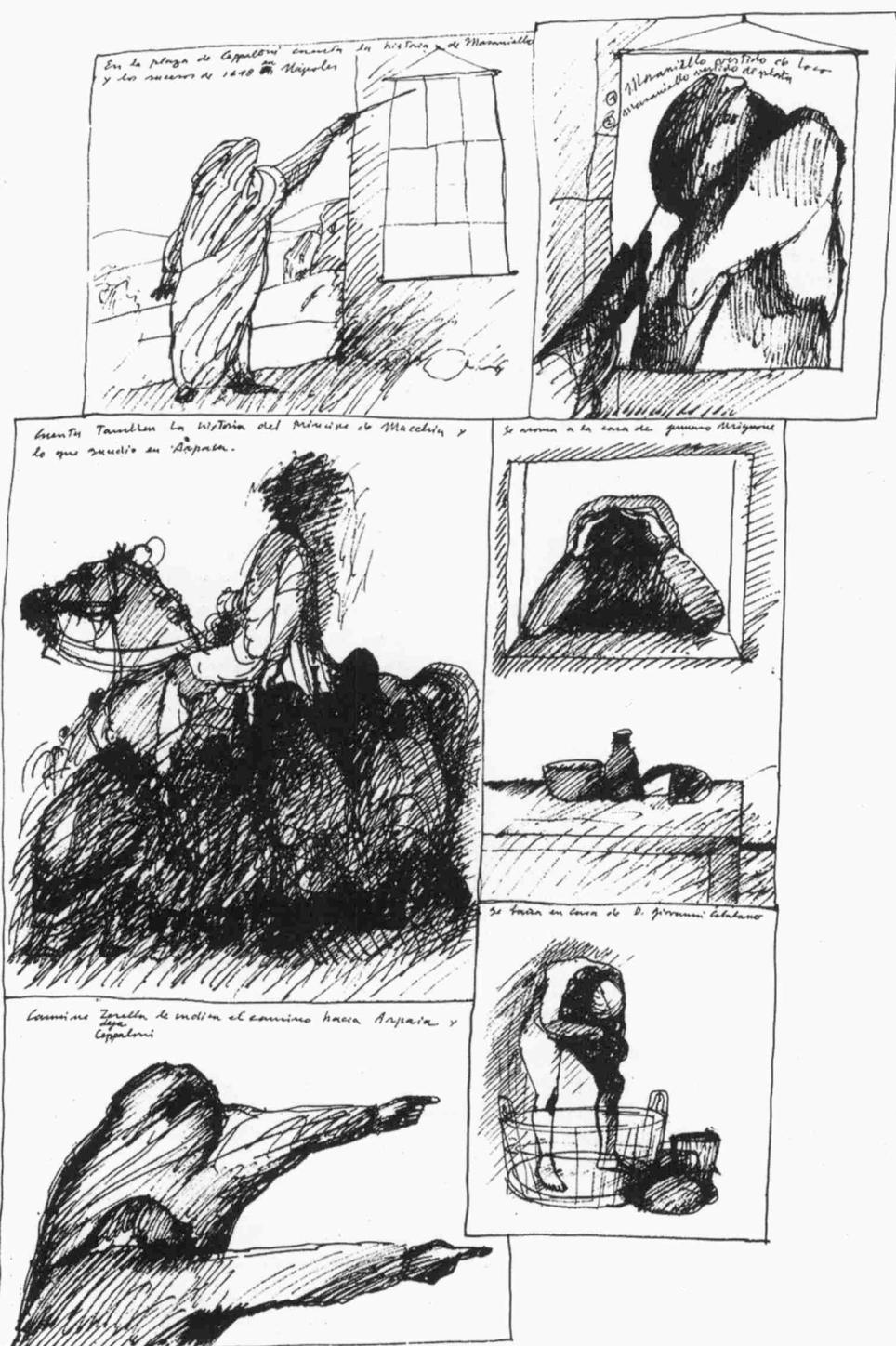


# Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden.

Silvia Pampinella



La peste en Ceppaloni, 1978.

El Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) fue proyectado en 1979 por Clorindo Testa asociado con los arquitectos Jaques Bedel y Luis Benedit, respondiendo a un encargo que reunía en una misma operación dos niveles del coleccionismo: el de un patrimonio museístico y el de un patrimonio arquitectónico. Dar albergue a la suma de los museos de arte de la ciudad era una operación de concentración y aspiración totalizante, acorde con la política urbana de la intendencia de Cacciatore; asimismo, el conjunto edilicio que los alojaría era también una sumatoria de partes construidas en diferentes momentos. Sobrevolando ese programa -el de alojar una colección de colecciones de arte en una colección de antiguos y nuevos edificios- estaba implícita la condición de la mescolanza. Los arquitectos la hicieron explícita.<sup>1</sup>

No es nueva la referencia a Clorindo Testa como un niño que juega. Me pregunto ¿cómo juega en el proyecto para el Centro Cultural Recoleta?

