting]*.

1959

He takes part in the *Primera Exposición Internacional de Pintura Contemporánea de Punta del Este [First International Contemporary Painting Exhibition of Punta del Este]* (Uruguay).

He has his first solo exhibition at the Bonino Gallery, in September, with abstract (*Informalista*) works in tones of white, black and gray. In the introduction to the show’s catalog, Samuel Paz analyzes that the material for these paintings “comes from beyond forms, creating a space that eludes description and in which emotional appearances move.”

He exhibits in group shows organized in the United States: *South American Art Today*, at the Dallas Museum of Fine Arts, and *Contemporary Drawing from Latin America*, at the Pan American Union, Washington D.C.

This year, the abstract (*Informalista*) work *Pintura [Painting]* (1959) makes its way into the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires (which continues to be directed by Squirru).

1960

He participates in the exhibition *Grupo de los Cinco, Cinco Pintores Argentinos [Group of Five: Five Argentine Painters]*, at the reputation-making Museo Nacional de Bellas Artes, whose director, since 1955, is Jorge Romero Brest. There he presents works such as *Círculo sobre gris [Circle on gray]* (1959), now in the collection of the Museo de Artes Plásticas ‘Eduardo Sívori’, in Buenos Aires, and *Círculo gris [Gray Circle]* and *Negros horizontales [Horizontal Blacks]*, both painted in 1960. Shortly after, the exhibition travels to the Museu de Arte Moderna da Bahia, Brazil.

In October, the Instituto Torcuato Di Tella exhibits its collection at the Museo Nacional de Bellas Artes; included is Testa’s abstract (*Informalista*) painting *Gris con puntos oscuros [Gray with Dark Dots]* (1959), later acquired by the Di Tella Institute and donated to the Museo Nacional de Bellas Artes in 1971.

In its efforts to lead a renewal in Argentine art, in November, the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires holds its *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno [First International Exhibition of Modern Art]*, with which its director, Rafael Squirru, inaugurates its first institutional home, on Avenida Corrientes (Buenos Aires), within the Teatro General San Martín. Foreign artists on view include Jackson Pollock, Willem de Kooning, Jean Fautrier and Lygia Clark, and, from the local scene, Emilio Pettoruti, Alberto Greco, Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé and Jorge de la Vega, among others.

As part of the celebrations for the Sesquicentenary of Argentina’s May Revolution, the Museo Nacional de Bellas Artes mounts the exhibition *150 años de arte argentino [150 Years of Argentine Art]*. Paintings by Testa are included in the section dedicated to the most recent decade of Argentine art – a section curated by Samuel Paz – which also features Gyula Kosice, Julio Le Parc, Eduardo Mac Entyre, Edgardo Lezama, Rogelio Polesello and Gregorio Vardanega, among others.

In the United States, he takes part in the group exhibitions *Guggenheim International Award*, at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, and *Latin American-New Departures*, at the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, and at the Time and Life Building, New York. The show includes other Argentine artists: Fernández Muro, Grilo, Ocampo and Sakai.

He wins the competition for the headquarters in Buenos Aires of the Bank of London and South America, with the Sánchez Elía, Peralta Ramos and Agostini (SEPPRA) architectural studio. The building is inaugurated in 1966.

1961

In July, he exhibits a group of abstract (*Informalista*) paintings at the Bonino Gallery, some of them highly textured, in tones of white, black and gray, like the two works entitled *Pintura [Painting]*, created this same year. In the 1960s, this gallery continues to be one of Buenos Aires’ leading venues for contemporary art.

It is a year of professional growth. Not only does he exhibit at Bonino: in August, he participates in the second edition of the Instituto Torcuato Di Tella Prize, *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual [Four Signs of a Youthful World in Art Today]*. The award, promoted by the Instituto Torcuato Di Tella (founded in 1958 and the center of an unprecedented phenomenon of cultural activity), is presented at the Museo Nacional de Bellas Artes, under the directorship of Romero Brest. With a jury made up of Romero Brest himself and Giulio Carlo Argan, Testa receives the first prize (the second goes to Rómulo Macció), which consists in the exhibition of his works and a grant of US\$350 per month for ten months, to live in a city in Europe or the

United States. About the works presented by Testa, Romero Brest asserts: “[...] everything in his painting is embryonic, as if it were in the making. Perhaps for that reason he rejects color, making do with alkaline whites, grayish blacks, blackish grays, with which he moves in a sort of first day of creation.”

In addition, he takes part in the show *Arte contemporânea Argentina* [*Contemporary Argentinean Art*], at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, and his work is included in Argentina’s participation at the VI Bienal Internacional de San Pablo.

1962

He marries the ceramicist Teresa Bortagaray (who henceforth signs her work as Teresa Testa).

He takes part in the 31st Venice Biennale, together with Antonio Berni, Antonio Pucciarelli, Macció and Sakai, in which he presents abstract (*Informalista*) paintings. He visits the exhibition, since it coincides with the trip provided by his grant from the Instituto Torcuato Di Tella Prize. For six months he travels through Europe and India.

In addition, he forms a part of the Primera Bienal Americana de Arte de Córdoba (Argentina), organized by Kaiser Industries (IKA Automotriz), a showcase for contemporary art that contributes to the international entrée of Argentine art in the ‘60s.

He exhibits at El Círculo de Rosario, a theater and exhibition venue in the city of Rosario.

The Dirección General de Cultura [General Directorate for Culture] publishes a text by Julio Llinás on the work of Clorindo Testa.

He receives the first prize at the Cuarto Salón Anual de Pintura del Automóvil Club Argentino [Fourth Annual Painting Salon of the Argentine Automobile Club].

He wins the competition to design the new site for the National Library in the Recoleta neighborhood, along with Francisco Bullrich and Alicia Cazzaniga (construction work begins in 1971). The grounds for the new library used to house the residence of the Argentine president in the era of Juan Domingo Perón’s first government (1946-1955). The mansion had been built as the summer home of the Unzué family and was later expropriated by the State during the crisis of the 1930s. Eva Perón died there in 1952.

1963

He begins his experiments with *pinturas objetuales* [combine paintings]: folded and painted papers.

He shows his works in the *Exposición de pintura argentina* [*Argentine Art Exhibition*], at the Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, organized by the new director of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, the critic and poet Hugo Parpagnoli.

He creates two works that now belong to the Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) collection, *Círculo negro* [*Black Circle*] and *Inscripciones sobre blanco* [*Inscriptions on White*]. *Círculo negro* is shown in his solo show this year at the Bonino Gallery.

Testa is invited to participate in the Premio Internacional de Pintura [International Painting Prize] at the Instituto Di Tella, the results of which are on view at the newly inaugurated Centro de Artes Visuales (CAV) [Visual Arts Center] on Florida Street, a site whose remodeling and repurposing he was in charge of.

His international participation in group exhibitions continues. He takes part in the show *Arte de América y España* [*Art of America and Spain*], at the Instituto de Cultura Hispánica, in Madrid and Barcelona, and of *Pintura argentina* [*Argentine Painting*], at the Museo de Arte Contemporáneo in Santiago, Chile and in Lima, Peru. Between December of this year and February 1964, in Paris, under the curatorship of Gyula Kosice, he is included in the show *L’Art argentin actuel* [*Argentine Art Today*], at the Musée d’Art Moderne.

1964

He participates in the exhibition *Cinco pintores* [*Five Painters*] at the Bonino Gallery branch in Rio de Janeiro.

At the end of 1963, Jan van der Marck, of the Walker Art Center in Minneapolis, Jorge Romero Brest and Samuel Paz had chosen a group of works by Argentine artists for an exhibition to travel through the United States. Between February and March 1964, those works are displayed at the Centro de Artes Visuales of the Instituto Di Tella under the title *Nuevo arte de la Argentina* [*New Art of Argentina*]. Included are works by Luis Tomasello, Rogelio Polesello, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Antonio Berni, Luis Felipe Noé and Rubén Santantonín, among others, and three of Testa’s paintings from 1963: *Franjas verticales* [*Vertical Strips*], *Círculo cuarto* [*Fourth Circle*] and *Franjas interrumpidas* [*Interrupted Strips*].

Between September and October 1964, with the title *New Art of Argentina*, the exhibition is presented at the Walker Art Center; between October and November at the Akron Art Institute, in Ohio; between December and January of the following year, at the Atlanta Art Association, and later; at the University of Texas Art Museum, in Austin. This itinerary marks the interest in the internationalization of Argentine art, one of the aims of the Instituto Torcuato Di Tella and the cultural politics of developmentalism. Meanwhile, in this same space he exhibits *La serpiente emplumada* [*The Plumed Serpent*], a polyptych in four square modules, on which he draws visible letters and arrows that indicate how to put together the pieces of the serpent.

Between September and October, he receives the Premio Arte Contemporáneo [Contemporary Art Prize] and the Premio Gobierno de Córdoba [Government of Córdoba Prize] to the best Argentine painter at the II Bienal Americana de Arte, which takes place in the province of Córdoba, with his paintings on Machu Picchu and Herculaneum, displayed at the Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emilio Caraffa’. While the main prize goes to Jesús Soto, Testa wins the gold plaque of the Government of Córdoba, and a thousand dollars for the Premio Arte Contemporáneo de América [American Contemporary Art Prize].

1965

At this phase, he is working on his series of *Acanalados y Plegados, Calendarios y Banderas* [*Corrugations and Folded Papers, Calendars and Flags*]. These are works made on different supports, such as canvas, paper, cardboard, sheet metal, the folded canvas itself, painted with vibrantly colored spray paint.

At the Museo Nacional de Bellas Artes, directed by Samuel Oliver (from 1963 to 1977), the *Colección del Instituto Torcuato Di Tella* [*Instituto Torcuato Di Tella Collection*] is exhibited again in March; it now includes two works by Testa (since 1971, property of the Museo Nacional de Bellas Artes), *Gris con puntos oscuros* [*Gray with Dark Dots*] (1959) and *Sin nombre* [*No Name*] (1961).

