

Testoni: el fragmento como sinécdoque

Testoni: o fragmento como sinécdoque

DIDIER CALVAR

Grado y posgrado en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, España. Encargado de la Sección Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo).

Profesor de Arte y Estética de la Universidad ORT-Uruguay.

Graduação e pós-graduação em História da Arte na Universidad de Barcelona, Espanha. Diretor da Seção História da Arte na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República (Montevideu). Profesor de Arte y Estética da Universidad ORT-Uruguay

RESUMEN El final de la Segunda Guerra Mundial significó el desplazamiento del arte academicista autoritario hacia rumbos informalistas. América Latina contempló también esa continuidad con la estética abstracta que se desarrolló en Europa y EE.UU. formando grupos e iniciativas individuales que se expresasen en ese nuevo lenguaje que apostó por vertientes matéricas, sígnicas y gestuales. Uruguay en el *Grupo de los 8* contó con un singular artista, ex-reportero gráfico: Alfredo Testoni, quien procuró plasmar en imagen fotográfica las texturas de muros de diversas partes del mundo. Testoni recorre con su objetivo la historia cultural que contienen esos fragmentos parietales que actúan como sinécdoques de antiguos misterios.

PALABRAS CLAVE Testoni: un fotógrafo informalista.

RESUMO O final da Segunda Guerra Mundial significou o deslocamento da arte academicista autoritário em direção a rumos informalistas. A América Latina contemplou também essa continuidade com a estética abstrata desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos, formando grupos e iniciativas individuais que se espressem nessa nova linguagem que apostou por vertentes matéricas, sígnicas e gestuais. O Uruguai, no *Grupo de los 8*, contou com um singular artista, ex-repórter gráfico: Alfredo Testoni, que procurou plasmar em imagem fotográfica as texturas de muros de diversas partes do mundo. Testoni percorre com o seu objetivo a história cultural que contém esses fragmentos parietais que atuam como sinécdoques de antigos mistérios.

PALAVRAS-CHAVE Testoni: um fotógrafo informalista.

Introducción

La obra de Alfredo Testoni se encuadra dentro de las trayectorias de los artistas con afán de curiosidad y experimentación que parió una generación uruguaya movida por la inquietud de la superación a través del trabajo arduo y dedicado.

Desde los aprendizajes de la vida práctica, al trabajo manual, a una educación informal en la mirada, Testoni va mudando sus intereses permanentemente para obtener resultados que lo acerquen a la actividad creativa. No es un hecho casual que se haya rodeado progresivamente de personas que significaron hitos fundamentales en su formación como artista fotógrafo. Paulatinamente va desarrollando aptitudes naturales para la sensibilidad en el encuadre, y procura enriquecerse con conocimientos técnicos, en los que siempre se plantea cómo conseguir un avance. No se propuso jamás llegar a una meta estereotipada que lo caracterizase, a un estilo que le fuera propio para poder descansar en la cristalización triunfal, sino que permanentemente su trayectoria se reformula con una búsqueda de nuevos temas y técnicas. No obstante, va revisitando imágenes y empleando otros procedimientos con los que pueda ir desplegando una actividad lúdica en su obra.

Su trabajo resulta invaluable para la historia de la cultura nacional por los muchos aspectos que desarrolla en la actividad fotográfica, para el historiador desde el punto de vista de un registro documental que marca una iconografía uruguaya, como el Graf Spee o la final de 1950 en Maracanã, pero también por sus retratos de personalidades de relieve, para el publicista por sus originales spots y para el historiador del arte por sus exploraciones dentro del informalismo. Gracias a Alfredo Testoni contamos con originales imágenes de plásticos uruguayos trabajando en su ambiente, rodeados de sus instrumentos y materiales.

Supo también develar el presente como documentalista, tanto como reflexionar sobre la sociedad que le tocó vivir, su presente y su pasado, y a la vez crear como artista, empleando como anclaje la fotografía. Capta con igual sensibilidad la reacción espontánea de niños de escuela jardinera tanto como detalles de muros con sus relieves, inadvertidos por el paseante común.

Testoni interesa por diferentes razones a diversos especialistas, a nosotros en particular, nos sorprende su búsqueda expresiva tan peculiar en una fotografía que asume calidades

Introdução

A obra de Alfredo Testoni enquadra-se nas trajetórias dos artistas com curiosidade e vontade de experimentação, filhos de uma geração uruguaia movimentada pela inquietude de superação por meio do trabalho duro e dedicado.

Desde os aprendizados do trabalho manual na vida prática a uma educação informal no olhar, Testoni vai mudando seus interesses permanentemente para obter resultados que o aproximem da atividade criativa. Não é um fato casual que se tenha aproximado progressivamente de pessoas que deixaram marcas fundamentais na sua formação como artista fotógrafo. Paulatinamente, vai desenvolvendo aptidões naturais para a sensibilidade no enquadramento, e busca aprimorar seus conhecimentos técnicos por meio dos quais sempre procura o modo de conseguir um avanço. Não se propôs jamais chegar a uma meta estereotipada que o caracterizasse, a um estilo que lhe fosse próprio para poder descansar na cristalização triunfal, senão que permanentemente sua trajetória se reformula com uma procura de novos temas e técnicas. No entanto, vai revisitando imagens e empregando outros procedimentos com os quais possa ir abrindo uma atividade lúdica na sua obra.

Seu trabalho resulta de enorme valor para a história da cultura nacional pelos muitos aspectos que desenvolve na atividade fotográfica: para o historiador, desde o ponto de vista de um registro documental que marca uma iconografia uruguaia, como o Graf Spee ou a final de 1950 no Maracanã, mas também pelos seus retratos de personalidades relevantes; para o publicitário, pelos seus *spots* originais; e para o historiador da arte, pelas suas explorações dentro do informalismo. Graças a Alfredo Testoni, contamos com imagens originais de artistas plásticos uruguayos trabalhando em seus meios, ao redor de seus instrumentos e materiais.

O fotógrafo soube também desvendar o presente como documentarista, tanto quanto refletir sobre a sociedade em que viveu, seu presente e seu passado, e, ao mesmo tempo, criar como artista, empregando como âncora a fotografia. Ele captura com igual sensibilidade a reação espontânea das crianças da creche, tanto quanto os detalhes dos muros com seus relevos, inadvertidos pelo passeante comum.

Testoni, por diversas razões, interessa a vários especialistas; a nós, em particular, surpreende sua procura expressiva tão peculiar em uma fotografia

que assume qualidades pictóricas e orienta-se perfeitamente às correntes informalistas do momento.

Existencialismo

Em seu trabalho fotográfico informalista é conveniente que nos situemos na época em que o autor inicia esta vertente estética.

A Segunda Guerra Mundial significou um episódio que foi acompanhado de perto em nosso meio, devido ao elevado número de imigrantes com que contava o Uruguai desse momento. Como tinha acontecido havia pouco tempo com a Guerra Civil Espanhola, pais, irmãos e primos estavam implicados no conflito. O uruguaio continuava escutando com atenção a dor dos sobreviventes, assim como sofrendo a perda de entes queridos nos massacres. O que Malraux chamou “el crepúsculo de lo absoluto” tinha deixado profundas marcas em toda a humanidade da década de cinquenta do século 20.

Essa Europa, à qual viajara o artista, seguirá se recuperando da conflagração, mas ainda exhibe muitos muros que denunciam as feridas do episódio no mesmo momento em que Alfredo Testoni registra suas primeiras tomadas. Lembra-nos a um Rossellini que se atreve a perscrutar na Berlim destruída quando roda “Alemanha, Ano zero”, em 1948.

A exaltação triunfalista da derrota do fascismo rapidamente se transforma em desencanto de pós-guerra. Os intelectuais da resistência assistem ao momento em que governos conservadores assumem o poder e não conseguem satisfazer as expectativas de mudança; há um novo mundo, que se aguardava ansiosamente depois de Auschwitz.

Termina cedo a festa artística vivenciada no Salão da Libertação de Paris, de 1944, na qual tinha-se exibido com orgulho o que se denominou como “arte degenerado”, e se vislumbra a proximidade de outras tendências.

Também para os uruguaiois – que tinham vivido a guerra de perto como já foi mencionado – começava a se entrever um futuro de brumas em meados dos anos cinquenta. Passada a prosperidade comercial posterior à guerra da Coreia, vai se produzir o estancamento econômico que os precipitará na crise e decadência dos sessenta. Uma sensação de vazio lavará junto o último hálito do que fora o otimismo titânico da década de trinta, quando tudo era possível no país de futuro promissor, onde ainda se faziam muitas comparações do Uruguai com países europeus, mas nunca com seus pares

pictóricas y se orienta perfectamente hacia las corrientes informalistas del momento.

Existencialismo

En su trabajo fotográfico informalista conviene que nos situemos en la época en que el autor inicia ésta vertiente estética.

La segunda Guerra Mundial significó un episodio que se siguió con extrema proximidad en nuestro medio, dado el alto número de inmigrantes con los que contaba el Uruguay de ese momento. Como había sucedido poco tiempo antes, con la Guerra Civil Española, padres, hermanos, primos, estaban implicados en el conflicto. El uruguayo seguía escuchando con atención el dolor de los sobrevivientes y continuaba sufriendo la pérdida de seres queridos en las masacres. Lo que Malraux llamó “el crepúsculo de lo absoluto” había dejado fuertes huellas en toda la humanidad de la década del cincuenta del siglo XX.

Esa Europa a la que viajará el artista, se irá recuperando de la conflagración, pero aún exhibía muchos muros que delataban las heridas del episodio en el mismo momento que Alfredo Testoni registra sus primeras tomas. Nos recuerda a un Rossellini que se atreve a escudriñar en la Berlín destruida cuando rueda “Alemania Año Cero” en 1948.

La exaltación triunfalista de la derrota del fascismo pronto se torna en desencanto de posguerra. Los intelectuales de la resistencia asisten al momento en el que asumen gobiernos conservadores que no alcanzan a satisfacer las expectativas del cambio hacia un nuevo mundo, que se esperaba ansiosamente después de Auschwitz.

Finaliza pronto la fiesta artística experimentada en el Salón de la Liberación de París de 1944, donde se había exhibido con orgullo el denominado “arte degenerado” y se vislumbran otras tendencias que se avecinan.

También para los uruguayos – que habían vivido la guerra con la proximidad mencionada – comenzaba a entreverse un futuro abrumador a mediados de los cincuenta, tras pasada la prosperidad comercial posterior a la guerra de Corea, se va a producir el estancamiento económico que los precipitará a la crisis y decadencia de los sesenta. Una sensación de vacío, que enterrará los coletazos del titanismo optimista de la década de los treinta, cuando todo era posible en el país del futuro promisorio, donde sobraban las comparaciones del Uruguay con

países europeos y no con sus pares latinoamericanos. Se tarda cierto tiempo, sin embargo, en que se tome plena conciencia de lo que ocasionaría esa decadencia.

Este fenómeno va a sumirnos en un período depresivo, que nos asimila más fácilmente al existencialismo de la posguerra europea, aunque de forma tardía. La conciencia de la finitud de los buenos tiempos y la visión trágica de la situación, nos volcarán hacia una vivencia próxima – por parte de algunos sectores – a los postulados existencialistas. Así como otros actores percibieron que era la ocasión perfecta para provocar cambios radicales en el país desde una óptica marxista.

El arte se problematiza proporcionalmente al desvanecimiento del Uruguay de la seguridad.

El existencialismo – basado en las ideas de Kierkegaard, desarrolladas luego por Sartre – demostraba el vacío de certidumbre que había producido el conflicto bélico. Acaba desbordando las fronteras del continente para trasladarse a una América del Sur en crisis.

Sartre tuvo buen predicamento dentro de algunos sectores de la intelectualidad uruguaya que vivía el desencanto a la manera de *La Náusea*, aunque con un hilo de esperanza que podía brillar al final del camino.

Los cincuenta impregnaron a quienes los vivieron de fantasmas propios de la Guerra Fría, como el peligro de la catástrofe nuclear apocalíptica.

La vivencia de que se agotaba una época del Uruguay afectó indefectiblemente la producción artística del momento.

Teóricos como Michel Tapié expresaban: “Hoy ya no es posible un arte para el placer” y en 1952 denomina a la producción contemporánea como un *Art Autre*. Significaba la búsqueda de un nuevo lenguaje después de la conflagración, la exigencia de que el mundo debía tomar conciencia de la necesidad de una refundación moral

El arte en el que predominan las tendencias informalistas llega al Uruguay a finales de los cincuenta, arropado en una vivencia de triste memoria reciente. Algunos artistas – como el personaje de Roquentin de Sartre – encontraron un sentido a la vida a través de un proyecto literario o artístico, de la misma manera los artistas uruguayos en el quehacer artístico. La acción tenía que dominar el horizonte vital para dotar de sentido a la existencia. Rebelarse contra lo establecido es también crear algo

latino-americanos. Passará certo tempo, no entanto, para que se tome plena consciência do que ocasionaria essa decadência.

