

CLORINDO TESTA :

manos, patas, lomo y panza de la arquitectura.

Los 'rare-facta' de Clorindo

La obra del arqui-artista Clorindo Testa surge de la diferencia de haber articulado dos prácticas que conviven dialécticamente en la búsqueda de la unidad subdivisible, pero unívoca en su molaridad. Este llamado de atención que va a intentar su inserción de manera constante, apelará siempre a razones de una pragmática operatoria. En efecto, su "crítica del gusto" determinará en el sujeto de la práctica "arqui-artística" la creación de unidades siempre nuevas, de gustemas selectivos frente a la acumulación diacrónica de gruesos bloques de información congelada y sin circulación.

El análisis de esta obra abarcará cuatro lustros conductuales en su constitución constituyente. El epinúcleo de sus cuestiones entre el arte y la arquitectura, emite su raptó inaugural con el Banco de Londres (1960); colmo de fusión entre la pintura y la arquitectura al nivel de la fachada donde se mezclan unidades de estilo y de pigmento hasta el límite en que la diferencia debe ser detectada en las contradicciones a que da lugar el pasaje "al interno" del edificio con sus superposiciones y sucesivas transparencias.

La fachada es un verdadero escorzo de la tela en sus seguimientos informales, las sobreimpresiones y superposiciones son los ojos de la nuca o el detrás del cuadro. Esta impresión creció inopinadamente el día de la inauguración del Banco de Londres; cuando la totalidad del espacio construido parpadeó agitado por el rulemán de los cuerpos (25.000 personas visitaron ese día el edificio, al decir del propio Testa "una especie de masa negra") cuya presencia fue una verdadera paráfrasis de Alicia atravesando el espejo colectivo.

A contrario sensu, Clorindo Testa diseña en la calle Rodríguez Peña al 2.000, una especie de casa 'rarefacta' en la que desdeñando cualquier elogio de fachada, ésta no existe y pasa a formar parte de los fantasmatismos del código arquitectónico. Un escalonamiento de terrazas pone de manifiesto la 'epojé' del muro-defensivo. La 'metonimia' se juega en presencia y el usuario ingresa directamente al espacio-dor-

leer, pintar, etcétera. Siguiendo el modelo de animación por el movimiento típico del "Waggon lit" grado del topos kinestésico, pero no cenestésico (inestable) el usuario participa sin quererlo digamos de manera inconsciente, renovando el rito y más tarde el mito de ser la "Figura fatal del hecho arquitectónico". Esa pérdida de la alteridad es debida a que Testa, lúcidamente le otorga al usuario el rol económico de "testigo de cargo" pero no de catártico testigo capaz de manejar los mecanismos preconscientes del artista.

Otra de las críticas al "utopismo modernista" puede ser verificada en los resultados que produjo "la casa de Guido Di Tella" que planificó conjuntamente con la arquitecta Irene Van Der Poll. La anécdota se centró en la visita que hizo un empleado de la firma telefónica en el momento de la finalización de la obra. El empleado de la empresa telefónica no creía desde su "vulgata arquitectónica" que eso "fuera una casa". El referente lexemático o, mejor dicho, la resultante de un efecto de lenguaje producido por un agente exógeno a la habitabilidad -un usuario que no usa- se carga de prejuicios en su acumulación vulgar de palabras que determinan una resistencia conciliar a la arquitectura parlante: "Ud. me dice que esto es una casa, pero esto es una cosa, una fábrica, o qué se yo?".

Quién pregunta tiene un tesoro de prejuicios. La arquitectura es una cosa que navega en su propia coseidad y que a cierto nivel pierde el privilegio fonológico y su entidad ontológica y fundante.

Otro ejemplo, esta vez la crítica se inscribe en el dominio público. La lexia va a ser leída. La proyectación desemboca en la Biblioteca Nacional. El "pattern" es la vaca; las vigas recorren ^{r/} manos, patas, lomo y panza de la arquitectura. Bajo la panza circula la fonemática del mugido. Un sonido mínimo y casi gutural calienta la sangre y opera la acumulación intrauterina y la flotancia de lo amniótico arquitectural. Las patas son las manos y el lomo es el techo de la panza receptáculo. Una arquitectura al revés y una resonancia constante. Entre el canguro y la vaca, un salto cuanti-cualitativo. No hay edificio obvio que se transfiera como Biblioteca Nacional. Es el sello de otra especie

//

panza protectora. Arquitectura irónica en sus desplazamientos obli- cuos, lectura transversal. Fuera de las direcciones obvias, otro còdi- go no un meta-còdigo.

Por último, la necesidad tiene cara de hereje y demanda la creación de Centros Artísticos. Clorindo Testa, Luis Fernando Benedit y Jacques Bedel, topologizan y multiplican un espacio. Un edificio del año 1700 que sucesivamente sirvió de convento, cárcel y asilo, ofrece su estruc- tura para ser desestructurada. Y Testa, piensa que "la función no hace a la forma" que hubo una cantidad de funciones con la misma forma. El centro, no es -ni una reconstrucción ni una restauración- es un "pattern" contenedor que va a dar alojamiento a estilemas coloniales y neo-gòticos y, que en las prerreflexiones reflexionantes de los ar- quiartistas quedará como signo de signaturas.