He paints *Cuadrado blanco* [*White Square*], with a concern for working on the structure of the fold and its materials. Subsequently, this work enters the collection of the Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emilio Pettoruti’.

1966

He participates in the exhibition *Art of Latin America since Independence*, presented at various institutions over the United States: between January and March, at the Yale University Art Gallery, in New Haven; between April and May, at the University of Texas Art Museum, in Austin; between July and August, at the San Francisco Museum of Art; between August and September, at the La Jolla Museum of Art, in San Diego; and between October and November, at the Isaac Delgado Museum of Art, in New Orleans.

1967

He shows collages at the Bonino Gallery in Buenos Aires. He draws up plans for a single-family residence, house and studio, his first, for the artists Josefina Robirosa and Jorge Michel, in San Isidro.

1968

He paints the back of certain canvases, such as in *Sin título* [*Untitled*], which he presents at the Kunsthalle Basel, Switzerland, in 1971. In addition, the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires acquires *Franjas interrumpidas* [*Interrupted Strips*], an abstract (*Informalista*) painting from 1963, and *Ondulaciones 4* [*Undulations 4*], from 1965, from his series *Acanalados* [*Corrugations*]. In July, in the Galería Bonino in Buenos Aires he has a solo exhibition, with abstract (*Informalista*) works from 1961. In October, a retrospective at the Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” in the city of Córdoba includes his works with folds.

Between May and June, he takes part in the exhibition *Nuevo ensamble* [*New Ensemble*], at the Museo Nacional de Bellas Artes, together with Manuel Espinosa, Rogelio Polesello and Carlos Silva, among others. He presents the environmental sculpture *Habitáculo para un espacio grande* [*Small Habitat for a Large Space*].

He takes part in *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* [*Materials, New Techniques, New Forms of Expression*], held at the Museo Nacional de Bellas Artes. The show in part exhibits “primary structures” or “minimalist” sculptures, and a significant group of kinetic works. Testa presents a real scaffold he titles *Apuntalamiento para un museo* [*Prop¹ for a Museum*], in line with the questioning of art institutions that various artists are manifesting in this year. For this work, with its great repercussion in contemporary media, he wins the Premio Sociedad Mixta Siderúrgica [Prize of the Mixed Iron and Steel Company (SOMISA)]. It is the first time he introduces a definitely architectonic element into one of his art works.

This year his wife, Teresa Testa, creates Taller 3 [Studio 3], where she makes ceramic decorative pieces and murals, and works for individuals, architects, decorators, and also for her husband’s installations.

1969

A daughter, Joaquina, is born to Clorindo and Teresa Testa.

1970

He takes part in *Pintura argentina. Promoción internacional* [*Argentine Painting, International Promotion*], organized by the Fundación Lorenzutti, at the Museo Nacional de Bellas Artes.

He wins the competitions for two hospitals, the Hospital Vecinal de San Carlos in Bariloche, southern Argentina, and the Hospital Naval Central de Buenos Aires (which opened in 1981), both of them with Héctor Lacarra and Juan Genoud. He also remodels the Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo, Uruguay, in Parque Rodó.

1971

In July, he takes part in the exhibition *Arte de sistemas I* [*Systems Art I*] in the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, organized by the Centro de Arte y Comunicación (CAYC) under the curatorship of Jorge Glusberg, a show that includes 103 artists from 16 countries. It exhibits international trends (conceptual art, land art, performance, *arte povera*), and the foreign artists include Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim (USA), and other figures from the American and European neo avant-garde.

Testa takes part in CAYC activities as a guest and, starting in 1975, as a member of the Grupo CAYC, a successor to the Grupo de los Trece [Group of Thirteen] (1971- 1975).

He wins the competitions for the hospitals San Juan Bautista, in Catamarca, and Presidente Plaza, in La Rioja, together with Lacarra. Work on the National Library begins.

1972

He works on his series *Mediciones* [*Measurements*], for which he uses architectural design codes. With these works, in May he takes part in *Hacia un perfil del arte*

latinoamericano [Toward a Profile of Latin American Art]. Organized by the CAYC in the context of the 3rd Coltejer Biennial in Medellín, Colombia, this exhibition brings together special guests from various countries. In it, the Grupo de los Trece also makes a debut presentation. In June the show comes to the CAYC, in Buenos Aires, and goes on to the Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emilio Caraffa’, in Córdoba. Simultaneously he continues showing his work in the new edition of *Arte de sistemas II [Systems Art II]*, at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

He exhibits in *Expresión de Arte Ítalo-Argentina [A Showing of Italo-Argentine Art]*, with the Grupo Juvenil Ítalo Argentino, at the Teatro Coliseo in Buenos Aires.

He is entrusted with the project for the headquarters of the Banco Holandés Unido, in Buenos Aires, in partnership with Miguel A. Cesari and Juan Net (the building is inaugurated in 1976).

1973

Ex-plan A de Represión [Former Plan A of Repression] (1969-1973), a piece made on folded paper and particle board, with spray paint (repainted in 1999), is displayed at the Kunsthalle Basel and the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires.

At the Carmen Waugh Gallery in Buenos Aires, he has his solo show *Mediciones [Measurements]*. It contains canvases glued to the wall with masking tape, drawings made with aerosol paint and graffiti with a human figure seen from above and in profile, from whose mouth emerge black lines of varied widths.

1974

He works on the polyptych *Habitar, circular, trabajar, recrearse [Dwelling, Circulating, Working, Relaxing]*, which he shows at the Carmen Waugh Gallery. This is a work that includes his research and reflection on urban architecture, and that questions the sort of day-to-day life that architectural functionalism promotes.

This year participates, together with the CAYC, in *Arte de sistemas en Latinoamérica [Systems Art in Latin America]*, at the Internationaal Cultureel Centrum in Antwerp; in May, at the Palais des Beaux Arts in Brussels, Belgium; in June, at the Institute of Contemporary Art in London. Until 1976, this show travels through various countries in Europe; it is curated by Jorge Glusberg, who writes in the catalog: “With the historical cultural community of all these (Third World) countries as concrete fact, we may say that the negative condition of being colonized countries is the motor for their revolutionary dynamic.” With Lacarra, he wins the competition for the Esquel Hospital.

1975

He has another solo show at the Carmen Waugh Gallery, *Caperucita Roja y Barbazul [Little Red Riding-Hood and Bluebeard]*, for which he bases himself on the characters

of these two folk narratives he was told in his childhood. He represents them in a contemporary setting, a café, a park bench, a bus, in drawings on paper made with marking pens and crayons. At the same time the installation includes his childhood drawings of Little Red Riding-Hood, a photo of Testa at age six and another as an adult, paintings from his beginnings as an artist, and some of his architectural projects.

As of this year, he joins the Grupo CAYC. With this collective he receives first prize, the Golden Plaque, at the show *30 años de las Naciones Unidas [30 Years of the United Nations]* in Zagreb. The exhibition *Arte de sistemas en Latinoamérica [Systems Art in Latin America]* is presented at the Espace Pierre Cardin, Paris; at the Galleria Civica d’Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara; and at the École Cantonale des Beaux Arts et d’Art Appliqué, Lausanne.

With Lacarra and Rossi, he wins the competition for the headquarters of Aerolíneas Argentinas [Argentine Airlines], in Buenos Aires.

1976

The Grupo CAYC continues to present *Arte de sistemas en Latinoamérica [Systems Art in Latin America]*, and *Latinoamérica ’76*, now at the Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, and at the Fundación Joan Miró in Barcelona, Spain. It includes works from the series *Caperucita Roja [Little Red Riding-Hood]* and *Medición de un grito [Measurement of a Scream]*. In September, he takes part in the show *Década del ’70 [The ’70s Decade]*, organized by Jorge Glusberg and mounted at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, Brazil.

He is appointed full member of Argentina’s National Academy of Fine Arts.

1977

Between October and December, he contributes to the participation of Grupo CAYC at the XIV Bienal Internacional de San Pablo, *Signos en ecosistemas artificiales [Signs in Artificial Ecosystems]*, with the series *La peste en la ciudad [The Plague in the City]*, in which he expands on his reflections on the ecological problems facing major cities. These are drawings on large sheets of paper, spread over the floor and held down by bricks, and their protagonists are the rats, the bearers of plagues, who invade unhealthy contemporary cities. He presents the rodents in architectural renderings: plan, section and elevation views. He also shows his series *El picnic [The Picnic]*. The work of Grupo CAYC wins the Itamaraty Prize, the top award at the Biennial.

In November he takes part in the exhibition *21 artistas argentines [Twenty-one Argentine Artists]*, at the Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, Mexico City, organized by Helen Escobedo, artist and cultural programmer.

He is invited to the meeting of master architects held in Lima, Peru, where, with Jorge Glusberg, he presents the text

Hacia una arquitectura topológica [Toward a Topological Architecture]. Within this encounter he is a signatory of the “Carta de Machu-Picchu” [“Charter of Machu Picchu”]. The event brings together such renowned architects and designers as Charles Eames, Richard Buckminster Fuller, Kenzo Tange, Oscar Niemeyer, Bruno Zevi and Alejandro Moser.

1978

In September, he presents in Buenos Aires the series *La peste en Ceppaloni [The Plague in Ceppaloni]*, at La Galería (later, Jacques Martínez Gallery). Testa produces drawings, silkscreens, prints in various techniques, pastel, ink, maps of Ceppaloni, a local castle that can be seen in full plan and section views, with the plague personified, faceless and dressed in red. The plague performs various actions, for instance, contaminating a bowl of water or attending mass. The drawings bring in various characters, and the pastels develop the scenes (*The Plague Sleeping, The Greeting of the Feudal Lord, Prince Macelina Bathes in the Home of Prince Catalano*, etc.).

CAYC publishes *Clorindo Testa. La peste en Ceppaloni [Clorindo Testa. The Plague in Ceppaloni]*, with a text by Jorge Glusberg.