Actúa como un niño coleccionando objetos, encuentra unos y los hace propios, descarta otros, agrega, opera transformaciones, le suma nuevos elementos de su afición. Lo que en manos de otros podría haber sido una operación de museización arquitectónica, bajo el impulso vital de Testa es un lugar donde pasan cosas. Como él mismo dice: «Un museo es algo muerto o es un lugar donde pasan cosas». Y las cosas que pasan no sólo son los usos del espacio, sino que pasan cosas en la materia misma que conforma ese espacio, es decir: la arquitectura. Pero ¿qué cosas pasan?

La obra que habría de alojar un museo de museos es ella misma una obra-en-el-museo y, como toda obra-en-el-museo, se confronta con el tiempo. Esta es la hipótesis.

De los textos publicados sobre este proyecto, examinaremos tres modos diferentes de abordar la cuestión del tiempo. Marina Waisman (1980) enfatizó el valor de la operación en tanto actuación «polémica» sobre el patrimonio arquitectónico.

Pancho Liernur (1983) intentó «verificar que la obra se presentaba como una gigantesca metáfora del tiempo, o más precisamente, del devenir como tragedia». Transcurridas dos décadas, Graciela Silvestri (2000) agregó otra mirada, sobre la recepción que la obra tuvo desde el encargo en la época de la dictadura militar hasta el uso y la memoria en tiempos de democracia. Lo temporal es distinto en cada caso: el «valor» de la herencia material de un pasado lejano, el concepto de un tiempo circular en el imaginario del creador de la obra, el tiempo transcurrido incidiendo sobre los procesos de recepción por parte del público.

Reseñando la «conflictiva década del 70», Marina Waisman alabó la operación del CCCBA como parte de una de las más sanas tendencias: la refuncionalización y preservación del patrimonio histórico. Sabemos que tal tendencia había surgido del encargo mismo, es decir del gobierno municipal. Entonces ¿cómo juzgar los criterios y modos de actuación de

los arquitectos cuando se excluye toda consideración de las condiciones del contexto? Dice: «El criterio seguido por los arquitectos (...) dará lugar sin dudas a la polémica, por la relación entre el respeto a lo construido, las modificaciones, las nuevas construcciones, los tratamientos morfológicos y de color. La intervención tiende a entretrejer un suelto organismo para lograr una compleja unidad claramente estructurada en su organización funcional». Y agrega brevísimos comentarios respecto a elementos de un frívolo posmodernismo y a cierta falta de respeto a los «sencillos y dignos espacios» de valor patrimonial.<sup>2</sup>

Esta referencia al proyecto en el balance de la revista Summa sobre los años setenta dibujó, apenas al año siguiente del proyecto y cuando aún faltaba mucho para ver la obra terminada, cuál habría de ser la opinión de una línea de la crítica. Una opinión que objetó los modos de acción y rescató la intención de «entretrejer» el desarticulado organismo preexistente, que cuestionó el manejo de la forma y aprobó la estructura de la organización. Para destacar la «compleja unidad» lograda por el proyecto se separó la evaluación y el veto en dos niveles: en el plano general, la adecuación del continente al contenido (entendido aquí como requerimientos del programa), y en el plano particular de cada parte, el manejo de recursos formales. Objetado este último, el «valor» del proyecto sería el entretrejado que componía una totalidad, ausente en el edificio histórico.

La idea de totalidad está, no como «valor», sino de una manera bien diferente en la interpretación que Pancho Liernur hizo en 1983. Definida la obra como objeto de crítica desde una perspectiva diferente, analiza los recursos formales que logran componer el «estilo», aquella «omnipotencia de las ideas» capaz de superponerse al mundo. «Se trata del carácter, de la fuerza de permanencia del sujeto como única posibilidad de resistencia al cambio, a su propia pérdida, a su caducidad». Dejando provisoriamente de lado el aparente núcleo conceptual de la obra (hecho de conservacionismo, novedad programática, inserción urbana y excelencia imaginativa) para avanzar más allá de su discurso manifiesto, Liernur centra su atención en observar un «mundo menor». Ese mundo menor tenía dimensión suficiente para convertirse en protagonista de la obra gracias a las posibilidades de un experto form giver interviniendo en la remodelación gigantesca de casi 28.000 m<sup>2</sup>. Sin embargo, la atención creativa no se había volcado al cuidado refinado del ajuste entre nuevas necesidades y masa edilicia, sino que prefirió concentrarse en la invención de elementos «agregados». El despliegue de recursos se aplicó a terrazas, escaleras, pérgolas, marquesinas y puentes, resueltos como organismos autónomos. La aparente indiferencia por el detalle y la simultánea inclusión de nuevas «máquinas» constituirían una afirmación: la de una estrategia totalizante, la de un estilo, la de un discurso