Esse fenômeno vai nos submeter a um período depressivo, que nos aproxima mais facilmente do existencialismo do pós-guerra europeu, embora de forma tardia. A consciência da finitude dos bons tempos e a visão trágica da situação nos levarão de uma vivência próxima – por parte de alguns setores – aos postulados existencialistas, assim como outros personagens perceberam que era a ocasião perfeita para provocar mudanças radicais no país desde uma óptica marxista.

A arte se problematiza proporcionalmente ao desaparecimento do Uruguai da segurança.

O existencialismo – baseado nas ideias de Kierkegaard, desenvolvidas logo por Sartre – demonstrava o vazio de certeza que tinha produzido o conflito bélico. Acaba desbordando as fronteiras do continente para se trasladar a uma América do Sul em crise. Sartre teve bom predicamento dentro de alguns setores da intelectualidade uruguia que vivia o desencanto à maneira de *A Náusea*, embora com um fio de esperança que podia brilhar ao final do caminho.

Os anos cinquenta impregnaram, a quem os viveu, dos fantasmas próprios da Guerra Fria, como o perigo da catástrofe nuclear apocalíptica. A vivência de que se esgotava uma época do Uruguai afetou indefectivelmente a produção artística desse momento.

Teóricos como Michel Tapié expressavam: “Hoy ya no es posible un arte para el placer”, e em 1952 denomina a produção contemporânea como um *Art Autre*. Significava a procura de uma nova linguagem após a conflagração, a exigência de que o mundo devia tomar consciência da necessidade de uma refundação moral.

A arte em que predominam as tendências informalistas chega ao Uruguai no final dos anos cinquenta, protegida pela vivência da triste memória recente. Alguns artistas – como a personagem de Roquentin, de Sartre – encontraram um sentido à vida por meio de um projeto literário ou artístico, da mesma maneira que os artistas uruguayos em seu fazer artístico. A ação tinha que dominar o horizonte vital para dotar de sentido a existência. Rebelar-se contra o estabelecido é também criar algo diferente que o confronte com a rigidez da tradição.

Alfredo Testoni demonstra em sua atitude de procura essa inquietude vital. Será ela a que o motivara a incursionar em campos tão diversos da atividade fotográfica.

Informalismo

O informalismo, como corrente, resulta uma transgressão à tradição, uma antiestrutura oposta àquela proclamada pelo dominante universo *torresgarciano*. Produz-se o fenômeno inusitado de enorme respeito para com o mestre, mas ao mesmo tempo, uma firme vontade de mudança que pretende se despojar de sua rigidez.

As obras informalistas vão se caracterizar pela sua falta de cores vibrantes e pelo predomínio dos tons terrosos ou brancos, assim como pelas misturas que evitam a presença de cores puras, para dotar a obra de uma consistência de reboco. Testoni, em sua fotografia informalista em preto e branco, aproxima-se da paleta dos artistas plásticos de sua geração.

O movimento informalista originalmente iniciase de maneira simultânea em Paris e Nova Iorque em 1944. Nesse ano promovem-se exposições como a dos *Reféns*, de Fautrier, e a de *Hautes Pâtes*, de Dubuffet, que nessa linha são só precedidas pelas de *White Writings*, de Mark Tobey (1942).

O Uruguai mantinha maior vinculação cultural com a Europa, onde a obra dos expressionistas abstratos norte-americanos já começa a ser conhecida por volta de 1947. O informalismo afeta diferentes áreas das artes visuais e se reflete, inclusive, na cinematografia. O cinema neorrealista italiano, com a procura de outras ópticas reflexivas, é prova disso.

Devido à proibição do fascismo na análise da realidade, será tarefa do pós-guerra realizar uma releitura desta análise, mesmo tirando-a da figuração. No caso das formas pictóricas se propende à metáfora informal. Testoni é um exemplo desta dupla vertente que apresenta o momento histórico: por uma parte, se alimenta da realidade na fotorreportagem; por outra, dissecar o fragmento que consegue abstrair da realidade. A conjuntura pretende reeditar a primeira vanguarda com essa vontade renovadora do espaço artístico e sua estrutura.

A abstração não é inventada pela vanguarda na década de 10, ela está presente nas manifestações humanas desde a Pré-História, e só foi recriada em vertentes de manchas por Kandinsky, em clave geométrica por Malévich e Mondrian e com vetas expressionistas por Klee, para legá-la a seu século. Estes artistas – em diversas proporções – resultam os antecedentes do informalismo.

Seguindo Leonardo da Vinci, para quem a *pittura é cosa mentale*, e a arte como ideia, de Duchamp, o informalismo se transforma em uma elaboração inte-

diferente que a uno lo enfrente con la rigidez de la tradición.

Alfredo Testoni demuestra en su actitud de búsqueda esa inquietud vital. Será ella la que lo motivará a incursionar en campos tan diferentes de la actividad fotográfica.

Informalismo

El informalismo como corriente resulta una transgresión a la tradición, una anti-estructura opuesta a la proclamada por el dominante universo torresgarciano. Se produce el fenómeno extraño de enorme respeto al maestro, pero a la vez una firme voluntad de cambio que pretende desenmarcarse de sus rigideces.

Las obras informalistas se van a caracterizar por la falta de colores vibrantes y el predominio de los terrosos o blancuzcos, así como por las mezclas que evitasen los colores puros, para dotar a la obra de una consistencia de revoque. Testoni en su fotografía informalista en blanco y negro se aproxima a la paleta de los artistas plásticos de su generación.

El movimiento originalmente se inicia de manera simultánea en París y Nueva York en 1944. En ese año se llevan a cabo las exposiciones de los *Rebenes* de Fautrier y la de *Hautes Pâtes* de Dubuffet, que en esa línea son sólo precedidas por las *White Writings* de Mark Tobey (1942).

El Uruguay mantenía mayor vinculación cultural con Europa, donde la obra de los expresionistas abstractos norte-americanos ya comienza a conocerse en el continente europeo hacia 1947. El informalismo afecta a diferentes áreas de las artes visuales, y se refleja incluso en la cinematografía. El cine neorrealista italiano con la búsqueda de otras ópticas reflexivas, es una muestra de ello.

Debido a que el fascismo había prohibido el análisis de la realidad, será tarea de la posguerra realizar una relectura de la misma, incluso sacándola de la figuración.

En el caso de las formas pictóricas se propende a la metáfora informal.

Testoni es un ejemplo de esta doble vertiente que presenta el momento histórico: por un lado alimentarse de la realidad en el fotorreportaje y por otro disecar el fragmento que logra abstraer de la realidad. La coyuntura pretende reeditar la primera vanguardia con esa voluntad renovadora del espacio artístico y su estructura.

La abstracción no la inventa la vanguardia en la década del 10, está presente en las manifestaciones humanas desde la Prehistoria, pero sí la habían recreado en vertientes de manchas Kandinsky, en clave geométrica Malévich y Mondrian y con vetas expresionistas Klee, para llegar a su siglo. Estos artistas – en diferentes medidas – resultan los antecedentes del informalismo.

Siguiendo a Leonardo en que la *pittura é cosa mentale*, y al arte como idea de Duchamp, el informalismo se convierte en una elaboración intelectual y vivencial del artista que se sirve de diversos materiales para vehicular sus ideas y experiencias.

El espectador sin embargo -acostumbrado a ciertas concepciones más tradicionales del arte – se halla con frecuencia decepcionado frente a la obra informalista, debido a que no siempre alcanza a aceptar los códigos crípticos que le impone el artista. El público medio -atado a lo representacional- es frecuente que lo recepcione como una estafa.

La vanguardia no había logrado erradicar la exigencia impuesta al creador de que deba por fuerza dominar una habilidad técnica que lo avale como tal.

No resulta sorprendente entonces que esta tendencia se vuelva un factor chocante para ese tipo de espectador, ni que acabe transformando al artista en un maldito, sólo apreciado por cierto público de élite.

Tal vez para lo que el público podía esperar de un fotógrafo no resultara tan fuerte enfrentarse a la textura de una ruina y exponerla al desnudo, como podía serlo para un pintor que las recrease sobre el lienzo.

Diversos críticos analizaron el fenómeno del alejamiento del público provocado por la corriente informalista. Lo incomprendible del mensaje conlleva a cierta crisis de comunicabilidad con el espectador, quien luego se sentirá más atraído y aliviado por tendencias pop o hiperrealistas, que le permitieran huir del dramatismo y de la incomprensible abstracción.

Esta abstracción de los cincuenta tiene particulares connotaciones polisémicas, una de las más significativas es representada por la libertad frente a la imposición. Es decir el consreñimiento del artista del campo socialista a crear arte con contenido social y el artista del mundo capitalista como libre para crear abstracción. Es una categoría que no se cumple en la práctica ya que el artista abstracto es muchas veces condenado por el *establishment* norteamericano.

lectual e vivencial do artista que se serve de diversos materiais para vehicular suas ideias e experiências.

O espectador, no entanto – acostumado a certas concepções mais tradicionais da arte – se depara com frequência, desapontado diante da obra informalista, devido ao fato de que nem sempre consegue aceitar os códigos crípticos impostos pelo artista. O público médio – preso ao representacional – frequentemente recepciona este tipo de obra como uma estafa.

A vanguarda não tinha conseguido erradicar a exigência imposta ao criador de que ele deva, por força, dominar uma habilidade técnica que o avalie como tal. Não nos surpreende então que esta tendência se transforme num fator de choque para esse tipo de espectador, nem que ela acabe transformando o artista em um amaldiçoado, só apreciado por certo público de elite.

Talvez o que o público pudesse esperar de um fotógrafo é que, ao enfrentar a textura de uma ruína exposta ao olho nu na obra dele, não fosse tão impactante quanto colocada por um pintor na sua tela.

Diversos críticos analisaram o fenômeno do afastamento do público, provocado pela corrente informalista. O incompreensível da mensagem leva a certa crise de comunicação com o espectador, que logo se sentirá mais atraído e aliviado pelas tendências Pop ou Hiper-realistas, que permitiram a ele fugir do dramatismo e da incompreensível abstração.

Esta abstração dos anos cinquenta tem particulares conotações polissemicas, e uma das mais significativas é representada pela liberdade perante a imposição. Quer dizer, o constrangimento do artista do campo socialista levado a criar uma arte com conteúdo social, e o artista do mundo capitalista como livre para criar abstração. É uma categoria que não se cumpre na prática, já que o artista abstrato é, muitas vezes, condenado pelo *establishment* norte-americano.

No Cone Sul, depois da brecha aberta pelo concretismo, e o Madí nos anos quarenta e cinquenta, vai se consolidando uma visão do abstrato como mais elevado intelectualmente diante da obviedade do figurativo.

Em *El arte ensimismado*, Rubert de Ventós afirma que “la obra no significa nada sino que es”;¹ e no caso particular da pintura admite-se uma maior autonomia autorreferencial favorecida por críticos como Greenberg ou Rosenberg, enquanto que no

¹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona, 1963, p. 134.

caso da fotografia de Testoni se percebem implicações muito sutis que, como sucede com seus colegas pintores, não são simples de interpretar.

Lourdes Cirlot relaciona acertadamente o informalismo com a poética da obra aberta de Eco. Cada obra deixa ampla liberdade interpretativa, e fora do âmbito uruguaio escrevem-se textos por parte dos próprios artistas que reforçam essa ideia de abertura.

Em nosso país não se desenvolve uma grande teorização por parte dos artistas, como acontece na Europa ou nos EUA, mas os artistas uruguaios – entre os quais se encontram os integrantes do Grupo 8 – incorporam para tanto o importante suporte teórico proporcionado por Tapié, Restany, Eduardo Cirlot e Ragon. Georges Mathieu – um dos criadores fundadores do “informal” como conceito artístico – o define como aquilo que se distancia da referência real. Uma liberação do formal, que denomina como um *Art Autre*. Um retorno à vanguarda primitivista e à espontaneidade que pretende superar o Classicismo com ares *kitsch* dos fascismos.

Em uma das grandes exposições informalistas, organizadas em 1951, em Paris, dominavam as características que vão singularizar o movimento, ou seja: a qualidade matérica, signica e gestual que marcará o caminho a seguir por seus posteriores cultores.

O ponto de partida constitui a superfície da tela, o papel, ou a madeira, que logo será coberta de diferentes materiais, mas também vertentes que advogam pela mancha, denominadas “tachistas”, pelo vocábulo *tache* em francês. Em alguns casos se apresenta um grafismo quase caligráfico, alternado com vazios, como na arte oriental, que se convertem em silêncios.