As part of CAYC, he takes part in the show *Signos en ecosistemas artificiales [Signs in Artificial Ecosystems]* at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro.

In August, the group exhibits *Los mitos del oro [Myths of Gold]*, at CAYC in Buenos Aires. There, Testa displays his series *Anotadores [Notepads]*. Shortly after, the show is incorporated into the core theme “*Manifestation (Mestizo Myths and Magic)*” at the I Bienal Latinoamericana de San Pablo.

1979

He creates *Permanencia de un rastro [Permanence of a Trace]*, which he presents in the group show *El arte y la máscara [Art and the Mask]*, at the Ruth Benzacar Gallery. Also participating are Libero Badii, Luis F. Benedit, Raquel Forner, Mercedes Esteves, Enio Iommi, Joaquín Ezequiel Linares, Alfredo Portillos and Emilio Renart. With the Grupo CAYC, the winner of the previous edition, he takes the exhibition *Hacia el fin de la segunda Edad Media [Toward the End of the Second Middle Ages]* to the XV Bienal Internacional de San Pablo; it includes works that reflect on history and in which he returns to the theme of the plague in the city. He also takes part, at the CAYC center, in *El dibujo en la Argentina [Drawing in Argentina]*.

The City Government of Buenos Aires commissions Testa, Jacques Bedel and Luis F. Benedit to remodel and repurpose the old monastery in the Recoleta district, which becomes the Centro Cultural de Buenos Aires (currently Centro Cultural Recoleta).

1980

He continues working on the series *Anotadores [Notepads]*, as an outcome of works he has developed over the past nine years. These are drawings made on a notepad’s torn sheets of paper, cut out by hand, placed in a staggered arrangement, so that a single work is made up of various fragmented and overlapping sheets. As the papers are lifted up, they may reveal new drawings made in spray paint and pastels. He presents them at the Jacques Martínez Gallery in October of this year. He also exhibits another series, *La batalla naval [The Naval Battle]*, submarines made out of paper and spray paint, based on the boats from the First Malvinas War (1914), which took place in the context of the First World War. The series was inspired by a book he noticed in the house of his dealer, Jacques Martínez, who was also a sailor. As in his architectural projects, he produces models, though paradoxically he avoids all precision, any mathematical rule. These ironclad battleships refer to the notion of the frailty of the seemingly invulnerable.

He takes part in the show *Arte argentino contemporáneo [Contemporary Argentine Art]*, in the setting of Japan’s International Art Exhibition and the Tokyo Biennial, and the show goes on to such institutions as the Metropolitan Art Museum of Kyoto, the Fukui Contemporary Art Museum and the Contemporary Art Museum of Kamakura, Kanagawa.

He takes part in *El dibujo en la Argentina [Drawing in Argentina]*, held at the Fundación Joan Miró, Barcelona, Spain. In September, he exhibits in the CAYC *Group at Ireland, Rosc ’80. The poetry of vision*, at the Bank of Ireland, in Dublin.

1981

He creates the two series *Homenaje a los arquitectos egipcios [Homage to the Egyptian Architects]* and *Reconstrucción de la Acrópolis [Reconstruction of the Acropolis]*, ink drawings on paper, cardboard, installations and models, with architecture in the ancient world as its theme. He also takes on the subject of *El rescate de Atahualpa [The Ransom of Atahualpa]*, a work derived from his *Notepads* series, composed of sheets of papers folded in half and arranged from top to bottom, in notepad fashion, calling to mind the calculations made for the ransom.

With the CAYC, he exhibits at the Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne, Switzerland. This show is mounted as part of the collective’s intervention in the international colloquium “Dialog between America and Europe,” in which Testa presents *Permanencia de un rastro [Permanence of a Trace]* and pieces from the series *El picnic [The Picnic]*.

Between October and December, he presents *Clorindo Testa: muestra retrospectiva [Clorindo Testa: Retrospective Exhibition]*, at the Fundación San Telmo in Buenos Aires, accompanied with texts by Julio Llinás and Carlos Espartaco.

He takes part in *Pintura argentina [Argentine Painting]*, in the Jornadas de la Crítica ’81 [Annual Conference on Art Criticism ’81], held at the Museo Nacional de Bellas Artes. The collection *Pintores argentinos del siglo XX [Argentine Painters of the 20th Century]*, a serial publication by the

Centro Editor de América Latina, devotes an issue to him: *Testa* is edited by the critic Rosa María Ravera.

In November he mounts an exhibition of his works of art and architecture in New York, organized at the Institute for Architecture and Urban Studies: *Clorindo Testa: Architecture and Personal Mythology*.

1982

He shows the series of *Retratos de Adán y Eva* [*Portraits of Adam and Eve*] at the Jacques Martínez Gallery, under the umbrella title *Ensayos de representación para Adán, Eva y el Paraíso Terrenal* [*Essays in Representation of Adam, Eve and the Earthly Paradise*]. These are drawings made with spray paint and pastels, in which he imagines the first man and woman, also personifying the apple and the serpent.

He represents Argentina at the 2nd Venice Biennale of Architecture.

He takes part in various exhibitions: *Libros de artistas* [*Artists' Books*], at the Arte Nuevo Gallery in Buenos Aires and at the Museo Provincial de Bellas Artes 'Emilio Pettoruti' in La Plata; *Collages*, at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires and, in the same museum, *Premios de la plástica argentina en tres Bienales* [*Prizes for Argentine Visual Arts in Three Biennials*]. He also exhibits his works in Germany, in the show *Latin American Architecture*, organized for the Berlin Festival.

He wins the Platinum Konex Award, from the Fundación Konex, for his work as an architect.

He works on a project for the Paseo de la Recoleta shopping mall and Buenos Aires Design, in collaboration with fellow architects Lía Demaría and Juan Genoud.

1983

He takes part in *Trece años del Grupo de los Trece* [*Thirteen Years of the Group of Thirteen*], at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires, a retrospective to which the Argentine Association of Art Critics gives its award for the best show of the year.

He also participates in the exhibition *Hlito, Iommi, Ocampo, Testa*, at the Tema Gallery, and in the Benson & Hedges Prize for murals for the city, an exhibition held at the Museo Municipal de Artes Plásticas 'Eduardo Sívori'.

With Jorge Glusberg as its coordinator, the publisher Summa+ publishes *Clorindo Testa. Pintor y arquitecto* [*Clorindo Testa: Painter and Architect*].

He is invited to form part of the jury in the International Competition for the Opéra de la Bastille, in Paris.

1984

Opening of his autobiographically inflected show *Algunos instantes en cien años* [*A Few Instants in a Hundred Years*], at the Jacques Martínez Gallery. A century after the birth of his father, he exhibits a work representing the room and the bed where his father was born, in Italy, in Beltiglio, Ceppaloni

(where Clorindo also lived for the first months of his life), a landscape viewed from the vantage point of the house, self-portraits in the bicycle park of Buenos Aires's Palermo district, a room in Seville in 1950, and three self-portraits from 1984, among other paintings. In addition, he includes a review that appeared in the daily *La Nación*, "Cien años atrás" ["A Hundred Years Ago"], with a summary of events of 1884. In the same gallery, he presents another solo exhibition, *Las Pirámides* [*The Pyramids*].

Also, he takes part in *El estupor del arte* [*The Stupefaction of Art*], a group show at the Ruth Benzacar Gallery, and in September, he is included in the group exhibition *Trois Aspects du Realisme en Argentine* [*Three Aspects of Realism in Argentina*] at the Maison de l'Amérique Latine in Paris, in the company of the artists Roberto Elía, Eduardo Médicí and Roberto Aizenberg, among others, sponsored by Argentina's Ministry of Foreign Affairs and Religion.

He designs *Capotesta*, his getaway house in Pinamar, a coastal town in the province of Buenos Aires. The dwelling is an 8 × 8-meter cube, with bedrooms on the ground floor and the living room on the upper story, with a terrace. The single-family house was a building type at which he had seldom tried his hand. After that one, he would design others.

1985

He exhibits drawings from *La peste en Ceppaloni* [*The Plague in Ceppaloni*] and from the series *Adán y Eva* [*Adam and Eve*] at the Carmen Waugh Gallery, in Chile.

He takes part in various group shows: *La Forza del Destino* [*The Force of Destiny*], with Enio Iommi, at the Jacques Martínez Gallery; *Del pop art a la nueva imagen* [*From Pop Art to the New Image*], at the Ruth Benzacar Gallery, simultaneous with the presentation of Jorge Glusberg's eponymous book. He also exhibits in *Ideas e imágenes en la Argentina de hoy* [*Ideas and Images in Current Argentina*] at the Museo de Arte Moderno, Mexico City, and in *Abstracción en el siglo XX* [*20th-Century Abstraction*], at the Museo de Arte Moderno, in Buenos Aires, and at the Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.

He receives the first prize award for his project for the Complejo Balneario Recreativo de La Perla [La Perla Recreational Bathing Complex] in Mar del Plata. He designs a house in Ostende, on the coast, in the province of Buenos Aires.

1986

He creates the series *El ahorro* [*Savings*], which he presents this year at the Jacques Martínez Gallery. He shows six paintings and his first school notebook, from the Roca Elementary School in 1930 (located on Plaza Lavalle, and next door neighbor to the Teatro Colón). The back cover contains maxims on savings which the Banco de Galicia y Buenos Aries was offering to children. In addition, he displays a copy of the book *Thrift* (1903), a canonical work by the Scottish Samuel Smiles, the inventor of self-help, first

published in 1875. The book is hung on a piece of wood, with the following inscription: "I have nailed Smiles' book onto a board so that no teacher in Argentina can ever read it again": an ironic questioning of the teaching system and publicity as forms of indoctrination. Related to this theme, he produces paintings such as *El niño debe ahorrar* [*Children Must Save*], *El ratoncito es buenito* [*The Little Mouse is Nice*], *El ahorro* [*The saving*] and *Mi mamá me ama* [*My Mommy Loves Me*].