global. La continuidad de la obra estaría en el «carácter», estableciendo siempre un dictado general, creando las reglas de cada juego, definiendo sus propias premisas, renunciando a la particularidad. Las «máquinas» para ver (las escaleras irrespetuosas en los patios, los portales interiores, los vanos triangulares) serán así lugares desde donde contemplar el sucederse de las cosas desde una condición de alteridad.<sup>3</sup> Es evidente la diferencia con la mirada anterior. El mérito destacado de la obra es la «sensibilidad» del autor ante la condición precaria e incierta de la disciplina arquitectónica, del contexto cultural donde la propuesta emerge, y aún de la temática propia de un centro cultural (que en otras latitudes aparecía como un programa alternativo respecto al museo tradicional). Su hipótesis: «La obra se presenta como una gigantesca metáfora del tiempo, o más precisamente, del devenir como tragedia». Una hipótesis potente, que ve a la operación arquitectónica como un intento de recuperar la armonía. Los agregados habrían «completado el ciclo histórico» respecto a las trazas contenidas en el antiguo asilo: goticistas, clasicistas, coloniales, académicas, anónimas. El teatro y la sala de exposiciones construirían la imagen de un inicio protoarquitectónico, las cajas de escaleras asumirían la figuración del presente, las ruinas a lo largo de todo el periplo serían la imagen del destino. Despliega también otras lecturas. Observa, por ejemplo: la capacidad de alusión de los organismos, proporcional al grado de definición funcional; el recuerdo de la Alpinarchitektur, la arquitectura como naturaleza, en la caverna del teatro y la ladera facetada que cubre la gran sala; la destrucción de la linearidad simple y su reemplazo por un laberinto; el continuum en que la cualidad se instala en cada punto, en contacto con conceptos del expresionismo, la comunidad como imagen opuesta al desasosiego metropolitano. Por sobre estas actitudes una idea prevalece en la interpretación. En la obra habría un intento de rescatar una visión totalizante que él presenta como la reacción de Narciso desde conceptos freudianos. «Frente a las incertidumbres y al caótico acumularse de los escombros arbitrarios del tiempo real, construir el tiempo circular del caos exorcizado y la armonía recuperada». Asocia la sensibilidad de Testa con la conciencia de la fragilidad por parte de Narciso, pero le niega la capacidad de Fausto, que «consigue salvarse cuando rechaza la tentación de la posesión de la totalidad y con ella el abismo de la nada». La semejanza con Narciso, y también con la escritura proustiana de meandros y anillos, sería esa voluntad de «recoger hasta los últimos trozos, (...) arrastrar todos los fragmentos, los cuales remiten cada uno a un conjunto o remiten tan sólo al conjunto del estilo».<sup>4</sup> Para Liernur, una idea es recurrente de Testa: la arquitectura como utopía de una ciudad fluyente y comunitaria (que corroboraría su «debilidad», la de intentar completar el

ciclo histórico desde el proyecto). La cuestión de la «comunidad», con algunas diferencias, será tomada por otra crítica. Más de dos décadas habían transcurrido desde el encargo del CCCBA cuando Graciela Silvestri, rompiendo un incómodo silencio, escribió una serie de reflexiones acerca de lo producido durante la dictadura militar en la Argentina. Entre las obras, eligió dos formas significativas, las intervenciones de Miguel Ángel Roca en Córdoba y el CCCBA, para realizar «una interpretación de las marcas concretas que este mundo, tan violento y opresivo como banal, ha dejado en las formas». Roca pretendía interpretar a la «comunidad» en los tiempos en que la esfera de participación le estaba negada a la sociedad civil. Asumido el «pueblo» como cliente para el cual «creó» literalmente el espacio público, «la obra es propaganda del propio yo del arquitecto, desplegada en un mundo de terror». Así como atribuye a Roca el intento de interpretar a la comunidad, Silvestri subraya que resulta más complejo enfrentar un análisis de este tipo en el Centro Recoleta.<sup>5</sup> Señala la negación, con todo éxito, del propio origen de la obra: la expulsión de los ancianos del asilo, en concordancia con la voluntad de limpiar y embellecer de Cacciatore. La otra negación que destaca es la no escucha de doscientos años de construcciones acumuladas, que se toman disponibles para ser manipuladas en una remodelación donde «el proyecto es Testa». En tanto y en cuanto su proceder no se alejaría del utilizado en el Banco de Londres o en la Biblioteca Nacional, «es ambiguo ligarlo directamente con la situación del momento». Silvestri justifica la referencia metafórica del artículo crítico de Liernur titulado, elocuentemente, La reacción de Narciso. Sin embargo, si en primera instancia Narciso se asemejaría a la autoexaltación de Roca, ella va a marcar diferencias sustanciales, aquellas que una ponderación más cuidada de las obras en el tiempo deja emerger. Como se verá, la cuestión central será la relación entre obra y recepción del público.