Como já foi dito, é uma arte que quer se distanciar do planejamento que tinha primado no período anterior como um fenômeno imposto. Insiste, portanto, no retorno ao fortuito, ao intuitivo, ao automático do Dadaísmo e do Surrealismo para se contrapor ao peso das correntes do pré-guerra. Não é absolutamente inovador, já que o Monet, de Giverny, também tinha se encantado com o matérico das *Nymphées* no início do século 20. Já fazia tempo que a forma tendia a se dissolver: desde Mallarmé, quando na literatura rompe com a métrica da poesia tradicional.

Para além do representacional nos deparamos com a matéria em si e com o mencionado efeito que produz no espectador o abstrato, ao mesmo tempo que, em desconcerto, se converte em um disparador de ideais e sensações.

En el Cono Sur, luego de la brecha abierta por el concretismo y el Madí en los 40 y 50 se irá consolidando una visión de lo abstracto como más elevado intelectualmente, frente a la obviedad de lo figurativo.

Rubert de Ventós en *El arte ensamismado* plantea que “la obra no significa nada sino que es”¹, y en el caso particular de la pintura se admite una mayor autonomía autorreferencial favorecida por críticos como Greenberg o Rosenberg, mientras que en el caso de la fotografía de Testoni se perciben implicaciones muy sutiles, que como sucede con sus colegas pintores, no resulta sencillo de interpretar.

Lourdes Cirlot relaciona acertadamente al informalismo con la poética de la obra abierta de Eco. Cada obra deja amplia libertad interpretativa, y fuera del ámbito uruguayo se escriben textos por parte de los propios artistas que refuerzan esa idea de apertura.

En nuestro país no se desarrolla una gran teorización por parte de los actores como sucede en Europa o EE.UU., pero los artistas uruguayos – entre los que se encuentran los integrantes del Grupo 8 – incorporan el importante soporte teórico proporcionado por Tapié, Restany, Eduardo Cirlot y Ragon. Georges Mathieu – uno de los creadores fundadores de lo “informal” como concepto artístico – lo define como lo que se aleja de la referencia real. Una liberación de lo formal, que denomina como un *Art Autre*. Una vuelta a la vanguardia primitivista y la espontaneidad que pretende superar el clasicismo con visos kitsch de los fascismos.

En una de las grandes exposiciones Informalistas -organizada en 1951 en París- dominaban las características que van a singularizar al movimiento, a saber: calidades matéricas, signicas y gestuales que marcarán un camino a seguir por sus posteriores cultores.

El punto de partida lo constituye la superficie del lienzo, el papel, la madera, que luego se cubrirá de diferentes materiales, pero también vertientes que abogan por la mancha, denominadas “tachistas”, por el vocablo *tache* en francés. En algunos se presenta un grafismo casi caligráfico, alternado con vacíos, como en el arte oriental, que se convierten en silencios.

¹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensamismado*, Anagrama, Barcelona, 1963, p. 134.

Como dijimos, es un arte que quiere distanciarse de la planificación que había primado en el período anterior, como un fenómeno impuesto. Insiste por lo tanto en el retorno al azar, a lo intuitivo, a lo automático del dadaísmo y el surrealismo para contrarrestar el peso de las corrientes de la preguerra. No es absolutamente innovador ya que el Monet de Giverny también se había encantado con lo matérico de las *Nymphées* a principios de siglo XX. La forma hacía ya un cierto tiempo que tendía a disolverse: desde Mallarmé cuando en literatura rompe con la métrica de la poesía tradicional.

Más allá de lo representacional nos encontramos con la materia en sí y el mencionado efecto que produce sobre el espectador lo abstracto, a la vez que en desconcierto, se convierte en disparador de ideas y sensaciones.

Los procedimientos técnicos del dripping, grattage, frottage, espolvoreado, rociado, implican además, otra relación diferente con la materia pictórica. En el caso de la pintura el pigmento se mezclará con lo extrapictórico, al emplear alambre, herrumbre, trapos, cuerda, arpillera, papel, arena, aserrín, vidrio picado, masilla, asfalto, yeso, arena o cemento, entre otros.

La combinación de todos esos elementos termina por construir un paisaje topológico en las superficies en las que se aplica, a medida que la materia se densifica. Los materiales se prensan, se muelen, consiguiendo una cocina personal del creador. Se ejerce presión sobre la materia para dejar huella personal. No se pretende la perfección porque la naturaleza posee intrínsecamente rusticidad.

La materia se muestra tal cual es, como la verdad, y se excluye a la representatividad de la misma. Aunque en realidad a veces se enmascara el material otorgándole otra textura diferente a la natural. Quizás parezca una contradicción, pero hasta para Heidegger la verdad también integra a la no verdad.

Los artistas plásticos no dudan en incluir objetos reales en la composición, como habían hecho anteriormente cubistas y dadaístas. Y otras veces se busca sencillamente representar la nada, la ausencia de color, el blanco como vacío...

Tàpies recurre a esta poética: la de mezclar el objeto combinado con el vacío como forma de meditación sobre la materia. Y declara admirar a Chéjov por lo escueto en el decir, y al budismo Zen por la misma causa.

Os procedimentos técnicos do *dripping*, *grattage*, *frottage*, o polvilhado, o borrifado, implicam ainda outra relação diferente com a matéria pictórica. No caso da pintura, o pigmento se misturará com o extrapictórico, ao empregar arame, ferrugem, trapo, corda, estopas, papel, areia, serragem, vidro triturado, massa, asfalto, gesso, areia ou cimento, dentre outros materiais.

A combinação de todos esses elementos termina por construir uma paisagem topológica nas superfícies nas quais se aplica, à medida que a matéria se faz mais densa. Os materiais são prensados e moídos, conseguindo-se uma cozinha pessoal do criador. Exerce-se pressão na matéria para deixar a marca pessoal. Não se pretende a perfeição, porque a natureza possui intrinsecamente rusticidade.

A matéria é mostrada tal qual é, e como a verdade, se exclui a sua representatividade, embora, na realidade, às vezes se mascare o material, outorgando-lhe outra textura diferente da natural. Pode parecer uma contradição, mas até para Heidegger a verdade também integra a não-verdade.

Os artistas plásticos não têm dúvida ao incluir objetos reais na composição, como tinham feito anteriormente cubistas e dadaístas. E em outras ocasiões se procura simplesmente representar o nada, a ausência de cor, o branco como vazio...

Tàpies recorre a esta poética: de misturar o objeto combinado com o vazio como forma de meditação acerca da matéria. E declara admirar Chéjov pelo sucinto no dizer, e o budismo Zen pelo mesmo motivo.

A obra de arte se transforma em uma verdadeira factura, como é também a fotografia de Testoni. Assim como o artista plástico rasga o suporte, o arranha, o queima, o prega e enfrenta o processo de criação-destruição que tinha afirmado Picasso, Testoni entrega-se a uma atividade lúdica do olhar e de descobrir texturas. O olho de Testoni vai se pousando em diversas superfícies que ele vai a graduar com a luz.

O artista plástico manipula a matéria em combinações originais, enquanto no caso de Testoni a matéria é um *ready made duchampiano*, é algo pré-existente e seu trabalho consiste em desvendá-lo e registrá-lo por meio do filme sensível para conferir as mesmas sensações táteis.

A ruína é combinada também com o detrito, com o resíduo, com o gasto que carrega sua história para ser reutilizada e ressemantizada. O fragmento de ruína de Testoni sofre também a metamorfose que o artista plástico imprime à matéria. Assim

como este conta com o pincel ou com a espátula, a arma que utiliza Testoni é a câmara, instrumento igualmente válido para criar informalismo.

O informalismo fotográfico de Testoni assim como o informalismo mural de Nóvoa no Estádio Troccoli são originalidades locais que resultaram um aporte ao informalismo internacional. Nóvoa procura o material descartado para incorporá-lo à parede, e age como um escultor que cria uma instalação de materiais de descarte que se ressignificam em outro marco.

Como temos citado em referência ao informalismo, a ramificação de tendências apontará ao sógnico, ao gestual, ao matérico ou à mancha, e os diferentes autores se decantarão por diversas tendências, que em alguns casos suas obras se superpõem. Mathieu, por exemplo, inclina-se mais para o sógnico; e Pollock, para o gestual, mas outros mesclaram suas marcas até em uma mesma obra.

Testoni seguirá a linha predominante no informalismo do Uruguai, dominado pelo matérico e pelo sógnico. Prefere deter-se na trama da matéria acumulada em uma parede e descobrir detalhes de fragmentos que contemplam estas duas variantes informais. Tudo irá depender de onde se coloca o acento, seja no procedimento, na matéria ou na relação do artista com a forma.

O pintor mistura materiais diversos, com o mesmo pigmento ou os adere à superfície como numa colagem. Desta maneira, a matéria configura um espaço outro e o artista pode controlar – ou não – essa relação com os aglutinantes, com a tela, praticando nela ações por meio de uma multiplicidade de técnicas que procuram formar uma trama. Mas no caso de Testoni, ele tem de procurá-lo no externo, ou talvez esperar achar disparadores de estímulos que o convidem a focar e enquadrar. Por esse motivo é que age como um caçador de imagens, como um *flâneur* que ao percorrer a paisagem na cidade própria ou alheia, procura essa sinapse. Testoni é um olho curioso, um “*voyeur*” das formas.

Quanto ao impacto do informalismo europeu no Uruguai, cabe assinalar a importância da exposição que aconteceu em 1960, dos artistas espanhóis representantes dos movimentos *El Paso*, de Madri, e *Dau Al Set*, de Barcelona, como uma pauta fundamental. Muda absolutamente o panorama artístico de Montevideu dos anos sessenta. Os expositores se destacavam pela originalidade dentro do panorama espanhol muito empobrecido pelo governo

La obra de arte se transforma en una verdadera factura, como lo es también la fotografía de Testoni. Así como el artista plástico rasga el soporte, lo rasca, lo quema, lo clava, se enfrenta al proceso de creación – destrucción, que había planteado Picasso, Testoni se entrega a una actividad lúdica del mirar y descubrir texturas. El ojo de Testoni se va posando en diferentes superficies que él va a graduar con la luz.

El artista plástico manipula la materia en combinaciones originales, mientras que en el caso Testoni la materia es un ready made duchampiano, es algo preexistente y su trabajo consiste en descubrirlo y registrarlo a través de la película sensible para conferirle sensaciones táctiles

La ruina se combina también con el detritus, con el desecho, con lo gastado que carga su historia para ser reutilizado y resemantizado El fragmento de ruina de Testoni sufre también la metamorfosis que le inflige el artista plástico a la materia.

Así como éste cuenta con el pincel o la espátula, el arma que utiliza Testoni es la cámara, instrumento igualmente válido para crear informalismo.

El informalismo fotográfico de Testoni así como el informalismo mural de Nóvoa en el Estadio Troccoli son originalidades locales que resultaron un aporte al informalismo internacional. Nóvoa busca del desecho para incorporar a la pared, y actúa como un escultor que crea una instalación de materiales de descarte que se resignifican en otro marco.

Como hemos citado en referencia al informalismo, la ramificación de tendencias apuntará hacia lo sógnico, lo gestual, lo matérico o la mancha, y los diferentes autores se decantarán por distintas tendencias, que en algunos casos sus obras se superponen, Mathieu, por ejemplo se inclina más por lo sógnico y Pollock por lo gestual, pero otros mezclarán las improntas hasta en una misma obra.

Testoni seguirá la línea predominante en el informalismo del Uruguay, dominado por lo matérico y sógnico. Prefiere detenerse en la trama de la materia acumulada en una pared y descubrir detalles de fragmentos que contemplan estas dos variantes informales. Todo dependerá en donde pongamos el acento, si en el procedimiento, en la materia o en la relación del artista con la forma.

El pintor mezcla materiales diversos, con el mismo pigmento o los adhiere a la superficie como en collage. De esta

manera la materia configura un espacio otro y el artista puede controlar – o no – esa relación con los aglutinantes, con la tela, practicándole acciones a través de una multiplicidad de técnicas que busquen formar un entramado. Pero en el caso de Testoni, él tiene que buscarlo en lo externo, o quizás esperar encontrar disparadores de estímulos que lo inviten a enfocar y encuadrar. Por esta razón es que actúa como un cazador de imágenes, como un flâneur que al recorrer el paisaje en la ciudad propia o extraña, busca esa sinapsis. Testoni es un ojo curioso, un “voyeur” de las formas.

En cuanto al impacto del informalismo europeo en Uruguay cabe señalar la relevancia de la exposición que se lleva a cabo en 1960 de los artistas españoles representantes de los movimientos *El Paso* de Madrid y *Dau Al Set* de Barcelona, como un hito fundamental. Cambia absolutamente el panorama artístico montevideano de los sesenta. Los expositores destacaban por su originalidad dentro del panorama español muy empobrecido por el franquismo, muchos de ellos se lo habían planteado como un arte de resistencia. Madrid y Barcelona eran centros de proximidad con la vanguardia de París, y focos activos de antifranquismo, que buscaron diferenciarse del resto del Estado Español.