With the Grupo CAYC, he presents his work at the 42nd Venice Biennale, in the show *La consagración de la primavera* [*The Rite of Spring*], organized by Jorge Glusberg, for which he creates *Graffiti españoles sobre un muro del Cuzco (1583)* [*Spanish Graffiti on a Wall in Cuzco (1583)*].

He participates in *Buenos Aires through Writers and Architects*, as part of the Fourth Congress of the International Union of Architects in Cairo, Egypt, and in the *Mostra Itinerante di Disegni di Architetti Argentini* [*Traveling Exhibition of Drawings by Argentine Architects*], at the School of Architecture of the University of Milan, Italy.

He receives the Lifetime Career Award of the Argentine Association of Art Critics.

1987

The Grupo CAYC is part of the Argentine Representation at the XIX Bienal de San Pablo, whose general theme is "Utopia vs. Reality." The group's offering is curated by Jorge Glusberg, who writes its catalog, entitled "Five Argentine artists." About the theme of utopias, Testa contributes four paintings that he presents along with works by Luis F. Benedit, Américo Castilla, Gustavo López Armentía and Antonio Seguí. In each of his canvases appear the outlines of a cube against gray or black backgrounds. He adds with lines from Thomas More's book *Of the Best State of a Republic and of the New Island Utopia* (1516). On the whole, the series questions this author's ideal society, which does not take account of the contrasts in 16th-century society, based on inequality and oppression. The exhibition, under the title *Utopía y realidad* [*Utopia and Reality*], is presented at the Ruth Benzacar Gallery in July.

He also creates a series of self-portraits in which his face is faintly suggested, and in different colors, according to the spirit of each season. In *Verano* [*Summer*], for instance, he highlights the color yellow.

Additionally, in July, he forms part of the group exhibition *Historia y ambigüedad* [*History and Ambiguity*], at the Jacques Martínez Gallery, together with Hernán Dompé, Remo Bianchedi and Enio Iommi, with a text by Jorge Glusberg, in which he presents works linked to Raimondo di Sangro, an 18th-century Italian inventor who preserved skeletons in order to study anatomy. Testa creates a skeleton in ink on paper, and fastens the drawing onto a wooden stretcher, as if the corpse were lying on the floor. On its side he places some guidelines for its resurrection.

He takes part in *Ideas and Images from Argentina*, at the Alvar Aalto Museum, Jyväskylä, Finland.

He is awarded the Triennial American Architect Award by the Pan American Federation of Architects' Associations. He is made member of the International Academy of Architecture in Sophia, Bulgaria. Meanwhile he begins the remodeling of the site of the Librería Española [Spanish Bookstore], which becomes the headquarters of the Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), currently Centro Cultural España en Buenos Aires.

1988

In October, he exhibits *Autorretratos* [*Self-Portraits*] at the Jacques Martínez Gallery, a series of acrylics made as from 1987, such as *Autorretrato con la peste* [*Self-Portrait with the Plague*], in which he appears in blue, paintbrush in hand, in front view and profile. Peering in from the window, the plague is a red blot lying in wait. Also outstanding in this group is *La pileta* [*The Swimming Pool*] or *El arquitecto con el agua al cuello* [*The architect with the water up to his neck*], a self-portrait with the head coming out of the water, and *Una vaca en la inundación* [*A Cow in the Flood*], in which he alludes to the flood of this year in the province of La Pampa.

For the exhibition *Patagonia*, by the Grupo CAYC, organized by Jorge Glusberg at the Ruth Benzacar Gallery, he shows *Gliptodonte* [*Glyptodon*], an installation that refers to the remains of a giant armadillo found during the excavations for the National Library. He recreates his own fictional version of the extinct animal, a glyptodon made of ceramic, wood, clay and paper, which embodies the distant past of South America, with a sign which ironically explains that it would have been found in the ruins of Viedma, circa 3100 A.D.²

He takes part in *Topología de la Estética. Aproximación a una topología de la estética sudamericana, paralelo 22 al 56* [*Topology of Aesthetics. An Approach to a Topology of a South American Aesthetics, Parallel 22 to 56*], at the Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (since 1990, Centro Cultural Recoleta). This is an architecture show organized by Glusberg. Within this framework, Testa places his work at the crossroads of two major thoroughfares, Avenida de Mayo and Avenida 9 de Julio. He intends thereby to symbolize the union of the country and Argentinean identity.

He designs a house in General Juan Madariaga, near the coast, in the Province of Buenos Aires. He receives the first prize for the project for the construction of the Central Bridges of the New Capital (Viedma).

1989

He creates the series of the *Láminas que faltaban en el inventario dibujado del Obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII* [*Illustrations Missing from the Inventory Drawn by Bishop Martínez Compañón about Trujillo del Perú in the 18th century*], which he presents at the Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), a space he himself designed as an architect. At this Institute, Testa had found a book reproducing an inventory of colonial America, which the bishop of Trujillo (Peru), Baltasar Martínez Compañón,

had made about his diocese in 1789. Testa takes up and reworks one of the plans the cleric drew. The work refers to the forced labor in the silver mines, which he displays on one of the walls of the exhibition room. He also creates an installation of the funeral chapel for the wake of the bishop, around whose corpse a group of nuns are praying, modelled out of rolls of paper, supported on chairs that function as a recliner. The body, a paper silhouette drawn with silver spray paint, lies on a wooden plank. To its side we see the representation of the high cleric in a confessional booth, who thus attends his own funeral.

He also takes part in the group exhibitions *Obras maestras del patrimonio* [Masterpieces from Our Collection], at the Museo Municipal de Artes Plásticas ‘Eduardo Sívori’, and at the III Bienal de La Habana, at the Wifredo Lam Center, Cuba, in which he exhibits a roll that simulates the representation of a stretch of beach made instants after its discovery. He takes part as well in *Ideas and images from Argentina* at The Bronx Museum of the Arts, New York, and also in New York, curated by Jorge Glusberg, *Luis Benedít. López Armentia. Clorindo Testa: Urban memories*, a show held at the Pierre Balmain space, in The Rockefeller Town House. His works are also included in *90 años. Una selección de pintura argentina* [90 Years: A Selection of Argentine Painting], held in the Patio Bullrich shopping center, in Buenos Aires, and in the group show *Más allá del objeto* [Beyond the Object], in the same space, in November.

Several exhibitions take place one after the other: *Eureka*, at the Álvaro Castagnino Gallery, bringing Testa together with Enio Iommi and a group of young artists which includes Jorge Macchi and Roberto Elía. Here he presents *Arquímedes* [Archimedes], a mask made out of sticks and clay, referring to the scientist who investigated the alloy of gold and silver and who had also aided the city of Siracusa in resisting a siege by Rome. He also takes part in the group exhibition that inaugurates the new site for the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, in the San Telmo district.

With the work *Contenedor ecológico* [Ecological Container], he wins the ICI Design Prize, “Del sueño al objeto” [From Dream to Object], awarded by the Instituto de Cooperación Iberoamericana, for which he travels the following February to Spain.

1990

As part of the show of the Grupo CAYC *El Dorado*, organized by Jorge Glusberg at the Ruth Benzacar Gallery, he presents *El espejito dorado* [The Little Golden Mirror]. With this work, he questions various aspects of the conquest of America, in particular the economic venture that motivated the great crossings toward the new world, and its consequences, the exploitation and subjection of its indigenous populations. In the exhibition he also displays *Gliptodonte* [Glyptodon] (1988); two sculptural representations: *San Sebastián flechado* [Saint Sebastian Pierced with Arrows], made out of Styrofoam, wood and paper, in which he stresses the saint’s martyrdom, and an *Arquímedes* [Archimedes] in cardboard and wood that alludes to violence and transculturation.

He takes part in numerous group exhibitions: *Antes y después* [Before and After], with Rómulo Macció, Juan Carlos Distéfano, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira and Antonio Berni, at the Ruth Benzacar Gallery; *Arte por artistas. 50 obras por 50 autores* [Art by Artists: 50 Works by 50 Authors], at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; *Artistas de Buenos Aires* [Artists of Buenos Aires], at the CAYC and at the Museum of Modern Art in Mexico City, La Tertulia in Cali (Colombia), and the Museu de Arte de São Paulo. In addition, he is included in *Una visión de la plástica argentina contemporánea* [A View of Contemporary Argentine Visual Arts], at the Fundación Patio Bullrich; the *5ª Exposición Libros de Artistas* [5th Artists’ Books Exhibition], at Centoira Art Gallery, where he exhibits his notepads with drawings and torn-out pages; *Arte en la Rosada* [Art at “La Rosada”, Buenos Aires’s presidential palace], at the Museo Nacional de Bellas Artes, and *Homenaje a Kafka* [Homage to Kafka], at the CAYC, where he presents two works in which the word ‘metamorphosis’ is doubled to be read from left to right and from right to left. He is also featured in *Latin American Art CA*, in Toronto, Canada; *La vuelta al Centro: los nuestros en las artes visuales contemporáneas* [Return to the Center: Our Artists in the Contemporary Visual Arts] at the Centro Cultural Recoleta, and *Los piratas del espacio* [Space Pirates], at the Álvaro Castagnino Gallery, where he occupies his space with a Styrofoam prism to which he fastens wood pieces painted black, like huge splinters, symbolizing the martyrdom of Saint Sebastian.

He makes the *Dibujo para recuerdos superpuestos* (o *El Fuerte de Buenos Aires*) [Drawing for Overlapping Memories (or The Fort of Buenos Aires)], now in the Amalia Lacroze de Fortabat Art Collection, Buenos Aires.

1991

In May, he presents a solo show at the Ruth Benzacar Gallery, with a text by Jorge Glusberg, where he exhibits a synthesis of the past decade and closes the series of works centered on the theme of American history.