Lo que perdura de Roca es el discurso, seduciendo a los alumnos de la UBA, mientras su obra va perdiendo importancia en sus supuestos valores disciplinares y urbanos. En cambio, es la obra de Testa la que resiste a través del tiempo, las modas y las críticas, gracias a algo tan difícil de definir como el presupuesto de calidad artística. Como en Roca no media la densidad formal, parece fácil la relación entre banalidad y presuntuosidad de la obra cordobesa y la situación dictatorial. «La obra de Testa, en cambio, no permite una lectura transparente: espacio laberíntico pero armónico, alusiones naturalistas (cavernas, ruinas), kitsch y pop brutalmente impuestos a los blancos muros originales, que contradicen la ilusión de reunión y, sobre todo, juego e ironía». Y cuando la obra se completa luego con un centro comercial y una amplia terraza hacia el río, la ironía invierte cualquier presupuesto de columnas con referencias clásicas, desquiciando la percepción distraída



Fachada sobre la plaza

del pasaje comercial y los objetos de consumo. Silvestri se pregunta si acaso la dura crítica de Liernur estaba equivocada.

«Por el contrario: la obra puede ser entendida simultáneamente en sus diversas zonas de sentido, en momentos diversos; es la promesa de armonía y es el tiempo de la miseria». Si en 1983 no podía resultar más irritante la promesa comunitaria gestionada por el gobierno militar ni más irritante la ironía juguetona de la obra, en el 2000 el Centro Recoleta ya formaba parte de la memoria de la democracia, del recuerdo de las performances teatrales y las exposiciones de historietas, de los artistas realizando en vivo los murales cerámicos para las estaciones del subterráneo y la cultura under en clave de movida española. Y si la adecuación a los nuevos paradigmas de los centros culturales como reemplazos de los museos y el peso de formas arquitectónicas impactantes eran aún tímidos en 1983, luego se impondría el mayor peso del evento, de «la vida» y el espacio del museo como protagonista de sí mismo. Silvestri no habla de una respuesta avant la lettre. El tiempo está medido con la obra, con las posibilidades de la obra de responder a nuevas demandas, imprevisibles. Es «un tiempo que enlaza acontecimientos y transformaciones que no se pueden prever, y que invierten, muchas veces, el sentido anterior de objetos y acciones, entregadas a 'la vida'». Interesada en vincular el carácter del espacio público democrático y la experiencia estética del hombre, se apoya en Schiller, para quien hay un espacio donde el arte acaece, no en el objeto ni en el público, sino en un espacio virtual entre ambos que se transforma en el tiempo. Así, concluye, lo que llamamos calidad artística está en aquellas obras que pueden evitar la determinación de las siempre miserables condiciones en que se crean, como el centro cultural.

Las tres miradas reseñadas acerca del CCCBA tienen por sujeto: 1) al comitente, con su demanda programática de refuncionalización y salvaguarda del patrimonio; 2) al autor, provisto de su sensibilidad y su «estilo», exorcizando un tiempo circular; 3) al público, participando del espacio tramado a través del tiempo sobre la obra. Utilizan además diferentes conceptos del tiempo: 1) herencia, patrimonio; 2) perecer, caducidad; 3) transcurrir, vida.

Vale recordar que el ámbito donde la cultura occidental ha plasmado los modos de entender la herencia, la caducidad y el transcurrir, es el museo. El pensamiento moderno ha desarrollado numerosas

aproximaciones a estos conceptos analizando los complejos procesos del museo, y particularmente del museo de arte.