El propio gobierno de Franco autoriza esta exposición de opositores por Iberoamérica para lograr un cambio de imagen sobre el régimen, con el propósito de aparecer como una dictadura tolerante hacia tendencias modernas, y en parte distanciarse de la intolerancia fascista hacia el arte moderno.

En 1984 tuvimos la oportunidad de entrevistar al pintor Planell en Barcelona, uno de los artistas catalanes de aquella muestra de 1960 en Montevideo y nos comentaba que les había sorprendido enormemente la receptividad local respecto a la exhibición. Para otros españoles residentes, como es el caso de Alamán, resultó un faro que va a marcar toda su pintura posterior.

Esta exposición española impactó mucho más que la del Expresionismo Abstracto Norteamericano que llegó a través del MOMA de NY, y se exhibió en el Subte en 1962, que no cosechó ninguna repercusión de importancia, como la que demostró la de los españoles. Recordemos que es un momento en el que los europeos luchaban denodadamente para mantener la capitalidad del arte, que veían desaparecer en detrimento de Nueva York e intentaron realizar exposiciones internacionales, aprovechando nuestro vínculo con España.

de Franco. Muchos deles tinham se proposto a fazer uma arte de resistência. Madrid e Barcelona eram centros de proximidade com a vanguarda de Paris e focos ativos antifranquistas que procuraram se diferenciar do resto do Estado Espanhol.

O próprio governo de Franco autoriza esta exposição de opositores pela Ibero América para conseguir uma mudança na imagem do regime, com o propósito de parecer como uma ditadura tolerante às tendências modernas, e em parte se distanciar da intolerância fascista no que diz respeito à arte moderna.

Em 1984, tivemos a oportunidade de entrevistar o pintor Planell, em Barcelona, um dos artistas catalães daquela mostra de 1960 em Montevideu; ele comentou que tinha lhe surpreendido enormemente a receptividade local por ocasião da exibição. Para outros espanhóis residentes, como é o caso de Alamán, resultou um fato que vai marcar toda a sua pintura posterior.

Esta exposição espanhola impactou muito mais que aquela do Expressionismo Abstrato Norte-Americano, que chegou pelo MOMA de NY, e se exibiu no Subte em 1962, e que não teve nenhuma repercussão importante, como a que alcançou a dos espanhóis. Lembremos que é um momento em que os europeus lutavam fortemente para manter o *status* de capital da arte, que viam desaparecer em detrimento de Nova Iorque, e tentavam realizar exposições internacionais, aproveitando nosso vínculo com a Espanha.

Uma mostra dessa luta pela centralidade se vê claramente no Novo Realismo Francês, uma resposta mais intelectual diante do Pop norte-americano, que embora nascido na Inglaterra, foi mais bem projetado nos EUA, se americanizando, e que também não é carente de profundidade na sua proposta se aplicarmos nele uma análise minuciosa.

Embora nossa vocação europeísta, para certa crítica conservadora local, a tendência informalista contou com importantes detratores que ficaram em evidência com base em uma exposição do artista italiano Alberto Burri. A mostra foi exibida na Biblioteca Nacional em dezembro de 1960, organizada pelo Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, e pelo Ministério de Instrucción Pública del Uruguay. A virulência não se instalou unicamente na crítica especializada de arte, mas também em algum membro do governo, que se pronunciou a respeito.²

² Mostra Alberto Burri: “Uma subversão tremenda. A exposição consiste em obra como estas: Um fecho moderno,

Burri tinha sido médico na Segunda Guerra Mundial e prisioneiro num campo de concentração. A laceração da superfície podia resultar agressiva, mas o mais relevante é que encontrou total incompreensão por parte de alguns setores tradicionais que aproveitaram para empreender campanha contra a arte contemporânea em geral.

desses que usam as mulheres, e isso é ‘Mulher’, um tecido gasto e sujo: isso que usam as mulheres, e isso um pintor, representando um tecido gasto, porque dizem que essa é a autêntica e a outra é uma pintura. Acho um absurdo que o poder público se faça representar (Em referência à visita do ministro à exposição) e que não diga a estes aspirantes a artistas, que não o são, que estes delirantes ou loucos, não são prestigiados pelo Estado. O homem do povo que visita a exposição e se depara com o que o senhor Ministro pronunciou num discurso – bastante habilmente – segundo falaram, para não dizer nada – não sabe o que pensar. Não temos direito a danificar a cultura. [...] Ainda que seja só em nome da higiene não permitiremos que sejam pendurados esses tecidos gastos em um lugar onde as pessoas se reúnem. A pobre gente – um homem sem preparação – chega, encontra o Estado representado, todas as autoridades, os senhores da cultura, e vê que todos estão levando isto a sério; o que pode pensar? E que ainda se fale que se tem chegado a um momento em que tudo o que se tem feito é inútil. Pode-se defender que quatro ou cinco mil anos de civilização, de acumulação de conhecimentos devem ser apagados, que é preciso queimar os quadros do Louvre, do Museu de Madri, que deve-se dar fim aos de Murillo – pode-se defender tudo isso, e nós podemos atuar dando o prestígio de um Governo a essas coisas?” O Ministro interino de Instrução Pública, Pons Etcheverry, respondeu: “Não quero fazer polémica sobre um tema como este, tão polémico em si mesmo, simplesmente quero justificar a atitude do Ministério. Confesso que muitas manifestações da arte moderna não chegam a ser de meu agrado. Devo dizer também que compartilho, em grande parte, das manifestações do senhor Consejero César Batlle Pacheco. Sobre os valores que possam conter ou não, não me pronuncio. Inclusive minha presença no palanque como disse o senhor Consejero, foi muito equilibrada, para não comprometer” (Diario La Mañana 16.12.1960). *La Mañana* 16.12.60 apresenta-se na Biblioteca Nacional organizada pela Fundación Di Tella de Bs. As. e o Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay. O ministro disse que entendia a pintura de Velázquez ou de Goya, mas não compreendia o que tinha na sua frente. *La Mañana*, nas palavras de JEV (Juan Eduardo Vernazza) se pergunta: “esta exposição é profícua para nossos pintores? É para o público?” E ele mesmo responde: “Certamente não é. Porque nossos pintores e nosso público, o que necessitam, precisamente é o fortalecimento do sentido da pintura... e não é fortalecido esse sentido da pintura ao colocá-los em contato com um trabalho como o de Alberto Burri, de negação absoluta do sentido da pintura, movido por uma reação dramática, porém nihilista, de esquemas sem validade, por estarem limitados ao desabafo de um conflito pessoal:

Una muestra de ésta lucha por la centralidad se ve claramente en el Nuevo Realismo Francés, una respuesta más intelectual frente al Pop estadounidense, que aunque hubiese nacido en Inglaterra, se proyectó mejor desde EE.UU. norteamericani-zándose, y que tampoco carecía de profundidad en el planteo si se le aplica un análisis minucioso.

A pesar de nuestra vocación europeísta, para cierta crítica conservadora local la tendencia informalista contó con importantes detractores que quedaron en evidencia a partir de una exposición del artista italiano Alberto Burri. La exhibición se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional en diciembre de 1960 a instancia del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires y el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay. La virulencia no se instaló solamente en la crítica especializada en el arte sino en algún miembro del gobierno, que se pronunció al respecto.²

² Muestra Alberto Burri: “Una subversión tremenda. La exposición consiste en obras como éstas: Un cierre moderno, de esos que usan las mujeres, y eso es ‘Muljer’, una arpillera sucia: eso que usan las mujeres, y eso un pintor, representando una arpillera, porque dicen que esa es la auténtica y la otra es una pintura. Me parece absurdo que el poder público se haga representar (referido a la visita del ministro a la exposición) y que no les diga a estos pretendidos artistas que no lo son, que estos delirantes o locos, no son prestigiados por el Estado. El hombre de pueblo que asiste ahí y se encuentra que el señor Ministro ha pronunciado un discurso – bastante hábilmente- según dijeron, para no decir nada_ no sabe qué pensar. No tenemos derecho a dañar la cultura. ... Aunque más no sea en nombre de la higiene no permitimos que se cuelguen esas arpilleras en un lugar donde se reúne gente. La pobre gente -un hombre sin preparación- llega, encuentra al Estado representado, a todas las autoridades, a los señores de la cultura, y ve que todos se están tomando en serio esto; ¿qué puede pensar? Y que todavía se diga que se ha llegado a un momento en que todo lo que se ha hecho es inútil. Se puede sostener que cuatro o cinco mil años de civilización, de amontonamiento de conocimientos hay que borrarlos, que hay que quemar los cuadros del Louvre, del Museo de Madrid, que hay que concluir con los de Murillo – se puede sostener todo eso, y podemos nosotros actuar prestando el prestigio de un Gobierno a esas cosas?” El Ministro interino de Instrucción Pública Pons Etcheverry, respondió: “No quiero hacer polémica sobre un tema como éste, tan polémico en sí, simplemente quiero justificar la actitud del Ministerio. Confieso que muchas manifestaciones del arte moderno, no llega a resultar de mi agrado. Debo decir también que comparto, en gran parte, las manifestaciones del señor consejero César Batlle Pacheco. Sobre los valores que pueda encerrar o no, no me pronuncio. Incluso mi presencia en la tribuna como lo dijo el señor Consejero, fue muy equilibrada, para no comprometer.” (Diario *La Mañana* 16.12.1960). *La Mañana* 16.12.60 se presenta en la Biblioteca Nacional y a instancias de la Fundación Di Tella de Bs. As. y al Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay. El ministro dijo que entendía la pintura de Velázquez o de Goya, pero no comprendía lo que tenía a la vista. *La Mañana* a través de JEV (Juan Eduardo Vernazza) se pregunta: “¿esta exposición es profícua para nuestros pintores? ¿Lo es para el público?” Y él mismo se contesta: “Ciertamente

Burri había sido médico en la Segunda Guerra Mundial y prisionero en un campo de concentración. La laceración de la superficie podía resultar agresiva, pero lo más relevante es que encontró total incompreensión por parte de algunos sectores

no lo es. Porque pintores y público nuestros, lo que necesitan, precisamente es el fortalecimiento del sentido de la pintura... y no se fortalece ese sentido de la pintura poniéndolos en contacto con un empeño como el de Alberto Burri, de negación absoluta del sentido de la pintura, requerido por una reacción dramática pero nihilista, de esquemas sin validez, por limitados al desahogo de un conflicto personal: el de las experiencias propias, el temperamento y las circunstancias. El conflicto y el desahogo, son de tal vehemencia y arrogancia que transfigurados en sus componendas plásticas atrapan y doblegan. Se explica que en la reciente XXX Bienal de Venecia, el premio privado de un millón de liras, anónimamente donado, para un artista italiano, la crítica se lo haya acordado a Alberto Burri. Se explica que su trabajo se celebre en sitios y lugares donde la excentricidad se puede permitir el lujo de su estridencia sin la miseria de sus deplorables consecuencias. No somos ni misonicistas ni noveleros. Ahí que ni nos alarme ni nos seduzca los elementos, los materiales y los medios por los cuales el artista condensa, concreta y fija la invención. A lo que nos aferramos es a la invención misma. En la del pintor italiano de la muestra la invención responde a una actitud trágica. Toda actitud trágica es para Karl Jasper la conciencia de lo trágico, convertida en fundamento de la conciencia del ser. Cuando el hombre que había en el pintor de la muestra atraviesa el trance del soldado cautivo en la guerra, la conciencia de lo trágico que se convertiría en fundamento de la conciencia de su ser, sobreviene y despierta. Es cuando, a la vez, sobreviene y despierta lo inesperado e imprevisto: la necesidad de la elaboración plástica. Indiscutiblemente en lo último y recóndito de esta necesidad de la elaboración plástica, se desliza un arrebato de desesperado desprecio por todo lo supuestamente humano, o acaso más claro, por todo lo fingidamente humano. Como ha ocurrido con los escritores, principalmente los novelistas, sometidos a los mismos trances – y se ha dicho- las elaboraciones del pintor de la muestra consisten en la síntesis de determinados empeños, e idealmente, esa síntesis aspira a mostrar, más allá del movimiento confuso de la realidad contingente, las expresiones míticas de la realidad, la de los valores fundamentales y constantes. Aquí la interrogante inevitable: ¿logra hacerlo? ¿Deja siquiera intuirlo? A veces y en cierta medida. Para conseguirlo plenamente al pintor de la muestra le urgiría genio, con la franqueza de un Cellini o un Defoe. Y él sólo dispone de ingenio, y el ingenio si es árbol de la misma especie del genio, distintos y desiguales son los frutos. Un impulso originariamente de la magnitud del pintor de la muestra no se lo hace trascender por las mortificaciones y las torturas de las combinaciones plásticas diestras, hábiles ingeniosas, pero más cerca del impacto efectista que de la creación. Cada una de estas destrezas puede dar lugar a una disquisición sobre su objetivo y fin plástico. Pero lo cierto y efectivo es que ninguna dialéctica sobrelleva el poder de transfigurar las apariencias, si no por el contrario, la finalidad de transparentarlas y esclarecerlas. De revelar su esencia. Las elaboraciones plásticas de Alberto Burri no alcanzan sino raramente la intensidad del compromiso de conciencia personal que las origina. Valen como datos de la experiencia personal de dramático potencial, desvaneciéndose al buscar los medios apropiados para fijarlos y hacerlos legibles. Si a una causa se impusiera achacarla la frustración de tal potencial dramático, la descubriríamos en la causa decisiva y definitiva de no ser un pintor en el verdadero sentido definitorio del vocablo.”