He travels to the first International Contemporary Art Fair (ARCO), held in the “Casa de Campo” Trade Fair and Conference Center in Madrid, represented by the Ruth Benzacar Gallery. On the occasion of the twentieth anniversary of the creation of the Grupo CAYC, he exhibits at the XXI Bienal de San Pablo. Organized by Glusberg, the show is called *1971-1991, 20 Aniversario Grupo CAyC* [20th Anniversary, Grupo CAyC], with Jacques Bedel, Víctor Grippo, Luis F. Benedit and Alfredo Portillos.

He also takes part in *1960* at the Jacques Martínez Gallery, in the company of Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo and Kazuya Sakai, the former Grupo de los Cinco, and takes part too in *Perspective on the Present: Contemporary Painting of Latin America and The Caribbean*, at Nagoya City Art Museum, Japan, along with other Argentines: Kenneth Kemble, Liliana Porter and Guillermo Kuitca.

Work begins on the Buenos Aires Design Center. He remodels a Tudor-style private mansion in Martínez, in the suburbs of Buenos Aires.

1992

He takes part in the Primera Bienal “Barro de América” at the Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, as a guest artist for Argentina. He shows *El espejito dorado* [The Little Golden Mirror].

In the context of the second edition of the arteBA art fair, at the Centro Cultural Recoleta, he presents, in May, the installation *Recordando la fiebre amarilla en Buenos Aires. 1871* [Recalling the Yellow Fever in Buenos Aires. 1871], composed of a set of wooden stretchers with rolls of paper stained with ink to simulate corpses wrapped up in sheets. This piece is based on the painting *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* [An Episode of the Yellow Fever in Buenos Aires] by Juan Manuel Blanes (1871). During the yellow fever epidemic toward the end of the 19th century, the building now serving as the Centro Cultural was used as a hospital to house the sick. Testa recreates this situation with wooden stretchers set in the same places, with whitewashed rustic beds, and on top of them, crumpled white sheets of paper evoking the sick people enveloped in sheets. He also exhibits drawings in ink on paper depicting episodes of the plague, as if they were rough sketches from those times. His drawings allude to the mass graves opened up in the area of the square facing the Centro Cultural. The piece is later included in *En un mismo espacio con distinto tiempo* [In the Same Place at a Different Time] at the Federico Jorge Klemm Gallery, which now occupies the premises which previously housed the Bonino Gallery. This exhibition features artists who had shown in that well-known cultural venue in the past. Along with *Recalling the Yellow Fever*, Testa presents works from the previous year: *El cerro de Potosí y las mulas del General Pueyrredón* [The Hill at Potosí and General Pueyrredón’s Mules] and *Explosión de la Casa de Moneda Potosí* [Explosion of the Potosí Mint]. Showing along with the artist are Libero Badii, Enio Iommi, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé and Guillermo Roux, who had also displayed their works with Bonino.

He creates *Voladura de la Embajada* [The Blowing-up of the Embassy], an installation of twelve small easels of 25 × 16 cm, tackling the theme of the terrorist attack on the Israeli Embassy in Buenos Aires.

He takes part in *15 maestros invitados* [15 Guest Masters], an exhibition accompanying the Siemens Prize at the Museo Nacional de Bellas Artes, and serves as a member of the jury for these prizes. He also shows his work in the *Muestra de Artistas Plásticos Argentinos* [Exhibition of Argentine Visual Artists], held in the Press Room of the Casa Rosada, Argentina’s presidential palace, and he exhibits twelve paintings at the Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, in Tucumán.

With the Grupo CAYC he presents *Bestiario americano* [American Bestiary] in August at the Ruth Benzacar Gallery, as part of the XII Jornadas de la Crítica [12th Annual Congress on Art Criticism]. In the context of the quincentenary of the conquest of America, Testa presents his installation *Restos de Cayastá* [Remains of Cayastá], alluding to the excavation of the original settlement of the city of Santa Fe in 1573, composed of archaeological remains,

the head of a jaguar, a giant mosquito and a crawling alligator or caiman (which he creates by recycling part of the *Glyptodon*).

He participates in *Arquitectura y representación. Inventando un paisaje cultural* [Architecture and Representation. Making Up a Cultural Landscape], at the Museo Nacional de Bellas Artes, organized by Jorge Glusberg.

He takes up the post of Director (Board member) at the Fondo Nacional de las Artes [National Endowment for the Arts]. He is awarded the title of Doctor *Honoris causa* by the University of Buenos Aires. This year he also wins a new Platinum Award from the Fundación Konex for his work as an architect.

The National Library building is inaugurated in the Recoleta district.

1993

The fifth edition of the Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires takes place. Established in 1985 by Jorge Glusberg as part of the activities of the CAYC, the event includes conferences (in the Teatro Coliseo) and exhibitions at the CAYC, at the Museo Nacional de Bellas Artes and the Centro Cultural Recoleta. In this last space, Testa installs the show *Algunas obras, algunos proyectos* [Some Works, Some Projects], spread over several galleries.

In December, the exhibition *América en Oriente* [America in the East] is presented with the Grupo CAYC at the Striped House Museum of Art, in Tokyo. For this event, Testa shows the installation *El espejito dorado* [The Little Golden Mirror], and eight drawings from the series *Así es la vida: Estoy riendo, Estoy llorando, Estoy muerto, Estoy vivo* [Such Is Life: I Am Laughing, I Am Crying, I Am Dead, I Am Alive], all of which feature the same face in profile, a face out of whose mouth come the words that form each title. The series is completed with the diptych *Esta es mi casa* [This Is My Home], a representation of the basic roof of a humble home supporting some wooden planks that lean against the wall of the gallery and rest on its floor.

He takes part in the exhibition *Dibujos de escultores* [Sculptors’ Drawings], at the Fundación San Telmo, which features, among other, Libero Badii, Jacques Bedel, Hernán Dompé and Víctor Grippo.

1994

In line with his work of the previous year, he adds paintings to the series *Gritos y pensamientos* [Shouts and Thoughts] which show his head and, over it, the phrases he had already used, which describe what that subject is thinking: *Estoy contento, Estoy triste* [I’m Happy, I’m Sad], et cetera. He exhibits these works at the Ruth Benzacar Gallery, in August of this year, with the title *Repeticiones sobre un mismo tema* [Repetitions on a Single Theme].

He presents the show *Clorindo Testa. Exposición retrospectiva* [Clorindo Testa: A Retrospective], curated by Osvaldo Svanascini, at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sponsored by the Duilio Marinucci Cultural Institute. It brings together works created since 1951.

His work is included in the book and the exhibition titled *100 obras maestras. 100 pintores argentinos. 1810-1994* [100 Masterpieces, 100 Argentine Painters: 1810-1994], as part of the II Bienal Konex, at the Museo Nacional de Bellas Artes. The choice of works was made on the basis of a survey with scholars and art critics, such as José Emilio Burucúa, Bonifacio del Carril, Frans van Riel and Basilio Uribe, among others. The book includes Testa's diptych *Autorretratos con la peste* [Self-Portraits with the Plague], an acrylic on canvas from 1988. The eponymous exhibition takes place at the Museo Nacional de Bellas Artes, coordinated by its director, Rafael Iglesia.

In the group exhibition *Instalaciones* [Installations] at the Museo Nacional de Bellas Artes, Testa offers a second version of *Apuntalamiento para el Museo Nacional de Bellas Artes* [Prop for the National Museum Fine Arts], now made with wooden stakes – instead of iron – and resting against one of the gallery walls. Also taking part are Luis F. Benedi, Diego Gravinese and Alfredo Prior, among others.

At the CAYC, he participates in *Un punto para Piero* [A Point for Piero], a group exhibition paying tribute to Piero della Francesca, and also featuring works by Vincenzo Accame, Enrico Baj, Remo Brindisi and Mimmo Rotella, among others, with fellow Argentines such as Benedi, Portillos and Macció.

His design proposal for a building intended for the Sociedad Hebreaica Argentina is selected. He begins the Auditorio de la Paz Sgiar, for the Japanese Buddhist community Soka Gakkai.

1995

He takes part in various local and international group exhibitions: *La ciudad y sus pintores* [The City and Its Painters], at the De Santi gallery; *Arte argentino contemporáneo 80/90* [Contemporary Argentine Art, '80s/'90s], at the Fundación Banco Patricios, and *¿Fuera del centro? Arte argentino en las colecciones venezolanas* [Off Center? Argentine Art in Venezuelan Collections] at the Museo de Bellas Artes in Caracas, Venezuela.

1996

He creates the series *De la vida en la ciudad* [Of Life in the City], large-format drawings in ink on paper.

In addition, starting from texts by Pliny the Younger, he paints views of the cities of Pompeii and Herculaneum covered in volcanic ash, such as *La muerte de Plinio el viejo* [The Death of Pliny the Elder], as part of the series *La ceniza está tapando todo* [Ash Is Covering Everything], and *La ceniza cubre Herculano* [Ash Covers Herculaneum] and *La curiosidad mata a Plinio* [Curiosity Kills Pliny], from the series *La erupción del Vesubio y la muerte de Plinio* [The Eruption of Mt.Vesuvius and the Death of Pliny].

His painting *Estoy muerto* [I Am Dead] (1994) is added to the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes in 1995. It is then featured in the book *Obras maestras del Museo Nacional de Bellas Artes* [Masterpieces from the Museo Nacional de Bellas Artes] (1994), edited and

published by Jorge Glusberg, since October of 1994 the institution's director.

This year he is featured in the Museum with a solo show, in which he exhibits works such as *Me voy a casa* [I'm Going Home] (1994) and *Estoy despierto* [I'm Awake] (1994). In addition, he takes part in two other shows at the Bellas Artes, *América Latina 96*, and *La ciudad agredida* [The City under Attack], which brings together photos, paintings, sculptures and texts by Argentine artists on the environmental damage in the city of Buenos Aires and other metropolises. Testa exhibits pieces from the series *Herculano cubierta por cenizas* [Herculaneum Covered in Ash].