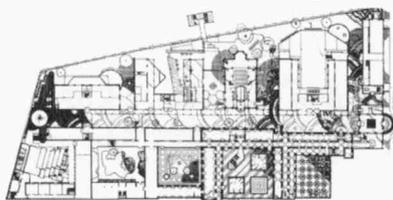
Cuando digo «el museo» (de manera similar al uso de la expresión «la casa» en los estudios sobre la domesticidad) me refiero no sólo a la institución, sino al aparato cultural, a la sede de salvaguarda/destrucción de los rastros de la memoria y también al lugar material donde eso ocurre. La arquitectura no es ajena al dispositivo museo porque es también una obra-en-el-museo, tan participe de los procesos del museo como los objetos en exhibición.<sup>6</sup>

Abordar el CCCBA como una obra-en-el-museo, como parte de los procesos de la colección (aquí también uso «colección» con un sentido amplio), implica la posibilidad de pensar los conceptos de herencia, caducidad, transcurrir y vida de manera simultánea y compleja. A continuación, algunos puntos nodales para una interpretación que ponga el acento, no en «la reacción de Narciso», sino en los modos del coleccionismo infantil.<sup>7</sup> Fijemos la atención sobre un objeto marginal respecto a la operación arquitectónica: algunos dibujos realizados por Testa un poco antes de que se produjera el encargo del centro cultural.

En la serie *La peste en la Ciudad* (1976), los dibujos de ratas las muestran 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 intentó crear un mundo sobre la base del orden clásico entre el 1400 y el 1800. Testa pone letras; es el orden de las ratas, merodeando. Casi inmediatamente *La peste en Ceppaloni* (1978), arrasando el pueblo; un lejano poblado en la región napolitana de Benevento invadido por la muerte en el siglo XVII. Ceppaloni es el lugar de origen de la familia de Testa; él siempre dice: «Nací en Italia pero soy argentino». La versión criolla llegaría al Centro Recoleta en 1991 con la instalación de un hospital de la ciudad: *La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871*. Camas vacías con sábanas de papel resumen la tragedia en un lugar que existía al mismo tiempo que aquellos hechos ocurrieron.

El propio artista se ha encargado de poner en relación dibujos de su infancia.

Roedores alineados en una hoja cuadrícula, ejercicio escolar, entrenamiento de la motricidad fina, orden impuesto; al lado, un dibujo siniestro, y dice: «el ratoncito es buenito» (Anotador, 1978). La serie de *La Peste* guarda semejanzas con las ilustraciones de los cuentos infantiles; se organiza



Planta baja

como una narración, hay una secuencia de los hechos y escasas referencias de texto; sabemos que hay bases históricas, pero los dibujos se despliegan como en un cuento: 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 (serie *Tendederos de la Peste*, 1978). Las camas de *La fiebre amarilla* se parecen a construcciones hechas por chicos, hay algo de representación teatral; el arte se encarga de reinstalar esa historia en el viejo edificio del hospital, ahora un centro cultural. Juego de reconstrucción, exprofesamente burda, haciendo resonar los hechos de otro tiempo en el mismo espacio. La obra de arte es juego de la memoria.

Si nos concentramos ahora en aquel «mundo menor» que con gran perspicacia Pancho Liernur puso en evidencia en un análisis de la obra como materia, la cuestión que aparece como la de mayor fuerza en ese mundo menor es la repetición. No pretendo vincular aquí esa repetición a una idea totalizante, a un «estilo», sino abrir otro frente de interpretación, el de la gran ley del juego.

En uno de sus tantos textos breves, *Juguetes y juego* (1928), Walter Benjamin decía: «*Habría que profundizar, por último, en la gran ley que, por encima de todas las reglas y ritmos aislados, rige sobre el conjunto del mundo de los juegos: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el 'otra vez'. El oscuro afán de reiteración no es menos poderoso ni menos astuto en el juego, que el impulso sexual en el amor. No en vano Freud creía haber descubierto en él un 'más allá del principio del placer'. En efecto, toda vivencia profunda busca insaciablemente, hasta el fin, repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó.*»<sup>8</sup> Repetición y retorno caracterizan el juego de Clorindo Testa.

En 1978 estaba empeñado en la recuperación de la memoria como una construcción de identidad que le enriqueciera las posibilidades de vérselas con la realidad. Y lo hizo en un tiempo en que su actitud lúdica contrastaba con una realidad con la que no se podía jugar. Entonces el juego del artista/arquitecto aparece como conjura contra el miedo.