A investida conservadora não entendeu o que significavam esses tecidos gastos, metáforas das

aquele das próprias experiências, o temperamento e as circunstâncias. O conflito e o desabafo, são de tal veemência e arrogância que transfigurados em suas tramas plásticas seguram e dominam. Explica-se então que na recente XXX Bienal de Veneza, o prêmio privado de um milhão de liras, anonimamente doado para um artista italiano, a crítica tenha concordado em outorgá-lo a Alberto Burri. Explica-se que seu trabalho seja elogiado em lugares onde a excentricidade pode se permitir o luxo de sua estridência sem a miséria de suas deploráveis consequências. Não somos nem misonicistas nem romancistas. Daí que nem nos alarme nem nos seduzam os elementos, os materiais e os meios pelos quais o artista condensa, concreta e fixa a invención. A que nos apegamos é à invención mesma. Na do pintor italiano da mostra, a invención responde a uma atitude trágica. Toda atitude trágica é para Karl Jasper a consciência do trágico, convertida em fundamento da consciência do ser. Quando o homem que havia no pintor da mostra atravessa o trance do soldado cativo na guerra, a consciência do trágico que se converteria em fundamento da consciência de seu ser, sobrevém e desponta. É quando, ao mesmo tempo, sobrevém e desponta o inesperado e o imprevisto: a necessidade da elaboração plástica. Indiscutivelmente no último e recóndito desta necessidade da elaboração plástica se desloca um arrebato de desesperado, desprezo por todo o supostamente humano, o acaso mais óbvio, por todo o fingidamente humano. Como tem acontecido com os escritores, principalmente os romancistas, submetidos aos mesmos trances – e se tem dito – as elaborações do pintor da mostra consistem na síntese de determinadas vontades, e idealmente, essa síntese aspira mostrar, mais além do movimento confuso da realidade contingente, as expressões míticas da realidade, a dos valores fundamentais e constantes. Aqui a pergunta é inevitável: consegue fazê-lo? Deixa ao menos intuí-lo? Às vezes e em certa medida. Para conseguir o seu objetivo plenamente, urgia ao pintor da mostra, seu gênio, com a franqueza de um Cellini ou um Defoe. E ele só dispõe de engenho, e o engenho sim é árvore da mesma espécie do gênio, diferentes e desiguais são os frutos. Um impulso originariamente da magnitude do pintor da mostra não o faz transcender pelas mortificações e torturas das combinações plásticas diestras, hábeis, engenhosas, muito mais próximas do impacto de efeito do que da criação. Cada uma destas destrezas pode dar lugar a uma longa discussão sobre seu objetivo e fim plástico. Mas o certo e verdadeiro é que nenhuma dialéctica traz consigo o poder de transfigurar as aparências, senão pelo contrário, a finalidade de torná-las transparentes e claras. De revelar sua essência. As elaborações plásticas de Alberto Burri não conseguem senão raramente a intensidade do compromisso de consciência pessoal que as origina. Valem como dados da experiência pessoal de dramático potencial, se desvanecendo ao buscar os meios apropriados para fixá-los e fazê-los legíveis. Se fosse imposto a uma causa a culpa pela frustração de tal potencial dramático, a descobriríamos na causa decisiva e definitiva de não ser um pintor no verdadeiro sentido definidor do vocabulo.”

vendagens da guerra, da angústia existencialista do autor, nem que as toscas costuras se assemelhavam às que se praticam na frente de batalha sobre os corpos. Tampouco lhes interessou saber que a pintura vermelha simbolizava o sangue derramado. Que essas crateras queimadas aludiam às úlceras das armas nesses mesmos corpos. O meio provinciano de Montevideu, salvo raras exceções, resistiu a admiti-lo.

Tudo isso não foi visto nem apreciado pelas autoridades da cultura, que se limitaram à literalidade dos tecidos, como em Buenos Aires a crítica conservadora se ateu à literalidade dos colchões pendurados por Marta Minujín. O Conselheiro César Batlle Pacheco negou que uma coisa assim fosse arte e expressou que: “Não temos direito a danificar a cultura [...] Ainda que seja só em nome da higiene não permitiremos que sejam pendurados esses tecidos gastos no lugar onde as pessoas se reúnem.”

A crítica tradicionalista de Vernazza foi igualmente desqualificadora, por não considerar o trabalho suficientemente pictórico, falava da “negação absoluta do sentido da pintura, movido por uma reação dramática, porém niilista, de esquemas sem validade, por estarem limitados ao desabafo de um conflito pessoal: aquele das próprias experiências”. Como se esta característica fosse excludente, ou não se tivesse criado nunca desde esta poética.

No artista informalista existe a vontade expressa de deixar rastros, como os muros que albergam os próprios rastros do tempo. No caso de Ventayol, talvez o existencialismo que dará origem ao informalismo na sua obra o conecte com o drama pessoal de seu precário estado de saúde, mas em outros será a angústia em geral que domina os tempos que transcorrem o que faz a conexão.

O tratamento de procedimentos técnicos como o *grattage* ou *frottage* aproxima todos os artistas locais da Art Brut, de Fautrier e Dubuffet das imagens corpóreas, topográficas. Será por acaso que em Testoni terá influído o fato de ter trabalhado como fotógrafo topográfico para o Rincón del Bonete?

Muros

Quando Testoni começa com o trabalho dos muros, em 1954, a fotografia havia tempo tinha deixado de ser considerada uma crua transcrição da realidade.

Don Alfredo passa da procura da reportagem como registro pessoal – sempre filtrado pelo olho do artista – ao trabalho da câmera que aponta para a abstração. Desde que observa o muro da Rue Nor-

tradicional que aproveitaram para emprender en contra del arte contemporáneo en general.

La embestida conservadora no entendió lo que significaban esas arpilleras raídas, metáforas de los vendajes de la guerra, de la angustia existencialista del autor, ni que los burdos cosidos se asimilaban a los que se practican en el frente de batalla sobre los cuerpos. Tampoco le interesó saber que la pintura roja simbolizaba la sangre derramada. Que esos cráteres quemados aludían a las llagas de las armas en esos mismos cuerpos. El medio provinciano de Montevideo, salvo excepciones, se resistió a admitirlo.

Todo esto no fue visto ni apreciado por las autoridades de la cultura, que se limitaron a la literalidad de las arpilleras, como en Buenos Aires la crítica conservadora se atuvo a la literalidad de los colchones colgados por Marta Minujín. El Consejero César Batlle Pacheco negó que algo así fuera arte y expresó que. “No tenemos derecho a dañar la cultura. ... Aunque más no sea en nombre de la higiene no permitimos que se cuelguen esas arpilleras en un lugar donde se reúne gente.”

La crítica tradicionalista de Vernazza fue igualmente descalificadora, por no ser lo suficientemente pictórico, hablaba de la “negación absoluta del sentido de la pintura, requerido por una reacción dramática, pero nihilista, de esquemas sin validez, limitados al desahogo de un conflicto personal: el de las experiencias propias”. Como si ésta característica fuera excluyente, o no se hubiera creado nunca desde ésta poética.

En el artista informalista existe voluntad expresa de dejar rastros, como los muros que albergan los propios del tiempo. En el caso de Ventayol quizás el existencialismo que dará origen al informalismo lo conecta con su drama personal de su precario estado de salud, pero en otros es la angustia en general que domina los tiempos que transcurren.

El tratamiento de procedimientos técnicos como el *grattage* o el *frottage* los acercan a todos los artistas locales al Art Brut de Fautrier y Dubuffet de imágenes corpóreas, topográficas. ¿Será acaso que en Testoni habrá influído el hecho de haber trabajado como fotógrafo topográfico para Rincón del Bonete?

Muros

Cuando Testoni comienza con el trabajo de los muros en 1954 la fotografía hacía ya tiempo que había dejado de ser considerada una cruda transcripción de la realidad

Don Alfredo pasa de la búsqueda del reportaje como registro personal – siempre tamizado por el ojo del artista – al trabajo de la cámara que apunta hacia la abstracción. Desde que observa el muro de la rue Norvins en París comenzará a concebir la serie “Muros”. A partir de esa pared frente a un bar de Montmartre, seguirá reelaborando la idea del muro como campo expresivo.

La iniciación se produce en el mismo año en que Tàpies, cuyo apellido en catalán significa justamente eso: muros, transforma su trabajo en metáfora de impronta personal.

Coinciden temporalmente ambos artistas en la capacidad expresiva que poseen los muros, especialmente por lo que éstos encierran en el arte matérico.

La experiencia visual del fragmento se produce de forma concomitante con la idea de Tàpies respecto a los muros. Tàpies comenzará en 1946 una búsqueda por los hilos, el papel de diario, para luego emplear látex, polvo de mármol, superficies grumosas, de muros sobre el lienzo o la madera construyendo precisamente esa suerte de tapia.

Al decir de Giulio Carlo Argan: “la pintura de Tàpies es para ciegos por la preeminencia de lo táctil”.³ Pero Testoni concebirá sus texturas de relieves y materiales de manera diferente: como desarrollos sobre el papel fotográfico o la tela. La modulación de la luz permite que los elementos adquieran tridimensionalidad de tipo óptico.

Muros de Montevideo, París o Escandinavia, a pesar de su solidez, se desvanecen en el plano bidimensional. Dejan la impronta del tiempo, la huella de su cultura, desconchados por el uso, con letreros semiborrados, pero transcritos al plano. Evocan la imagen del fragmento, que descontextualizado, no nos permite ver la totalidad. Alfredo quiere encontrarles valor expresivo a ese fragmento para que adquiera otra lectura independiente, como a búsqueda de formas de Leonardo en los muros. La huella del tiempo impresa en ellos; porque también para Dubuffet, otro informalista, la materia es memoria cultural.

Esos muros descascarados de Montevideo, son entre otras cosas, una reflexión sobre esa ciudad que parecía desintegrarse frente a la adversidad.

vins, em Paris, começará a conceber a série “Muros”. Partindo dessa parede, em frente a um bar de Montmartre, seguirá reelaborando a ideia do muro como campo expressivo.

A iniciação se produz no mesmo ano em que Tàpies, cujo sobrenome em catalão significa justamente isso, muros, transforma seu trabalho em metáfora de marca pessoal. Coincidem temporalmente ambos os artistas na capacidade expressiva que possuem os muros, especialmente pelo que estes significam para a arte matérica.

A experiência visual do fragmento se produz de forma concomitante com a ideia de Tàpies no que diz respeito aos muros. Tàpies começará, em 1946, uma procura pelos fios, papel de jornal, para logo empregar látex, pó de mármore, superfícies grudentas, de muros sobre a tela ou a madeira construindo precisamente essa espécie de pedaço de parede.

Nas palavras de Giulio Carlo Argan: “la pintura de Tàpies es para ciegos por la preeminencia de lo táctil”.³ Mas Testoni irá conceber suas texturas de relevos e materiais de maneira diferente: como desenvolvidos sobre o papel fotográfico ou a tela. A modulação da luz permite que os elementos adquiram uma tridimensionalidade de tipo óptico.

Muros de Montevideú, Paris ou Escandinávia, apesar de sua solidez, se desvanecem no plano bidimensional. Deixam a força do tempo, a marca de sua cultura, descamados pelo uso, com letreros semiapagados, mas transcritos no plano. Evocam a imagem do fragmento, que descontextualizado, não nos permite enxergar o todo. Alfredo quer encontrar valor expressivo nesse fragmento para que adquira outra leitura independente, como na procura de formas de Leonardo nos muros. A marca do tempo impressa neles; porque também para Dubuffet, outro informalista, a matéria é memória cultural.

Esses muros descamados de Montevideú são, entre outras coisas, uma reflexão sobre essa cidade que parecia se desintegrar perante a adversidade. Também não é por acaso que alguns de seus muros sejam de 1968, ano de importantes conflitos no país e no mundo.

A ideia do desgastado começa a aflorar em uma cultura uruguaia que tinha vivido momentos de maior glória. Esta é apenas uma das interpretações possíveis, dentro da polissemia dos muros, a da nos-

³ ARGAN, Giulio Carlo: *Historia del Arte Moderno*, Akal, Madrid, 1996, p. 214.