He takes part in the group exhibition *Variantes de la figuración en Argentina* [Variants of Figuration in Argentina] in the Museo José Luis Cuevas in Mexico, and has a solo show *Arquitectura, pintura y otras cosas* [Architecture, Painting and More], at the Fundación Banco Patricios in Buenos Aires.

He builds the Altera Art Gallery, in Pinamar, a coastal town in the province of Buenos Aires.

1997

He participates in the Primera Bienal Interparlamentaria de Pintura del Mercosur, held at the Centro Cultural Borges in Buenos Aires.

He wins the National Competition to design the College of Notaries in the city of Buenos Aires, associated with Sevi architectural studio and fellow architect Juan Fontana. He also wins the Urban Renewal Program Competition, Puente Saavedra Area, Municipality of Vicente López, in association with the architect María E. Jorcino de Aguilar.

1998

In February, the exhibition *El paso de la peste por Ceppaloni* [The Passage of the Plague through Ceppaloni] opens in Rome, at the Instituto Ítalo-Latinoamericano; earlier, it was presented at the cultural center of the municipality of Ceppaloni, also in Italy. This is the exhibition he mounted in Buenos Aires in 1978, with works such as *La casa paterna* [The Paternal Home], *La casa de mi padre* [My Father's House], among others.

He creates the series *Clonaciones* [Clonings], in which he "clones" his own works: starting with *El Primero* [The First], he makes *El Segundo* [The Second], *El Tercero* [The Third], and so on. In these paintings, the images blur progressively until they turn into a smudgy blot. At play here is a critique inspired by the first result of genetic experiments in cloning, such as Dolly the sheep.

Between March and April, he presents the exhibition *Hacia un futuro mejor. Rumbo al tercer milenio* [Toward a Better Future. On the Way to the Third Millennium] at the Ruth Benzar Gallery. He presents paintings from 1997 and from the current year, such as *Yo soy el tercero* [I Am the Third] (1998). Jorge Glusberg writes the preface.

In the *Colección Alfa Romeo de Dibujos de Arquitectos* [Alfa Romeo Collection of Architects' Drawings], at the Museo Nacional de Bellas Artes, he presents *Remodelación de*

una casa en una barranca [Renovation of a House on a Slope], in tempera and ink on paper. The Altera Gallery, in Pinamar, is the site of a solo exhibition, and he also exhibits *Un hombre en la ciudad* [A Man in the City], at the Centro Cultural España in Córdoba. He participates as well in the group show *Imágenes de Argentina-analogías* [Images of Argentina - Analogies], at the Fundación Santillana, Santillana del Mar, Spain.

With Eduardo Bompadre, he designs the Campus Nuestra Señora del Pilar of the Universidad del Salvador, in the Buenos Aires suburb of Pilar. He receives a prize for the architectural project of the Universidad Torcuato Di Tella in Buenos Aires.

1999

This year sees the exhibition *Clorindo Testa en el Museo Nacional de Bellas Artes* [Clorindo Testa at the Museo Nacional de Bellas Artes]. Simultaneously, a new, expanded edition of *Clorindo Testa. Pintor y arquitecto* [Clorindo Testa: Painter and Architect] is published by Summa+, with texts by Jorge Glusberg.

2000

This year and in the years to come, up until his death, he works on pieces related to urban blocks, grids and cities. He recreates the disorderly growth of the current era, with empty spaces between buildings and the public square as a place for gathering and social exchange. The works consist in grids with black strokes drawn freehand, in which the notes of color are given by a window or a house rendered as a child might draw it.

He presents the retrospective *Clorindo Testa: Architect and Artist* at the Netherlands Architecture Institute, in Rotterdam, Holland. Additionally, his painting *Estoy muerto* [I Am Dead] (1995) is included in the publication *Tesoros del Museo Nacional de Bellas Artes* [Treasures from the Museo Nacional de Bellas Artes].

He receives the AACA/AICA Fiftieth Anniversary Prize, from the Argentine Association of Art Critics.

2001

He takes part in the Primera Bienal de Arte at the Museo Nacional de Bellas Artes. He also exhibits with María Juana Heras Velasco and Enio Iommi at the Víctor Najmías Art Gallery International in Buenos Aires. He exhibits in the III Bienal de Arte del Mercosur, held in Porto Alegre, Brazil, and builds the installation *Submarino Guerra del 14 - Recuerdo de Infancia* [Submarine from the War of 1914 - A Childhood Memory], which the Fundación Andreani³ displays in an outdoor space in Puerto Madero. He remakes the submarine from the First World War that he and his friends had built together in his childhood, in 1933, after seeing it in a movie. Now he uses materials found in the Andreani warehouse: old scales, pipes and disused machine parts.

2002

He takes part in the Banco Ciudad Prize, in which he receives the Jury's Special Mention, with pieces displayed at the Museo Nacional de Bellas Artes.

2003

The Museo Nacional de Bellas Artes presents *Clorindo Testa, dibujos* [Clorindo Testa, Drawings]. In September, the show *Testa en el Cabildo de Córdoba* [Testa at Córdoba City Hall], opens at the Centro Cultural Cabildo, Córdoba, Argentina. It is an installation, *Crónicas y ficciones sobre algunos planos faltantes de la historia de la arquitectura argentina, recientemente hallados en Ceppaloni por el arquitecto Clorindo Testa* [Chronicles and Fabrications about Some Missing Architectural Drawings in the History of Argentine Architecture, which were Recently Found in Ceppaloni by Architect Clorindo Testa]. He works on the fictitious history of Córdoba's architecture, dominated by an invented architect, for which he recreates building plans and facades for the city, models of the architect's projects and even his nonexistent studio. He also displays earlier works of his own, such as *La fiebre amarilla* [The Yellow Fever], *La peste en Ceppaloni* [The Plague in Ceppaloni], *La peste en la ciudad* [The Plague in the City], *Apuntalamiento* [Prop] – with wooden beams – and *Cerro de Gualcayoc* [Gualcayoc Hill].

He takes part in various group exhibitions: in March in *Los años sesenta en la Galería Bonino* [The Sixties at the Bonino Gallery] and *Espejismos* [Mirages], organized at the Centro Cultural Recoleta; in the *Sexta muestra de Arte Argentino* [Sixth Show of Argentine Art], at the Palacio San Martín, and in *Convergencia* [Convergence], at the Víctor Najmías Art Gallery International. In addition, with Enio Iommi, he is presented in *Veinte más dos* [Twenty Plus Two], at the Del Infinito Gallery, where these artists with their long careers create a counterpoint. Clorindo presents his works related to city blocks.

In Italy he is awarded the title of Doctor *honoris causa* in Architecture by the University of Rome La Sapienza.

2004

Clorindo Testa en el Cabildo de Córdoba [Clorindo Testa at Córdoba City Hall] comes to the Museo Nacional de Bellas Artes. In November, he takes part in the group exhibition at the Centro Cultural Recoleta *Cuando + es +* [When + Is +].

2005

During May and June, a retrospective of his work is on display in the Fine Arts Pavilion of the Universidad Católica Argentina. It covers his output from the '60s to the present and ranges from abstract (*Informalista*) pieces to the most recent of his city block studies and city grids. Several pieces were created in 2004. He also presents an exhibition in the Museo de Artes Visuales de Concordia, in the province of Entre Ríos. In March he takes part in the show *Patrimonio del Sívori* [The Sívori Collection], at the Museo de Artes Plásticas 'Eduardo Sívori' and in September he exhibits *Gritos y pensamientos* [Shouts

and Thoughts] at the AMIA center,⁴ also in Buenos Aires. This year he also creates *Apuntalamiento innecesario* [*Needless Prop*], at the Centro Cultural San Martín, with metal industrial material. It is a variant on his questioning of institutions, a theme he has repeatedly worked on since 1968.

2006

He takes part in *Esquinas de Buenos Aries* [*Corners of Buenos Aires*], at the Isabel Anchorena Gallery, and he has a solo show at the Del Infinito Gallery with the series *Números* [*Numbers*], papers painted in acrylics and drippings, alongside the school notebooks in which he wrote his first numbers, and with canvases from 1984 that pay homage to his father.

At Lila Mitre-Espacio de Arte, he unveils his mural *Manzana en una cerámica* [*Apple on Ceramic*], for which he had made the preliminary drawing and which Taller 3 has enlarged in order to render it in ceramic form. In addition to his wife, Teresa Testa, this group of ceramicists comprises Inés Calbi and Betty Sívori. The mural (2.20 × 10 m), made from ceramic pieces of varied shapes and sizes, has a red apple in the middle of the scene and, around it, the landscape of an exuberant jungle and the background of the sea.

He takes part in the traveling show of the Museo Nacional de Bellas Artes *Retrato. Marco de identidad* [*Portrait: Identity Frame*], curated by María José Herrera, which is presented in various cities across Argentina.

2007

He receives the First National Prize for Painting at the Primer Salón de Pintura del Banco Central [First Painting Salon of the Banco Central], with his work *Ciudad no muy extensa* [*Not Very Vast City*]. He is one of the featured masters in *Dos maestros irreverentes y su invitado* [*Two Irreverent Masters and Their Guest*] with Enio Iommi and Lorenzo Barra, at the Del Infinito Gallery, and in November he presents *Pinturas con números* [*Paintings with Numbers*], at La Normandina Cultural, in Mar del Plata. In December, he is included in *Patrimonio 1900-1960* [*Museum Collection 1900-1960*], at the Museo de Artes Plásticas ‘Eduardo Sívori’.