Allí se nutre su ironía. 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. «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. (...) El hábito entra en la vida como juego; en el hábito, aún en sus formas más rígidas, perdura una pizca de juego hasta el final.»<sup>9</sup> Benjamin ha señalado esa persistencia en los adultos, aún en los más pedantes: «Formas irreconocibles, petrificadas, de nuestra primera dicha, de nuestro primer horror, eso son los hábitos. Aún el más árido de los pedantes juega, sin saberlo, en forma pueril, no infantil; tanto más juega

allí donde se muestra más pedante. Pero no recordará sus juegos». <sup>10</sup> Testa sabe que juega. 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 (sus dibujos) y los recuerdos. Juega como un niño, y no como un pedante. Él se interesa por las imágenes que le producen cierta reberveración con la infancia, con el juego, que incluye también el azar. Por ejemplo, en las charlas con Mario Roberto Álvarez y dos periodistas, cuando alguien menciona la posibilidad de poner todo dentro de 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 que hacés así, y allí tenés elementos que son redondos, otros que son verdes-, dice mientras bate las manos en la caja imaginaria. Ante una objeción, él insiste:

- Pero la idea esta de que hacés así en una caja llena de carreteles, cubos y cosas así me... Vuelve a agitar las manos en el aire. Ante la pregunta de si lo deduce:

- Y sí.

En estas observaciones sencillas hay una gran densidad, también hay un gran entusiasmo en esa definición gestual, en esa imagen, al punto que nos hace pensar que es un momento de fuertes asociaciones. <sup>11</sup>

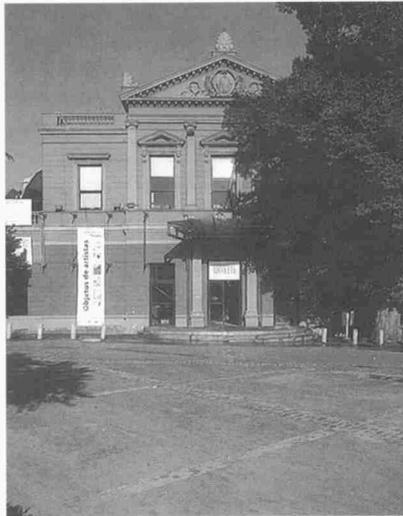
En El creador literario y el fantaseo Freud se plantea si «no deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético (...), todo niño que juega se comporta como un poeta, pues crea un mundo propio, o más exactamente, sitúa las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él.»

Testa bate la caja imaginaria de carreteles y cubos... Es la imagen de un orden posible, grato para él.

Sin ser una de sus obras más logradas, en el CCCBA se ponía en acción ese concepto de agitar o batir una colección de objetos y otro que él expresa también con la naturalidad de algo evidente: «¿Viste?, todo parece una ciudad». Estas dos ideas, la de juego y colección y la de una imagen de ciudad, le permiten la creación de la obra como creación de un orden nuevo, de un mundo grato.

«Un poeta moderno dice que para cada hombre existe una imagen cuya contemplación le hace olvidarse del mundo entero: ¿cuántos no la encontrarán en una vieja caja de juguetes?» <sup>12</sup>

El orden nuevo es en Testa un orden otro, es amontonamiento, es mescolanza, porque no está empeñado en la búsqueda del Orden con mayúsculas. No ha lugar al intento de recomponer una metáfora del tiempo, Testa trabaja en el filo, en la ironía sobre el Orden, trabaja desde el reconocimiento de su imposibilidad. La ironía sobre el Orden es la mescolanza en la forma misma del centro cultural, es el orden con minúsculas que sólo puede provenir de asumir la incerteza, es rebelión contra la idea del Museo-Mausoleo y es rebelión contra el



Fachada de acceso

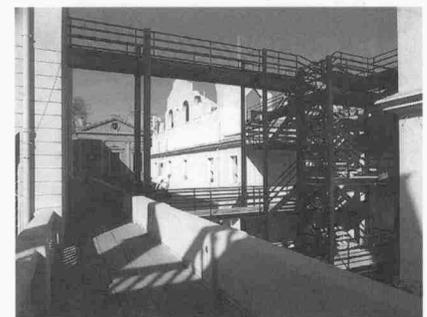
orden de los cementerios. No olvidemos que el centro está al lado del cementerio de la Recoleta, la explosión de color al lado de los mármoles blancos y negros. El proyecto es colección de heterogeneidades. Pensemos nuevamente en el programa, desde la interpretación de los autores en la memoria descriptiva del proyecto. Ante «una especie de poblado con un gran eje central, una calle abierta de unos 8 ó 10 m de ancho y unos 200 de largo, que vincula todos los edificios», los arquitectos se propusieron «respetar todo lo exterior, pero agregándole perceptiblemente algunos elementos nuevos». Dice Testa: «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 siglo XX y las cosas contemporáneas.»