³ ARGAN, Giulio Carlo: *Historia del Arte Moderno*, Akal, Madrid, 1996, p. 214.

talgia do passado e o sintoma perceptivo do estado da sociedade em momentos que se respirava um particular clima viciado.

É um fato comprovado que o artista nunca foi alheio aos registros temporais de sensações de época, como demonstra em suas composições sobre a sociedade de consumo, mas sem dúvida, está também presente esse olho que se detém na forma propriamente dita, de uma maneira atenta e por preceitos estéticos. É demonstrado pelo fato de, ao passar pela Rua Encina e ver – a instância de Adolfo Pastor – um muro que logo chamará sua atenção, se detém.

Um muro que forma espirais de cimento que serviram de sustento a outros materiais, lajotas, marcas do processo de reboque; a visão resulta um fato revelador. O construtor de imagens vê as marcas do construtor do muro. O muro é despojado pelo tempo e pelo olhar do Testoni “voyeur”.

Alfredo continua em seu espírito de apreender com base no que ele mesmo vê e, às vezes, no que os outros veem e passam para ele. Outras vezes pode ser o chão da Rue de Vence, em Paris, uma Veneza que se afunda, vestígios de tramas de madeira da arquitetura escandinava, todo esse material icônico vai conformando um repertório digno de registro.

Assim como María Freire descobre formas nas chaves medievais que ficam em sua memória visual, e que os belgas batizam como *Sudamérica*, essas formas captadas dos muros se cristalizam para o artista em contornos, até se converter em projetos mentais que irão se repetir posteriormente com outras técnicas. São necessárias certas condições de luz que deixem zonas em preto e branco, mas Alfredo espera o momento propício. Apropria-se da trama e logo, de poucos anos, muda a cor do fundo neles, como faz em Tiahuanaco.

Às vezes, os muros formam arabescos, quase de expressão gráfica, como na pintura de Hartung. Seus antecessores, os fotógrafos Atget, na França ou Fox Talbot, na Inglaterra, também tinham se detido – com suas câmeras perscrutadoras – na passagem do tempo nas paredes e nos monumentos da cidade. Susan Sontag chama isso “las heridas del tiempo en edificios y monumentos”, quando se refere ao fotógrafo norte-americano Clarence John Laughlin, que apresenta as ruínas de cascos de plantações no sul dos EUA.⁴ O muro que pode separar, esconder, mas neste caso revela, exhibe a si próprio.

Tampoco resulta casual que algunos de sus muros sean de 1968, año de importantes turbulencias en el país y en el mundo.

La idea de lo deslucido comienza a aflorar en una cultura uruguaya que había vivido momentos de mayor pujanza. Esta es apenas una de las interpretaciones posibles, dentro de la polisemia de los muros, la de la nostalgia del pasado y el síntoma perceptivo del estado de la sociedad en momentos en los que se respiraba un particular clima viciado.

Es un hecho probado que el artista nunca fue ajeno a los registros temporales de sensaciones de época, como lo demuestra en sus composiciones sobre la sociedad de consumo, pero sin duda está también presente ese ojo que se detiene sobre la forma propiamente dicha, de una manera atenta y por preceptos estéticos. Lo demuestra el hecho de pasar por la calle Encina y al ver – a instancia de Adolfo Pastor – un muro que luego llamará su atención, se detiene.

Un muro que forma espirales de cemento que sirvieron de sostén a otros materiales, baldosas, marcas del proceso de revocado, la visión resulta un hecho revelador. El constructor de imágenes ve las huellas del constructor del muro. El muro es desnudado por el tiempo y por la mirada del Testoni “voyeur”.

Alfredo continúa en su espíritu de aprender de lo que ve él mismo, y a veces de lo que ven los demás y le transmiten. Otras veces puede ser un suelo de la rue de Vence en París, una Venecia que se hunde, vestígios de tramas en madera de la arquitectura escandinava, todo ese material icónico va conformando un repertorio digno de registro.

Así como María Freire descubre formas en las llaves medievales que quedan en su memoria visual, y que los belgas bautizan como *Sudamérica*, esas formas captadas de los muros se cristalizan para el artista en contornos, hasta convertirse en diseños mentales que repetirá posteriormente con otras técnicas. Son necesarias ciertas condiciones de luz que dejen zonas en blanco y negro, pero Alfredo espera el momento propicio. Se apropia de la trama y luego, a los años, le cambia el color del fondo, como hace en Tiahuanaco.

A veces los muros forman arabescos, casi de expresión gráfica, como en la pintura de Hartung. Sus antecesores, los fotógrafos Atget en Francia o Fox Talbot en Inglaterra también se habían detenido – con su cámara escrutadora- en el pasaje del tiempo en las paredes y monumentos de la ciudad. Susan Sontag

⁴ SONTAG, Susan: *On photography*, Penguin, Nueva York, 1977, p. 53.

lo llama “las heridas del tiempo en edificios y monumentos”, cuando se refiere al fotógrafo norteamericano Clarence John Laughlin, quien presenta las ruinas de cascos de plantaciones en el sur de EE.UU.⁴ El muro que puede separar, esconder, pero en éste caso revela, se exhibe a sí mismo.

No es sólo registrar el paso del tiempo en el objeto, en la pared, sino también la fantasía del artista. No es sólo revisitar el pasado, sino dotarlo de contenido interesado, un objetivo bien logrado. Los muros son pecios de arte e historia, se convierten en un *objet trouvé* picassiano que se recontextualiza. Lo descascarado llama tanto la atención como la belleza de la perfección, es por esa razón que Testoni reivindica las cicatrices del transcurso del tiempo. Al detenerse en el detalle nos estaría revelando lo invisible, como conseguía hacer su colega Muybridge.

El Alfredo Testoni de los muros no es en este momento el documentalista que inició su carrera en la prensa, ahora es el poeta, no hay criterios taxonómicos en la variedad de muros que reúne, pero tiende a universalizar como Torres García, a buscar las huellas culturales de la humanidad en las paredes que ella misma ha levantado. El momento apunta hacia la abstracción como plataforma para crear una *lingua franca* internacional del arte.

En los muros extranjeros de Testoni se percibe una apropiación de otros mundos, de la historia del hombre, con sus huellas, una búsqueda de muros universales. Explicará su sensación como un diálogo con esa pared, con referencia a ideas de Torres García, “la sección áurea, la geometría, la paleta sobria, estructura y la recuperación del objeto”. La experiencia iniciada en 1954 continúa en la década siguiente en su búsqueda de mensajes y texturas en esas superficies. Platschek se sorprende que un fotógrafo sudamericano se coloque a la vanguardia de las investigaciones informalistas, pero en fotografía.⁵

El Tema muros continuará con los muros escandinavos, con las calidades texturales de la madera en las cabañas nórdicas. En algunas obras de Escandinavia así como en Muros de Italia, pega la fotografía sobre madera, recorta parte de ésta para acceder a una mayor tridimensionalidad y la hace contrastar con lo plano, ganando en efecto visual.

⁴ SONTAG, Susan: *On photography*, Penguin, Nueva York, 1977. p. 53.

⁵ CARBAJAL, Miguel *et al. Alfredo Testoni*, Ediciones Galería Latina, Montevideo, 2000, p. 127.

Não é só registrar o passo do tempo no objeto, na parede, mas também a fantasia do artista. Não é só revisitar o passado, senão dotá-lo de conteúdo interessado, um objetivo bem-sucedido. Os muros são fragmentos de arte e história, transformam-se num *objet trouvé picassiano* que se recontextualiza. O descamado chama a atenção tanto quanto a beleza da perfeição, é por esse motivo que Testoni reivindica as cicatrizes do transcurso do tempo. Ao se deter no detalhe estaria nos revelando o invisível, como conseguia fazer o seu colega Muybridge.

O Alfredo Testoni dos muros não é, neste momento, o documentarista que iniciou sua carreira na imprensa. Agora é poeta, não há critérios taxonômicos na variedade de muros que ele reúne, mas tende a universalizar, como Torres García, a procurar as pegadas culturais da humanidade nas paredes que ela própria tem levantado. O momento aponta a abstração como plataforma para criar uma *lingua franca* internacional da arte.

Nos muros estrangeiros de Testoni percebe-se uma apropriação de outros mundos da história do homem, com suas marcas, uma procura de muros universais. Explicará sua sensação como um diálogo com essa parede, com referência às ideias de Torres García, “la sección áurea, la geometría, la paleta sobria, estructura y la recuperación del objeto”.⁵ A experiência iniciada em 1954 continua na década seguinte na sua procura de mensagens e texturas nessas superfícies. Platschek surpreende-se de que um fotógrafo sul-americano se coloque na vanguarda das pesquisas informalistas, mas em fotografia.

O tema muros continuará com os muros escandinavos, com as qualidades texturizadas da madeira nas cabanas nórdicas. Em algumas obras da Escandinávia assim como em Muros da Itália, cola a fotografia sobre madeira, recorta parte desta para acender a uma maior tridimensionalidade e a faz contrastar com o plano, ganhando em efeito visual.

Os muros italianos já apresentam outra conotação: são parte de suas raízes familiares, os laços que o unem ao passado. Com as fotos de muros que vai acumulando, consegue exposições premiadas em Roma, Madri e Barcelona. É na capital catalã onde lhe concedem a medalha de ouro à melhor exposição do ano. Não é casual que tenha sido no lugar onde o informalismo tinha-se transformado num sinal de identidade reivindicativa.

⁵ CARBAJAL, Miguel *et al. Alfredo Testoni*, Ediciones Galería Latina, Montevideo, 2000, p. 127.

A série *Muros* surpreendeu a uma grande quantidade de artistas e teóricos. Miguel Carbajal cita de “La definición del arte”. A observação de Eco a respeito da fotografia “que hasta ahora había hallado escenas y acontecimientos figurativos, se ve impulsada a hallar ocasiones informales, manchas, inscripciones, tramas materiales, metales fundidos, garabatos, desconchados, secreciones, tártaros, estrías, lepras, excrecencias, microcosmos de todo tipo dispuestos al azar sobre una pared sobre la acera, el fango, sobre la grava, sobre maderas de viejas puertas, sobre el firme de las carreteras o sobre el alquitrán líquido, todavía sin extender, amontonado y dispuesto de diversas formas...”⁶

A Itália, precisamente, é o sítio onde Testoni realiza o curioso trabalho de superficies de todas as qualidades em que o olho do fotógrafo pode sentir tentado a se deter e aplicar sua lente curiosa.

Hans Platschek afirma que Testoni tem a fascinação do fragmento. Surpreende-o que nosso artista trabalhara no mesmo tempo que um Fautrier ou um Dubuffet, trabalhando sobre texturas, mas por meio da lente.

Dubuffet significativamente intitula *Texturologías, Tableaux d'assemblage, Materiologías* – associa a soltura da liberdade com o infantil e com os doentes psiquiátricos, o que implica que a arte vem da inocência e do delírio. Platschek agrega na sua definição do trabalho de Testoni: “Enfocando en una realidad visual directa los trozos que sobre el papel fotográfico se convierten en transposiciones de indudable calidad plástica”⁷.

Testoni nos faz descobrir um mundo oculto, como quem emprega um microscópio para observar uma realidade que é presente, mas invisível. Assim como o olhar em hipérbole de um rosto de mosquito o converte em um monstro, o fragmento magnífica ao mesmo tempo em que o ressemantiza.

Antonio Saura, o pintor informalista de Madri, comenta suas imagens qualificando-as de “descubri-

Los muros italianos ya presentan otra connotación, son parte de sus raíces familiares, los lazos que lo unen con el pasado. Con las fotos que va acumulando de muros logra exposiciones premiadas en Roma, Madrid y Barcelona. Es en la capital catalana donde le conceden la medalla de oro a la mejor exposición del año. No es casual que haya sido en un lugar donde el informalismo se había transformado en una señal de identidad reivindicativa.

La serie *Muros* sorprendió a una gran cantidad de artistas y teóricos. Miguel Carbajal cita de “La definición del arte” la observación de Eco respecto a que la fotografía “que hasta ahora había hallado escenas y acontecimientos figurativos, se ve impulsada a hallar ocasiones informales, manchas, inscripciones, tramas materiales, metales fundidos, garabatos, desconchados, secreciones, tártaros, estrías, lepras, excrecencias, microcosmos de todo tipo dispuestos al azar sobre una pared sobre la acera, el fango, sobre la grava, sobre maderas de viejas puertas, sobre el firme de las carreteras o sobre el alquitrán líquido todavía sin extender, amontonado y dispuesto de diversas formas.”⁶

En Italia precisamente es el sitio donde Testoni realiza un curioso trabajo de superficies de todas las calidades que el ojo del fotógrafo pueda sentirse tentado en detenerse y aplicar su lente curiosa.

Hans Platschek afirma que Testoni tiene la fascinación del fragmento. Se sorprende que nuestro artista trabajara al mismo tiempo que un Fautrier o un Dubuffet, labrando sobre texturas, pero a través de la lente.