2008

In April, he takes part in a group show at the Matilde Bensignor Gallery; in July, he has a one-man show, *Clorindo Testa: arquitectura, pintura, instalación* [*Clorindo Testa: Architecture, Painting, Installation*], at the Centro Cultural Borges. Also, starting in July, he exhibits *La serpiente emplumada* [*The Plumed Serpent*] in the *Homage to Carmen Waugh*, together with works by Ernesto Deira, Enio Iommi, Miguel Ocampo, at the Jacques Martínez Gallery. He holds a solo exhibition that starts in October +*amanazanamientos* [+*city grids*], at the Agalma Arte Gallery.

During January, the Centro Cultural Borges hosts the Primer Salón de Pintura del Banco Central [First Painting Salon of the Banco Central], from the previous year, in which the winning work by Testa is exhibited, and which in September travels to the Museo de Arte Contemporáneo de

Salta. In addition, he takes part in the exhibition *Domus/Casa*, at the Fundación Federico Jorge Klemm, in the company of some young artists: Marina de Caro, Dino Bruzzone, Fabiana Barreda, Ana Gallardo, Marcela Astorga and Marta Ares, among others. In December, he participates in the exhibition *Puentes* [*Bridges*], curated by Niko Gulland, at the Museo de Arte Tigre (MAT), close to the city of Buenos Aires.

He participates in the group exhibition *Arte 60* [*Art 60*], at the Angel Guido Project gallery in Buenos Aires and at the Museo Killka (today, Killka Gallery) at Bodegas Salentein, a winery in Mendoza, both shows curated by María José Herrera.

2009

He takes part in the group exhibition *Los que quedamos* [*We Who Remain*], with Enio Iommi, Miguel Ocampo, Martín Blaszkó, María Juana Heras Velasco, Eduardo Mac Entyre, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Jorge Demirjian, Felipe Pino and Alejandro Puente, at the Jacques Martínez Gallery.

In July, he displays an installation in the group show *Neon Art*, at the Centoira gallery. In November, he presents *Lámpara* [*Lamp*] for the group design exhibition *El objeto y la luz* [*The Object and The Light*], at the Fundación Federico Jorge Klemm. Also, *Enio Iommi-Clorindo Testa: 83-86* takes place at the Galería Patricia Ready, in Santiago, Chile. Testa exhibits pieces in acrylic on canvas and on paper, such as *La Manzana de las luces* and *Dorrego* [*Block of the Enlightenment*⁵ and *Dorrego*] (2000) and *La ciudad de Buenos Aires - Manzana nº 1* [*City of Buenos Aires - Block no. 1*], both of which allude to Argentine history and the artist’s life.

2010

Testa+Bedel+Benedit. 30 años del Centro Cultural Recoleta [*Testa+Bedel+Benedit: 30 Years of the Recoleta Cultural Center*] is held at the Centro Cultural Recoleta. This exhibition recalls the fact that, toward the end of the ’70s, the then Municipal Authority of the City of Buenos Aires had proposed remodeling what had until recently been a home for the elderly, the Governor Viamonte Home, today’s Centro Cultural Recoleta. The architects/artists display their works as a part of the commemoration. In January, he also takes part in *Arquitectos artistas* [*Artist Architects*], with Juan Fontana, at the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén. In November, he participates in the show *Clorindo Testa. Elena Acquarone*, at the Centoira Gallery, displaying murals, paintings and sculptures, works in which the two artists combine their dual professions.

2011

In the series called *La línea piensa* [*The Line Thinks*], a program directed by artists Luis Felipe Noé and Eduardo Stupía dedicated to drawing, in the Centro Cultural Borges, Testa presents the show *El incendio de Buenos Aires* [*The Burning of Buenos Aires*]. He also has an exhibition with Juan Fontana at La Normandina, in Mar del Plata. Additionally, he displays his work at the Museo Municipal de Arte ‘Ángel María de Rosa’ in Junín, in the province of Buenos Aires.

2012

For the first time ever, Argentina occupies a permanent pavilion of its own within the Arsenal buildings, at the 13th Venice Architecture Biennale, with Clorindo Testa as curator. The five-hundred-square-meter space occupies part of the site where the fleets of La Serenissima used to be built in the early 13th century, in a brick building where weaponry was stored. The pavilion shows the various realities of Argentine architecture and is entitled *Identidad en la diversidad* [*Identity in Diversity*].

He presents works in a solo exhibition at the Museo Municipal de Arte ‘López Claro’, in Azul, province of Buenos Aires.

2013

He dies in Buenos Aires, on April 11, at the age of 89. The Centro Cultural Recoleta holds an exhibition in his honor during the XIV Bienal de Arquitectura. In it are displayed his drawings and architectural scale models, curated by Juan Fontana. In July, the Jacques Martínez Gallery mounts *La ciudad debe ser muy ordenada y los dibujos deben ser muy prolijos* [*The City Hast to Be Very Orderly and the Drawings Very Neat*], with the last drawings made by Testa and Enio Iommi (who also dies this year). His work appears in the exhibition *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977* [*Systems Art: The CAYC and the Project for a New Regional Art, 1969-1977*], held in the art galleries of Fundación OSDE in Buenos Aires, curated by María José Herrera and Mariana Marchesi.

2014

Between October and November, the Museo Castagnino + MACRO in Rosario exhibits *1/100 Manzanas en una ciudad* [*1/100 Blocks in a City*], with works from Testa’s final years dealing with conurbations, city blocks and paintings about cities. In addition, monochromes of his are featured in *La explosión de la forma* [*The Explosion of Form*], a group show about abstract (*Informalista*) painting in Argentina, curated by Mariana Marchesi at the Museo de Arte Tigre, in a suburb of Buenos Aires.

2015

Utopía y realidad [*Utopia and Reality*], at the Jacques Martínez Gallery, presents pieces from his series *Utopía*, as well as drawings from the series *De la vida en la ciudad* [*Of Life in the City*] and *Gliptodonte* [*Glyptodon*]. At the arteBA fair the gallery again shows works from the series *Utopía*.

In March (and until the month of July) the exhibition *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980* opens at MoMA, the Museum of Modern Art, in New York, bringing together works of architecture from the region that convey a sense of the era’s innovations and new infrastructures through more than 500 plans, models, photographs and documentaries of representative architects from Chile, Argentina, Uruguay, Brazil, Peru, Colombia, Venezuela, Mexico, Cuba, the Dominican Republic and Puerto Rico. Included are Testa’s architectural drawings for the Buenos Aires headquarters of the former Bank of London (1962-1966), now the Banco Hipotecario, among others.

2016

The Jacques Martínez Gallery presents *Permanencia de un rastro* [*Permanence of a Trace*] at its stand at the arteBA art fair. In addition, works of his are featured in the shows *200 años, pasado, presente y futuro* [*200 Years, Past, Present and Future*] at the Centro Cultural Kirchner, *Centro. Formas e Historia del Centro Cultural Recoleta* [*Forms and History of the Recoleta Cultural Center*], a multidisciplinary show curated by Rafael Cippolini, and *Habitat*, with Jacques Bedel, Luis Benedit, Elsa Cerrato, Alejandro Puente and Horacio Zabala, at the Galería Henrique Faria, Buenos Aires. Meanwhile, *La Peste: el humanismo de Testa a través de Camus* [*The Plague: Testa’s Humanism by Way of Camus*] is held at the Jacques Martínez Gallery.

MoMA, in New York, acquires the 1974 polyptych *Habitar, circular, trabajar, recrearse* [*Dwelling, Circulating, Working, Relaxing*] and displays it in the Atrium.

2018

The Fundación Clorindo Testa is created by Teresa and Joaquina Testa in order to preserve and promote the thought and works of the artist/architect through exhibitions, publications, research projects and educational programs, among other activities.

2020

Fundación Andreani opens a permanent exhibition space designed by Testa, located in the La Boca neighborhood of Buenos Aires.

TRANSLATOR NOTES

- ¹ In the sense of “support”, intended to “hold up” the museum.
- ² In Patagonia, but only 900 km. away, Viedma was proposed in 1986 as a new capital for Argentina, to relieve the congestion of Buenos Aires.
- ³ Andreani is a logistics company that owns an art collection and has its own exhibition venue.
- ⁴ The Argentine Israelite Mutual Association, a Jewish community center.
- ⁵ An area of the old city of Buenos Aires.



OBRAS EXHIBIDAS

Esta es mi casa (instalación), 1993
Tinta sobre cartulina, 220,5 × 240 cm
(dos dibujos, 100,5 × 120 cm y 100 × 120 cm)
Listones de madera, medidas variables
Colección Testa

Apuntalamiento para un museo
(instalación reconstruida), 1968-2018
Estructura tubular de acero y pintura
300 × 150 × 3,92 cm

Medición de un grito 1, 1972
Heliografía sobre papel, 67 × 87 cm
Copia de exhibición
Cortesía Fundación Proa

Medición de un grito 2, 1972
Heliografía sobre papel, 67 × 87 cm
Copia de exhibición
Cortesía Fundación Proa

Medición de un grito 3, 1972
Heliografía sobre papel, 61 × 85 cm
Copia de exhibición
Cortesía Fundación Proa

El grito en el balcón (políptico), 1975
Aerosol y esmalte sintético sobre tela,
cinco piezas, 100 × 100 cm cada una
Colección Balanz Contemporánea

Medición de un ciudadano, 1972
Pintura sintética en aerosol sobre tela,
133 × 136 cm
Colección Testa

Medición de una carcajada, 1972
Pintura sintética en aerosol sobre tela
plastificada, 138 × 135 cm
Colección Testa

*La ciudad de Buenos Aires -
Manzana n° 1*, 2002
Acrílico sobre tela, 152 × 154 cm
Colección Testa

*Convento de Santa Catalina, Liniers
y Álzaga*, 1995
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
Colección Testa

Incendio en Buenos Aires (de 1541), 2001
Acrílico sobre tela, 100 × 100 cm
Colección Testa

*La batalla del Río de la Plata o La batalla
naval* (instalación), 1980
Pintura sintética en aerosol sobre papel,
27 × 25 × 125 cm y 30 × 27 × 120 cm
Objeto: caballete y tablero,
medidas variables
Colección Testa