Se comporta como el coleccionista, que es un destructor, descarta, agrega, opera transformaciones sobre las piezas, entre las cuales la más violenta es la mezcla de todo aquello que ha sido separado de su contexto. A la mescolanza instituida por cada museo en sus colecciones, agregaba la sucesión variopinta de diferentes colecciones a lo largo de un recorrido continuo. A la mescolanza de partes edificadas en diferentes momentos históricos con el consecuente muestrario de estilos, la libertad de la nueva intervención para convocar otros fragmentos, ya sea de inspiración histórica o absolutamente contemporáneos. Mezcla de los tiempos, convivencia de estilos, connivencia de viejos y nuevos historicismos, en pleno auge del llamado posmodernismo que en nuestro país enmascaraba con operaciones arquitectónicas de gran superficialidad el entonces escasísimo debate cultural y la ausencia de reflexión crítica en la disciplina arquitectónica. Miguel Ángel Roca era Narciso, porque había perdido las conexiones con el mundo. Clorindo Testa podía salvarse como Fausto porque rechazó la tentación a la posesión de la totalidad.

Es un coleccionista infantil. El niño ve en una mariposa, en una sola estampilla o

postal, una colección entera. No tiene conciencia de totalidad en el sentido que se le da en el mundo de los adultos. La colección es lo que efectivamente posee. Aquella colección de objetos del CCCBA, que era una ciudad en sí misma, tenía la capacidad de extenderse al igual que la ciudad real. Y el desdibujarse de los límites entre los objetos de la colección y entre esos objetos con la ciudad se operaba en el Centro Recoleta, aún antes del Design Center, en los modos en que se vinculó con el entorno físico inmediato. Las «máquinas» o elementos agregados eran tanto para ver hacia la ciudad de afuera como hacia la ciudad interior.

En consecuencia, no puede haber una idea de completar un ciclo histórico con los elementos «agregados», sino que el agregar es interminable, no hay posibilidad de pensar en términos de una totalidad acabada y abarcable. Esto queda aún más claro cuando Testa realiza el proyecto del Buenos Aires Design Center en Recoleta. Composición irreverente de sus volúmenes, empleo de colores inusuales, terminaciones descuidadas, formas interiores de cartón pintado. Liernur lo señala, junto a Alto Palermo, como una de las primeras



Calle interior

manifestaciones del Big en Argentina, no sólo por el tamaño, sino por su condición híbrida, por la complejidad funcional y dimensional interior y exterior, por la articulación con la trama metropolitana que hace difícil saber dónde empieza y termina respecto al Centro Cultural Recoleta y respecto a la plaza. <sup>13</sup>

Testa tiene una valoración respecto al tiempo, a la caducidad y a la institución «Museo» que podríamos caracterizar como modernista. Permanentemente está forzando, como artista y como curador, el concepto tradicional de Museo. El suyo es un programa de resistencia.

Clorindo cuenta: «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. Entonces me topé con Manucho Mujica Lainez (...) y me dijo: ¿Y a vos, cuándo te hacen una exposición póstuma como ésta?!. 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». Y señalando las fotografías de su última exposición (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), agrega: «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». En las fotografías podía ver la sala del museo con varios tabiques que definían un cubículo, donde Testa pintó una puerta y las mesas continuaban del otro lado del muro. Sobre las mesas estaban los tubos de los planos y, esparcidas, las pinturas y las esculturas. La idea de continuum posibilitada por la puerta, por la ilusión de una puerta, que no deja ver, que deja imaginar... El curador que había «desacartonado» la muestra era el propio Testa.<sup>14</sup> El juego con los elementos del pasado no es para recomponer ese pasado, ni para reconciliarlo con el presente. Hay un margen en la arquitectura de Testa, lo imprevisto como la posibilidad de una figura que está presente en los elementos que se repiten a lo largo de su obra. Hablando de su pintura, afirma: «Esos cuadrados y esas

ventanas siempre han estado ahí; a veces, a esos cuadrados se asoma una figura y antes no asomaba nada... pero uno podía imaginarla, en el fondo».<sup>15</sup> Hay aquí dos momentos posibles, el de una figura imaginable pero no visible, que permanece en el fondo, y la figura que asoma, es decir que se vuelve cercana. Esas dos distancias, la lejanía y la cercanía, son conceptos que en la obra arquitectónica, y en particular en el centro cultural, son muy fuertes. La falta de cuidado del detalle, en tanto actitud generalizada en el conjunto de la obra, puede ser vista como una actitud: toda la operación es ficción. Como una escenografía, que en la lejanía nos interna en un mundo de ficción, y si nos acercamos vemos la torpeza de su materialidad y tomamos conciencia del engaño. Testa está jugando siempre con esta dualidad entre cercanía y lejanía. En ese juego están sus «máquinas» para ver.