La mitografía recuperadora va a consistir en meter en un mismo saco "todos los recuerdos que Testa y sus colegas vieron". La arquitectura se hace palabra y Clorindo agrega que "aparte de la diversidad de estilos uno también le puede agregar a ese caldo arquitectónico, las ruinas de Pompeya, observatorios astronómicos de la India, las fachadas napolitanas coloradas y grises, las escaleras de hierro de la época de los rusos 1920, las marquesinas de fierro y vidrio de principios del siglo y las cosas contemporáneas".

La diacronía ^{a/}barca el 1700, 1850, 1900 y la sincronía consistirá en que las cosas que el arquitecto ha visto le otorgarán la unidad ya no deseante, sino deseada.

El octógono de las temporalizaciones artísticas

La equipolencia arte/arquitectura inclina el nivel y va a privilegiar el primer dígito de esta relación. El arte entre la imagen técnica y un trazo de color. Momento de la formación de una imagen.

1) Papeles plegados:

El lugar inaugural asume la forma de un trabajo sobre el papel. Sopor- te natural en la memoria (celulosa) soporte deseado en su proceso (pa- pel elaborado, absorción y receptáculo) por el artista que lo vuelve a su lugar de origen.

2) Las banderas:

La memoria como paladar (negro) de la historia. Primer ante ^{dentro} del drapado (tierra de Siena y sus torneos). Ausencia de teoría en el significante. Suspense singular de la metáfora. Fijación de un material sobre un soporte. Soporte móvil de una puesta en acto diferente. Los hombres baten y rebaten el color. Ruptura de los vínculos entre la metáfora y la analogía. No se puede decir con riesgo de inconsecuencia que los emblemas pintados, sean lenguaje. Territorio de ficción, resorte metafórico del lenguaje propio de la pintura y los dibujos de la circunstancia. No se ha de oír, leer o escribir, ni existe precipitación comparativa entre una obra y un texto. La obra de Clorindo es un distanciamiento sin nombres entre algo que se hace imagen y otra cosa que suena sin que haya tomado forma de significante. Lo imaginario, súbitamente pierde su dimensión fictiva, las figuras cerradas y desplegadas del artista violentan el discurso del arte.

3) Las mediciones:

Otra puesta en escena de la memoria. La representación en el sentido de su borradura visual, pero no acústica. El grito primal (nacimiento sin mirada), la risa (técnica de aflojamiento rivaliza con el stress). Los baños (sobredimensión de la imagen de un cuerpo). Ritmos superestructurales que desafían la efracción del trazo. Agrimensuras textuales, estos casi-fonologismos en oposición simple de cantidades y calidades, el concepto de fractura se muestra intolerante. La igualdad de las resistencias o la fractura y/o la equivalencia de fuerzas de fractura reduce cualquier preferencia (de medida física) en la elección de los itinerarios. La memoria recupera la diferencia inatrapable e invisible entre el trabajo de las fuerzas.

4) Habitar, circular, trabajar y recrearse:

El arte vuelve a fusionarse con la arquitectura en las cuatro funciones memorizadas por Le Corbusier en el CEAM. El hombre habitado, circularado y trabajado se re-crea.

5) La peste:

Clorindo Testa, ha expulsado del Asilo a la Peste. ¿En qué lugar del sistema artístico funda sus eco-representaciones? La fusión de sus géneros, cumple el rol de barrera imaginaria, ^{de} percepción del síntoma,

la Peste. Los emblemas de "la máscara" flamean en lo inconsciente. El retorno de las fuerzas se hace mediante trampas y su representación con máscaras. Todas esas historias que Testa nos vuelve a relatar son trampas tendidas a los dioses, al tiempo, al espacio, a los razonadores. Y todas las trampas son pequeñas máquinas desdeñables, fáciles de disimular en sus reservas de energía potencial y, es el impacto de la víctima, de su energía propia, cinética, psíquica, sobre el aparato puesto en marcha el que efectúa la retorsión de fuerza esperada por quien ha tendido la trampa. Pero, es necesario que la víctima al principio se muestre y luego avance que, presume de su propia fuerza, de su seguridad, de su control del terreno. Hay, situaciones bajo control en la época de "Cippalone", pequeña villa que en el año 1.656, se vió asolada por la Peste. Bajo control, quiere decir; el equilibrio vida/muerte y la permanencia de la ciudad. Simbólicamente, los trapos fusionados por Testa son, la máscara del muro y funcionan como defensa del espacio urbano. La peste y el muro, extraño correlato de máscara y simbiosis.

6) Anotadores:

Aquí, la memoria quiere hacerle justicia al objeto. Testa, vuelve a tomar la iniciativa. Suma todo lo anterior y arma su morfología recontada en la que incluye hasta cuentos infantiles (Barba azul) memoria de la superficie perversa de la Figuración. Papeles acumulados, recordados y pintados ³ para que el ojo los difracte. El objeto acorta la distancia de la representación, especie de perspectiva naturalis. No existe búsqueda pertinente de los detalles que caracterizan a una determinada factura; la investigación está orientada a una primera visión masiva de toda una década que ha captado un efecto determinado e intenta multiplicarlo, profundizarlo, justificarlo, más por razones de "atletismo del corazón" como diría Artaud, o de los sentidos que de la razón, pese a que el ~~análisis~~ ^{examen} de esta obra pueda racionalizarse en análisis inmanente del ojo y que el objeto de función pueda convertirse por un instante en objeto de saber. (...)

7-8) Los barcos:

La memoria como cuadrícula imaginaria infantil de las batallas navales y al mismo tiempo remedo de escorzo y fachada del Hospital Naval en la proyectación del artista que no puede dejar de ser arquitecto.