Manzana chica, números y letras, 2008
Acrílico sobre tela, 170 × 170 cm
Colección Testa

Barrio inundado, 2008
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
Colección Testa

De la vida en la ciudad (políptico), 1996
Tinta sobre papel, doce piezas,
202 × 100 cm cada una
Colección Testa

El espejito dorado (instalación),
de la serie *El espejito dorado*, 1990
Barca (madera, yeso sobre cartón,
morsas metálicas). Objetos: atril
(pintura, yeso sobre madera, espejo),
zanahoria (madera, pintura), baldosas
de cerámica, medidas variables
Colección Testa

La conquista del Cuzco (políptico), 1979
Grafito, pastel y pintura en aerosol
sobre papel, veinte piezas,
100 × 70 cm cada una
Colección Testa

El espejito dorado, 1990
Tinta y aguada sobre papel, 61 × 90 cm
Colección Testa

La serpiente emplumada (políptico), 1964
Óleo sobre tela, cuatro piezas,
100 × 100 cm cada una
Colección Testa

Ballet utopía = no lugar (díptico), 1987
Acrílico sobre tela, 200 × 200 cm cada pieza
Colección Testa

El cerro de Potosí (díptico), de la serie
El cerro de Potosí, 1991
Acrílico sobre tela, 71 × 70 cm cada pieza
Colección Testa

Explosión de la Casa de Moneda Potosí,
de la serie *El cerro de Potosí*, 1992
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
Colección Ministerio de Relaciones
Exteriores y Culto, República Argentina

Gliptodonte, 1988
Madera, cerámica, esmalte y morsas
metálicas, 150 × 300 × 80 cm
Colección Testa

Permanencia de un rastro
(instalación), 1979
Pintura sintética en aerosol sobre tela,
doce piezas, medidas variables
Objeto: tendedero industrial de hierro
Colección Balanz Contemporánea

*Autorretrato con la peste o Autorretrato
con Caperucita Roja*, 1990
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm
Colección Daniela Mac Adden

Nuevas ratas, nuevas pestes, 1996
Collage y acrílico sobre tela, 129 × 129 cm
Colección Testa

Animalito de frente, 1982
Lápiz color y acrílico sobre papel,
70 × 92 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Animalito de costado, 1982
Lápiz color sobre papel, 69,5 × 92 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Selección de dibujos de la serie
Caperucita Roja y Barbazul, 1978
Pastel sobre cartón, medidas variables
Colección Testa

*Entierro de Manuel Rodríguez, febrero de
1871*, de la serie *La fiebre amarilla*, ca. 1977
Pintura sintética en aerosol sobre papel,
196,5 × 119 cm
Colección Testa

La peste en Ceppaloni (políptico),
de la serie *La peste en Ceppaloni*, 1978
Aerosol sobre papel madera,
300 × 90 cm cada pieza
Colección Testa

EXPOSICIÓN

Clorindo Testa: Esta es mi casa

Del 11 de diciembre de 2018
al 17 de febrero de 2019

Curadoras
María José Herrera
Mariana Marchesi

Exposición producida y organizada
por el Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, Argentina

CATÁLOGO

Textos

Andrés Duprat
María José Herrera
Mariana Marchesi
Silvia Pampinella
Julio Llinás
Luis Elio Caporossi
Juan Fontana
Oscar Lorenti
Justo José Solsona
Paola Melgarejo

Proyecto gráfico
Alejandro de Ilzarbe

Corrección de textos
María Verna

Gestión documental
Carolina Jozami

Traducción al inglés
Guillermina Rosenkrantz

Corrección del inglés
Joaquina Testa

Posproducción de imagen
Guillermo Frontalini

Créditos fotográficos

Albano García: pág. 1
Matías Iesari: págs. 6, 13, 22, 25, 29, 32,
33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47,
48, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 66, 67, 93, 109, 156
John Wronn: pág. 16
Archivo Pedro Roth: págs. 19, 21
Espacio de Arte Fundación OSDE: pág. 19
Colección Balanz Contemporánea:
págs. 30, 31
Daniela Mac Adden: págs. 34, 102
Raquel Bigio: pág. 71
Ángel Juárez: pág. 85
Javier García Cano: pág. 87
Archivo Justo Solsona: págs. 88, 89
Javier Agustín Rojas: pág. 90
Daniela Levillier: pág. 94
MALBA - Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires: pág. 97
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas: pág. 98
Thomas Griesel: pág. 112
Se han hecho los esfuerzos razonables
para localizar a los autores o
derechohabientes de las imágenes
reproducidas en esta publicación. Los
errores que pudieran haberse cometido
se corregirán en futuras ediciones.

AGRADECIMIENTOS

Fundación Clorindo Testa
Estudio Clorindo Testa
Teresa Bortagaray
Joaquina Testa
Julio Suaya
Oscar Lorenti
Juan Fontana
Graciela Siscar
Daniela Mac Adden
Clara Martínez
Florenxia Gear
Colección Balanz Capital Contemporánea
Justo Solsona
Luis Caporossi
Silvia Pampinella
Fundación Proa / Cintia Mezza
CeDIP, Centro Cultural Recoleta
Hafele
Knauf
Ministerio de Relaciones Exteriores
y Culto, República Argentina
Florenxia Levy
Scala Archives MoMA, Nueva York
Grupo ENAS
Museo de Artes Plásticas
“Eduardo Sívori”, Buenos Aires
Museo Provincial de Bellas Artes
“Emilio Pettoruti”, La Plata
MALBA - Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria Roberta González

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director Ejecutivo
Andrés Duprat

Directora Artística
Mariana Marchesi

Delegado de Gestión
Administrativa y Jurídica
Mariano D’Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini,
Marcelo Marzoni

Coordinación Artística
Ana Schwartzman

Documentación y Registro

Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florenxia
Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia
García Gásquez, Dora Isabel Brucas,
Laura González, Ana Inés Vivarés,
Matías Iesari, Gustavo Cantoni,
Juan Camacho

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro,
Fernando Franco, Bibiana D’Osvaldo,
Catalina Leichner, Constanza Di Leo,
Carolina Bordón

Investigación

María Florenxia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani,
Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta,
Jorge Manzoni, Natalia Pineau,
Gabriela Naso

Museografía

Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio,
Francisco Amatriain, Lucio O’Donnell,
Pablo Trucco, Federico Fernández
Sanders, Fabián Belmonte,
Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez,
Gustavo Vázquez Ocampo
(exposiciones itinerantes)

**Administración, contabilidad
y presupuesto**
Gustavo Gramis, Gabriela Raña

Asuntos Legales
Ornella Costabile

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación, Prensa y redes sociales
Bettina Barbieri, Diego Jara,
Mariana Lagos, Esteban Benhabib,
Agustina Fornassier

Diseño gráfico
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe

Edición y corrección de textos
María Verna

Educación

Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten,
Pablo Hofman, Roxana Pruzan,
Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,
María Inés Alvarado, Ana Lobeto,
Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli,
Gabriela Canteros, Candela Gomez,
Carlos Vera Flores

Biblioteca

Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno,
Mónica Alem, Víctor Páez,
Pablo Pizzamiglio

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenia Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami

Recursos Humanos

María Florenxia Martínez D’ Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi,
Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,
Daniel Oscanio, Marcelino Medina

Capacitación
Lucía Buchar

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D’Espósito

Infraestructura

Daniel Larrea, Augusto Monroy,
Matías Román

Sistemas
Pablo Engel, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne,
Jonathan Villagra

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala

Mónica Cortes, Lucas Cortez,
María Rosa Egaña Curutchet,
Santa Vargas, Carlos Cortez

Atención al público

Lorena Gorosito, Mabel Benítez,
Irma Echagüe, Daniel Galán,
Marina Gorosito, Patricia Maidana,
Diego González, Oscar Oviedo,
Carlos Pérez, Oscar Ramírez,
Martín Vergara, Carla Veiga,
Lorena Ramírez, Camila Malinovsky,
Miriam Castillo, Gabriel Rotela,
Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe

AMIGOS DEL BELLAS ARTES

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.
María Irene Herrero

Secretaría
Josefina María Carlés de Blaquier

**Secretario de Relaciones
Institucionales e Internacionales**
Eduardo Mallea

Prosecretaría
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Adriana Batan de Rocca
Juan Ernesto Cambiaso
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo C. Grüneisen
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Cecilia Remiro Valcárcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

EQUIPO

Director Ejecutivo
Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad
Coordinador de Educación y Comunidad
Mariano Gilmore

**Directora de la Carrera Corta de Historia
del Arte y cursos complementarios**
Susana Smulevici

**Directora de la Carrera Breve de Historia
de la Literatura y cursos complementarios**
Mariana SándeZ

**Programación de actividades
educativas para niños**
Sol Abango

Asistente de Educación y Comunidad
Mora Colombo

Socios
Coordinadora de Socios
Elena Bruchez

Producción
Marlene Binder Meli

Comunicación
Coordinadora de Comunicación
Luz Rodríguez Penas

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual
Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia

**Operador técnico y fotografía
audiovisual**
Juan José Peralta

Realizador audiovisual
Federico Braum

**Desarrollo de fondos y cooperación
internacional**
Belén Arroyo

Administración
Tesorería y Administración General
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
María Paz Bereciartua, Laura
Mastromarino, Belén Schenfeld

Tienda Amigos del Bellas Artes
Marcelo Arzamendia,
Clara María España, Gustavo Merino

Mantenimiento
Gustavo Edgard Fernández,
Héctor Monzón, Oscar Rindel

Clorindo Testa: Esta es mi casa
Andrés Duprat ; Mariana Marchesi ; María José Herrera. 1a ed.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes.
Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021. 160 p. ; 30 × 25 cm.

ISBN 978-950-9864-21-4

1. Arte Argentino. I. Marchesi, Mariana.
II. Herrera, María José. III. Título.
CDD 709.82



Amigos del Bellas Artes