Dubuffet significativamente titula *Texturologías, Tableaux d'assemblage, Materiologías* Asocia la soltura de la libertad con lo infantil y los enfermos psiquiátricos, lo cual implica que el arte proviene de la inocencia y el delirio. Platschek agrega en su definición del trabajo de Testoni: “Enfocando en una realidad visual directa los trozos que sobre el papel fotográficos se convierten en transposiciones de indudable calidad plástica”⁷.

Testoni nos hace descubrir un mundo oculto, como quien emplea un microscopio para observar una realidad que está presente pero invisible. Así como la vista hiperbolizada de una cara de mosquito lo monstruiza, el fragmento lo magnifica a la vez que lo ressemantiza.

⁶ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 177. (NT): “que até agora tinha encontrado cenas e acontecimentos figurativos, se vê impulsionada a procurar ocasiões informais, manchas, inscrições, tramas materiais, metais fundidos, rabiscos, descamados, secreções, tártaros, estrías, lepras, excreções, microcosmos de todo tipo dispostos sem nenhuma ordem sobre uma parede sobre a calçada, a lama, sobre a brita, sobre madeiras de velhas portas, sobre o firme das estradas ou sobre o alcatrão líquido ainda sem estender, amontoado e disposto de diversas formas...”

⁷ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 127.

⁷ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 127.

Antonio Saura, el pintor informalista madrileño comenta sobre sus imágenes calificándolas de “descubridoras de un mundo que hasta hoy ignorábamos”. A Saura le sorprende que en sus trabajos no haya diferencia aparente entre pintura y fotografía y agrega “el hecho de saber que estas imágenes provienen de un aspecto de la realidad existente no perjudica, sino que al contrario acentúa aún más su capacidad sugeridora”.⁸

A partir de la década de 1970 buscará otros muros, muros humanos, las multitudes de personas. “Colosales hormigueros” los llama Abbondanza.⁹ Como señala Kalenberg, dotará de “un equivalente conceptual a sus texturas materiales”.¹⁰

Lo humano se entrelaza con los revoques, los nudos, las granulaciones, para construir una urdimbre que nos ofrece además de la historia su mundo personal, que nos abre innumerables interpretaciones a los espectadores, invitados a curiosear en lo que Frederick Bayl llamará *Muromagorías Testonianas*.¹¹

Realizará una serie *Muros de Montevideo*, en los que sabrá esperar condiciones de luz, y hasta cuidar que no los revoquen, para conseguir el efecto de texturas que busca. Algunas veces pretende encontrar significados figurativos. Interpretando ciertas formas inscritas en la pared dice “Este es un Cristo. Para mí es un Cristo”.

El muro es historia de la ciudad, mano del hombre que lo creó, el que lo rayó, actuó sobre él, de hecho, el propio Testoni se convierte en otro actor sobre el muro.

Trabaja muchos muros americanos, que llamaron la atención a arqueólogos e historiadores del arte, como Sacsahuamán, pero también en 1997 se interesará por el muro de Berlín y por toda la historia desgarrada que éste encierra. Le sobrepone un enrejado, a veces una mano, como una grilla torresgarciana. Pero es también símbolo de todos los absurdos muros que separaron y aún separan artificialmente a los pueblos, como sucede entre México y EE.UU.

Al llegar a Alemania se siente atraído por varios muros. En compañía de Platschek en Munich descubre un muro corroído por la posguerra sostenido por alambre (1971), lo registra y lo titula *Homenaje a Kandinsky* (1979). Dice al respecto: “Transmite

doras de un mundo que hasta hoy ignorábamos”. A Saura sorprende-lhe que nos trabalhos do artista não exista diferença aparente entre pintura e fotografia e agrega “o fato de saber que estas imagens provêm de um aspecto da realidade existente não prejudica, senão que pelo contrário, acentua ainda mais sua capacidade sugestiva”.⁸

A partir da década de 1970, o artista procurará outros muros, muros humanos, as multidões de pessoas. “Colosales hormigueros” os chamava Abbondanza.⁹ Como assinala Kalenberg, dotará de “un equivalente conceptual a sus texturas materiales”.¹⁰

O humano se entrelaça com os rebocos, os nós, os grânulos, para construir uma trama que nos oferece para além da história seu mundo pessoal, que nos abre inúmeras interpretações aos espectadores, convidados a serem curiosos no que Frederick Bayl chamará *Muromagórias Testonianas*.¹¹

Realizará uma série – *Muros de Montevideo* – nos quais saberá esperar as condições de luz, e até cuidar que não sejam rebocados, para conseguir o efeito de texturas que procura. Algumas vezes pretende encontrar significados figurativos. Interpretando certas formas inscritas na parede diz “Este es un Cristo. Para mí es un Cristo”.

O muro é história da cidade, mão do homem que o criou, quem o riscou, atuou sobre ele, de fato, o próprio Testoni se converte em outro ator sobre o muro.

Trabalha muitos muros americanos, que chamaram a atenção de arqueólogos e historiadores da arte, como Sacsahuamán, mas também em 1997 se interessará pelo muro de Berlim e por toda a história desgarrada que este carrega em si. Sobrepõe nele uma grade, às vezes uma mão, como uma grilha torresgarciana. Mas é também símbolo de todos os muros absurdos que separaram e ainda separam artificialmente os povos, como acontece entre o México e os EUA.

Ao chegar à Alemanha sentiu-se atraído por vários muros. Em companhia de Platschek em Munique, descobre um muro corroído pelo pós-guerra, sustentado por arame (1971), o registra e dá a ele o nome de *Homenaje a Kandinsky* (1979). A respeito dele diz: “Transmite esa cosa oscura y de shock que mantienen los objetos que pasaron por una guerra. Es un muro distinto”. Em parte, é também uma homenagem a um exilado.

⁸ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 131.

⁹ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 287.

¹⁰ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 140.

¹¹ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 152.

⁸ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 131.

⁹ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 287.

¹⁰ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 140.

¹¹ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 152.

Muitos artistas têm demonstrado seu interesse pelo muro, o italiano Rotella vê também o efeito revelador do transcurso do tempo que possui a caducidade do muro que serve como suporte do cartaz.

Como já foi dito, o muro possui um valor polisêmico: é gesto e comunicação com Deus em Jerusalém, e o resto do templo perdido de Salomão. Foi a divisão dos dois polos em Berlim, a divisão de ricos e pobres na continuação do Rio Bravo; é a trama do tempo no descamado da Europa e Montevidéu, o limite da privacidade em Beverly Hills. O sustento da pesada abóbada românica que afoga o espaço sagrado e que apenas permite-lhe umas brechas estreitas. O muro *viking* já resulta algo diferente, é orgânico, adquire o caráter de impressão sobre madeira que deixa os anéis do tempo da *secoya*. Mas também se faz etéreo em *Running Fence*, de Christo (1976), apenas um tecido no vento.

O muro é um ícone da história, não destrói o anterior, o enaltece. O muro ostenta o devir, é hipérbole e metáfora. A materialidade do muro como vestígio permite-nos entrar em sua trama formal e na sua história.

Na Europa do pós-guerra, o muro fragmentado é também parte da paisagem cotidiana, a ruína que vai tardar em ser emendada. Os muros de Paris tinham para Duchamp um *slogan*: “luz y gas en todos los pisos”; se adiantando a Warhol, Duchamp percebe que a repetição linguística relaciona-nos com a parede, com um som repetitivo.

Essa porta, que compra Duchamp nas suas férias na Costa Brava, fará parte de “Étant donnés” e é empregada para nos fazer cúmplices do voyeurismo, nos impõe ter de olhar através do buraco para ver o que há atrás na instalação que projeta.

Os muros de Sacsahuamán são as retículas *torresgarcianas* de que tanto ouviu falar Testoni, pequenos espaços do universalismo construtivo. O muro forma uma estrutura universal que nos obriga necessariamente a relacionar o artista com Joaquín Torres García, a procura em Sacsahuamán vincula-se com as inquietudes do mestre. Funcionam como tramas troqueladas da metafísica de Torres.

Posteriormente, Testoni recorre à originalidade de passar da fotografia de seus muros à gravura. Dirige-se à oficina de serigrafia de Elbio Bergallo e estuda o procedimento, gerando um *fecbe* cíclico de seu começo na atividade do artesanato como gravurista. Estampa a fotografia em seda – algo pouco frequente nos 70 – e produz tiragem de umas trinta cópias.

esa cosa oscura y de shock que mantienen los objetos que pasaron por una guerra. Es un muro distinto”. En parte es también un homenaje a un exiliado.

Muchos artistas han demostrado su interés por el muro, el italiano Rotella ve también el efecto revelador del transcurso del tiempo que posee, la caducidad del muro que sirve como soporte del cartel.

Como dijimos el muro posee un valor polisémico, es gesto y comunicación con Dios en Jerusalén, y el resto del templo perdido de Salomón. Fue la división de los dos polos en Berlín, la división de ricos y pobres en la continuación del Río Bravo, es la trama del tiempo en lo descascarado de Europa y Montevideo, el límite de la privacidad en Beverly Hills. El sustento de la pesada bóveda románica que ahoga el espacio sagrado y que apenas le permite unas ranuras saeteras. El muro vikingo ya resulta algo diferente, es orgánico, adquire el carácter de impresión sobre madera que deja los anillos del tiempo en la secoya. Pero también hacerse etéreo en *Running Fence* de Christo (1976), apenas una tela al viento.

El muro es un ícono de la historia, no destruye lo anterior, lo enaltece. El muro ostenta el devenir, es hipérbole y metáfora. La objetualidad del muro como vestigio nos permite entrar en su trama formal y en su historia.

En la Europa de la posguerra el muro fragmentado es también parte del paisaje cotidiano, la ruina que va a tardar en enmendarse. Los muros de París tenían para Duchamp un *slogan* “luz y gas en todos los pisos”, adelantándose a Warhol, se da cuenta que la repetición lingüística nos relaciona con la pared, con el sonsonete repetitivo.

Esa puerta que compra Duchamp de vacaciones en la Costa Brava formará parte de “Étant donnés”, y es utilizada para hacernos cómplices del voyeurismo, nos impone tener que mirar a través del agujero para ver lo que hay detrás en la instalación que proyecta.

Los muros de Sacsahuamán son las retículas *torresgarcianas* que tanto oyó hablar Testoni, celdillas del universalismo construtivo. El muro forma una estructura universal, que nos obliga necessariamente a relacionar al artista con Joaquín Torres García, la búsqueda en Sacsahuamán se vincula con las inquietudes del maestro. Actúan como tramas troqueladas de la metafísica de Torres.

Con posterioridad Testoni recurre a la originalidad de pasar la fotografía de sus muros al grabado. Se dirige al taller de serigrafía de Elbio Bergallo y estudia el procedimiento, generando un cierre cíclico de su comienzo en la actividad artesanal como grabador. Estampa la fotografía en seda – algo infrecuente en los 70 – y lleva a cabo tirajes de unas treinta copias.

Sus primeros trabajos – en los que emplea ésta técnica– los exhibirá en la Galería Bruzzone en la misma época. Les imprimirá color, transformando la foto, al estilo de Warhol. Al respecto dice: “A mí todo eso me llevó mucho tiempo, resolver, aprender, leer sobre tintas y serigrafía e introducirme en el color”.¹²

Luego experimentará en el gofrado, es decir el estampado sobre un determinado tipo de papel. El grabado en metal, se humedece y luego se estampa a presión para que se imprima el dibujo. Estos trabajos los produce a partir de fotografías de muros sobre una superficie blanca. A través de una placa de cinc se realiza el fotograbado para lo cual se utiliza el ácido nítrico como mordiente. “Se pone el papel mojado, después unos lienzos para hacer la presión, unas capas de *dunlopillo* para que penetre más en las hendiduras y después se pasa por la prensa hasta que marque los relieves al máximo”.¹³

A partir de 1993 se dedicará a la serie de peces, combinando diferentes técnicas, con tinta, acrílico, pluma, pincel, a la manera de la estampa japonesa.

Otros temas de su interés versan sobre la sociedad de consumo y el hombre masa. Todas las actividades humanas acaban imbricándose para Alfredo, en el *Homenaje a Eco* o en las figuras que él interpreta como Cristo, la rodea de hombrecitos en los 80, la multitud que sigue a un predicador, seres diminutos en la masa, evocando a Ensor que había fustigado al “borrego”, al que sigue la huella sin cuestionar, al alienado.

El ciclo de los muros se cierra de una forma casi mágica en una anécdota de Julio Testoni, cuando 40 años después decide fotografiar nuevamente los muros que había ayudado a su padre a registrar de niño.