¿Para ver qué? Hacia afuera: el gran desorden metropolitano. Hacia la «ciudad interior»: el orden con minúsculas del amontonamiento de viejos y nuevos rastros materiales. Franco Rella habla del tiempo doble, no de la obra de arte, sino de aquellas figuras que se pueden componer con los fragmentos amontonados en la colección. La semejanza y la indiferenciación de la colección y el museo postulan un orden nuevo y diverso donde esos fragmentos pueden, todavía, sobrevivir y significar. Es la resistencia que las obras oponen a la fusión, a la confusión, prefiriendo la mezcolanza híbrida, pero que puede asumir otro sentido, en términos de Benjamin: transformarse en una suerte de jeroglífico histórico en el cual es posible, como «viejos beduinos» en el desierto, descifrar «los signos del tiempo».<sup>16</sup>

Rosario, diciembre de 2002



Fiebre amarilla - El Hospital. Instalación



Croquis



Croquis

## Notas

1 En la Recoleta había un conjunto edilicio complejo cuya parte más antigua databa de 1731. Inicialmente había sido un convento y tenía dos claustros que habían pertenecido a la Iglesia del Pilar. Después había funcionado una cárcel, luego un hospital y, por un tiempo, albergó la primera Escuela de Bellas Artes. A mediados del siglo XIX se agregaba un pabellón de acceso y hacia finales del mismo una capilla y dos pabellones más. En ese conjunto con más de 200 años de historia, en donde entonces funcionaba el asilo de ancianos, la intendencia encargó un proyecto de refuncionalización y ampliación para hacer un centro cultural agruparía los distintos museos municipales: el museo de arte moderno, el de cine, el Sivori, 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.

2 Marina Waisman, «Argentina: la conflictiva década del 70», en Summa, Balance de la década 1970-1980, diciembre 1980, n° 157, p.77. Para comprender el enfoque de la revista en ese período, ver también Summa, Buenos Aires 400 años (n° 145/146, enero/febrero 1980) donde se publica el proyecto del CCCBA como parte de «La acción municipal», la cual habría tenido «una notable eficacia en su faz operativa».

3 Pancho Liernur, «Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. La reacción de Narciso», en Summa, abril 1983, n° 186, p.55-58.

4 Dice Liernur: «Narciso sufre porque percibe en las pérdidas la caducidad, la muerte. Su idea del tiempo le impide comprender el devenir arbitrario en el que, sin pasado y sin futuro, los objetos refuigen precisamente en la caducidad del instante. La conciencia de esa fragilidad es una característica fundamental de la cultura de la modernidad. No admitirla y afanarse en la búsqueda de la potencia que abarcando el todo consiga dominar el caótico suceder del mundo, es la clave del cuerpo clásico de las ideas de Occidente.» Con la cita de un texto de Rella, al que no poco deben las reflexiones de su artículo, concluye: «Sólo aceptando hasta el fondo el tiempo de la precariedad, la crisis, y aquello que se mueve y se transforma en nuestro espacio histórico, podremos estar en condiciones de cambiar radicalmente 'el tiempo de la miseria.'»

Para la escritura de Proust cita a Gilles Deleuze, Proust y los signos, Ed. Anagrama, 1970

5 Graciela Silvestri, «Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonio y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina», en BLOCK, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, UTDT, 2000, n° 5, p. 38-50.

6 Ver de la autora: «Museo y anamnesia. Temporalidades diversas en el museo de arte», en Historiografía y Memoria colectiva, Cristina Godoy (compiladora), Miño y Dávila, Madrid - Buenos Aires, 2002, p.143-156.

7 El exhaustivo análisis del objeto material en el artículo de Liernur facilita el centrar esta presentación en otros aspectos.

8 Walter Benjamin, Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p.93-94

9 Ibidem

10 Ibidem

11 Ana de Brea y Tomás Dagnino, Señores arquitectos... Diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa, ediciones UBROC, Buenos Aires, 1999, p. 38 y 40

12 W Benjamin, op.cit., p.94

13 Jorge Francisco Liernur, Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad, FNA, 2000, p.382

14 Entrevista de la autora con Clorindo Testa, 4 de mayo de 2000

15 Summa, julio 1981, n° 164, citado en Pancho Liernur, op.cit.

16 Franco Rella, «La vertigine della mescolanza», en Lotus international 35, Electa, Milán, 1982, p. 53-63

**Procedencia de las imágenes:** Clorindo Testa de Jorge Glusberg, Summa +, DONN sa, 1999, Buenos Aires