Por pura casualidad el homenaje a su padre y maestro se produce una semana antes de ser demolidos. Providencialmente se pudo salvar la imagen grafiteada con las huellas del trans-

Seus primeiros trabalhos, nos quais emprega esta técnica, serão expostos na Galeria Bruzzone, na mesma época. Imprimira neles cor, transformando a foto, no estilo de Warhol. Sobre este aspecto diz: “A mim tudo isso me levou muito tempo, resolver, aprender, ler sobre tintas e serigrafia e introduzir-me na cor”.¹²

Logo experimentara no gofrado, quer dizer, no estampado sobre um determinado tipo de papel. A gravura em metal é umedecida e logo é estampada com pressão para que o desenho fique impresso. Estes trabalhos são produzidos com fotografias de muros sobre uma superfície branca. Por meio de uma placa de zinco é realizada a fotogravura para o que é utilizado o ácido nítrico como corrosivo. “Se coloca o papel molhado, depois umas telas para fazer pressão, umas capas de *dunlopillo* para que penetre mais nos sulcos e depois se passa pela prensa até que marque os relevos ao máximo”.¹³

A partir de 1993, o artista se dedicará à série de peixes, combinando diferentes técnicas, com tinta, acrílico, pena e pincel, à maneira da estampa japonesa.

Outros temas de seu interesse abordam a sociedade de consumo e o homem de massa. Todas as atividades humanas acabam se entrelaçando para Alfredo. Em *Homenaje a Eco*, ou nas figuras que ele interpreta como Cristo, nos anos 80, coloca em volta delas pequenos homens. A multidão que segue a um predicador, seres diminutos na massa, evocando a Ensor que tinha fustigado o “borrego”, a quem segue as pegadas sem questionar, o alienado.

O ciclo dos muros se fecha de forma quase mágica em uma anedota de Julio Testoni quando, 40 anos depois, decide fotografar novamente os muros que tinha ajudado seu pai a registrar quando criança.

Por pura casualidade, a homenagem a seu pai e mestre se dá uma semana antes de os muros serem derrubados. Providencialmente, pôde ser salva a imagem em grafite com as marcas do transcurso do tempo, mas tardou-se a salvar os muros que deveriam ter sido considerados patrimônio iconográfico nacional.¹⁴

Retratos psicológicos

Testoni demonstra um de seus ângulos mais criativos na série *Retratos psicológicos*. Esta atividade tem

¹² CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 269.

¹³ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 270.

¹² CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 269.

¹³ CARBAJAL, Miguel. *Op. cit.*, p. 270.

¹⁴ Entrevista a Julio Testoni, junho de 2009.

início com o retrato do artista plástico Francisco Matto. Testoni enfoca este trabalho com grande ironia pelo relacionamento que os une a ambos, Matto aparece com um aspecto simiesco ao desencaixar-lhe a mandíbula. A partir dali procurará retratar as diferentes personagens da cultura, fazendo uma sobreimpressão com elementos alusivos à sua atividade, mas afastando-se do símbolo fácil da fotografia primitiva, que estereotipava a atividade do retratado. Testoni emprega símbolos sutis que envolvem ou demarcam uma personagem, às vezes com aristas surreais

Susan Sontag declarava que a fotografia é sempre um fragmento, uma citação. Em Testoni, vemos que tanto os muros quanto os retratos são sinédoques de pessoas e histórias de vida e obra; tanto em uns quanto em outros convivem diferentes texturas, diversas imagens ou objetos numa mesma composição. Os elementos que acompanham os retratos funcionam também como fragmentos da atividade da personagem: marcas, rastros, símbolos, metáforas do trabalho e das vivências do retratado.

Carla Gottlieb fala de “cabezas fragmentadas” em relação ao autorretrato, e em Alfredo Testoni encontramos numerosos detalhes desta poética. É forçada uma elipse nessa sinédoque de conteúdo histórico.

No retrato de Amanda Berenguer, decide incluir uma fita de Moebius, é uma transposição da poesia de Amanda em imagem. Da mesma maneira que Amanda associa o rosto com semblante, fachada ou superfície, os muros e os rostos são também em Testoni semblante, fachada ou superfície.

Amanda preenche seu poema Moebius de imagens táteis que Testoni conhece muito bem, mas a própria fita é o mito do eterno retorno, a continuidade... Novamente, o tempo brinca entre o infinito e a finitude, com um lado só e uma única aresta.

As metáforas dos objetos que Testoni escolhe para acompanhar o retratado são muito dizíveis, às vezes são de fácil compreensão, em outras ocasiões geram uma cumplicidade com o entendido, com quem conhece a pessoa e desfruta da piscadela, da sutileza empregada pelo fotógrafo.

O objeto, ou os objetos apresentados junto ao rosto, não possuem um propósito decorativo, senão conotativo. E embora demonstrem matizes surrealistas, resultam o oposto ao discurso do guarda-chuva e a mesa de dissecação de Lautréamont.

A pergunta que podemos formular é: como interatuam retrato e objeto? Convivem em uma mesma

curso del tiempo, pero llegó tarde a salvar los muros mismos que deberían haber sido considerados patrimonio iconográfico nacional.¹⁴

Retratos psicológicos

Testoni demuestra uno de sus ángulos más creativos en la serie *Retratos psicológicos*. Esta actividad se inicia con el retrato al artista plástico Francisco Matto. Testoni enfoca éste trabajo con gran ironía por la relación que los une, Matto aparece con un aspecto simiesco al desencajarle la mandíbula, a partir de allí buscará retratar a diferentes personajes de la cultura sobreimprimiéndoles elementos alusivos a su actividad, pero alejándose del símbolo fácil de la fotografía primitiva, que estereotipaba la actividad del retratado. Testoni recurre a sutiles símbolos que rodean o enmarcan a un personaje, a veces con aristas surreales.

Susan Sontag declaraba que la fotografía es siempre un fragmento, una cita. En Testoni vemos que tanto los muros como los retratos son sinédoques de personas e historias de vida y obra, tanto en unos como en otros conviven diferentes texturas, diversas imágenes u objetos en una misma composición. Los elementos que acompañan a los retratos funcionan también como fragmentos de la actividad del personaje: huellas, rastros, símbolos, metáforas de la labor y las vivencias del retratado.

Carla Gottlieb habla de “cabezas fragmentadas” en relación al autorretrato, y en Alfredo Testoni encontramos numerosos detalles de ésta poética. Se fuerza una elipsis en esa sinédoque de contenido histórico.

En el retrato de Amanda Berenguer, decide incluir una cinta de Moebius, es una trasposición de la poesía de Amanda en imagen. De la misma manera que Amanda asocia el rostro con semblante, fachada o superficie, los muros y los rostros son también en Testoni semblante, fachada o superficie.

Amanda llena su poema Moebius de imágenes táctiles que Testoni conoce muy bien, pero la cinta misma es el mito del eterno retorno, la continuidad...Nuevamente el tiempo juega entre lo infinito y la finitud, con un solo lado y una sola arista.

Las metáforas de los objetos que Testoni elige para acompañar al retratado son muy disímiles, a veces son de fácil comprensión, en otras ocasiones generan una complicidad con el

¹⁴ Entrevista a Julio Testoni, junio de 2009.

entendido, con quien conoce a la persona y disfruta del guiño, de la sutileza empleada por el fotógrafo.

El objeto o los objetos presentados junto al rostro no tienen un propósito decorativo, sino connotativo. Y aunque demuestren matices surrealistas resultan lo opuesto al discurso del paraguas y la mesa de disección de Lautréamont.

La pregunta que nos podemos formular es ¿cómo interactúan retrato y objeto? Conviven en una misma composición, funcionando como fragmentos que se integran, y a su vez fragmentos de fases técnicas que se concretan en un espacio a través de la multiexposición en una misma placa.

Los retratos no descolocan al espectador, lo invitan a una mirada holística, el objeto aparece adjunto, como un ectoplasma de su creatividad.

En el caso del retrato debemos analizar la distancia existente entre el objetivo de la cámara y el retratado. No hay pintoresquismo, sino escrutar en la personalidad y la actividad del objeto en el que se posa.

En el retrato psicológico al igual que en el muro se tiene el artista en un detalle y realiza una suerte de zoom, en la personalidad, en el rostro, o en la superficie mural.

Alfredo Testoni al avanzar en su carrera es más consciente de que está creando iconografía, que está registrando a una generación de fuste, de que está creando hitos históricos y culturales.

El epítome es el retrato de Luis Alberto de Herrera en contrapicado, que luego trasladará al bronce Edmundo Pratti en 1970. La imagen de Herrera que tienen muchos de los uruguayos, es posiblemente la imagen mental de la foto de Testoni. Lo mismo sucede con Torres García, antes incluso de aparecer en el billete de cinco pesos, posiblemente quien pensara en Torres se le aparecería la imagen mental de la foto realizada por Testoni, debido a la amplia difusión que había conseguido.

Así como Blanes va a crear iconografía a través de la pintura, y también se había servido de la fotografía, Testoni crea iconografía a través de la fotografía misma.

Sus imágenes se transforman en la impresión que permanece en el imaginario popular sobre determinado personaje.

La técnica que él declara como accidental en la consecución de los retratos psicológicos, en realidad la interpretamos como una forma de emular a varios fotógrafos de la vanguardia que habían practicado la multiexposición, los surrealistas justa-

composição, funcionando como fragmentos que se integram, e por sua vez fragmentos de fases técnicas que se concretizam em um espaço por meio da multiexposição em uma mesma placa.

Os retratos não tiram o espectador de seu lugar, o convidam a um olhar holístico; o objeto aparece adjunto, como um ectoplasma de sua criatividade.

No caso do retrato devemos analisar a distância existente entre a objetiva da câmera e o retratado. Não há pitoresquismo, senão perscrutar na personalidade e na atividade do objeto em que se posa.

Tanto no retrato psicológico como no muro o artista se detém em um detalhe e realiza uma espécie de *zoom*, na personalidade, no rosto, ou na superfície mural.

Alfredo Testoni, ao avançar na sua carreira, é mais consciente de que está criando iconografia, que está registrando uma geração de fuste, de que está criando uma pauta de caráter histórico e cultural.

O epítome é o retrato de Luis Alberto de Herrera em contrapicado, que logo Edmundo Pratti transformará em bronze em 1970. A imagem de Herrera que muitos dos uruguaios têm é, possivelmente, a imagem mental da foto de Testoni. O mesmo acontece com Torres García. Inclusive, antes de aparecer na cédula de cinco pesos, quem pensaria em Torres, se vinha à imagem mental a foto realizada por Testoni, devido à ampla difusão que tinha conseguido?

Assim como Blanes vai criar iconografia por meio da pintura e também tinha se servido da fotografia, Testoni cria iconografia por meio da própria fotografia. Suas imagens se transformam na impressão que permanece no imaginário popular sobre determinada personagem.

A técnica que ele declara como accidental na consecução dos retratos psicológicos, na realidade, a interpretamos como uma forma de emular a vários fotógrafos da vanguardia que tinham praticado a multiexposição. Os surrealistas justamente tinham se destacado por esta manipulação fotográfica dos retratos com fotomontagem e sobreimpressões, destaca um estupendo Platschek. Como mencionamos, com elementos sobreimpressos que são alusivos à sua atividade, exibindo símbolos sutis que envolvem ou demarcam uma personagem, às vezes com aspectos surreais.

Devemos agradecer a Testoni o fato de contar com ricas imagens de artistas plásticos uruguaios trabalhando em seus meios, rodeados de seus instrumentos e materiais, conformando uma espécie de álbum da atividade plástica de sua época. Um exem-

plo relevante dessa grande oportunidade que nos oferece plasma-se no momento em que se aproxima a Taller Torres e documenta imagens da família e dos integrantes.

GRUPO 8

As relações de Testoni com os artistas plásticos e a conformação do Grupo 8 aumentam a perspectiva do autor sobre o fazer pictórico, particularmente no que se refere ao tratamento das superfícies, da matéria, o tátil, conversas e reuniões que acabaram com declarações de tipo manifesto, integrando individualidades sob certos princípios. O texto redatado por eles declara o seguinte:

Supimos que en muchos lugares nos esperaban. Nos dimos cuenta que fuera de fronteras hay hombres que nos esperan siempre porque están ansiosos de conocer al hombre. Que hoy toda una tramoya se deshace y de sus restos surge el hombre. Y hoy sabemos que hemos abierto una frontera al mundo y que podemos andar con nuestras obras sin esperar que el tiempo caiga sobre ellas y les anule su vigencia. Nuestras pobres obras que estaban condenadas a esperar los años para conocer la luz de los ojos de los hombres”¹⁵

¹⁵ “Já tínhamos ensaiado andar e vimos que podíamos fazê-lo sem proteção de ninguém. Soubemos que em muitos lugares nos esperavam. Nos demos conta que fora das fronteiras há homens que nos esperam sempre porque estão ansiosos de conhecer o homem. Que hoje toda uma tramóia se desfaz e de seus restos surge o Homem. E hoje sabemos que temos aberto uma fronteira ao mundo e que podemos andar com nossas obras sem esperar que o tempo caia sobre elas e lhes anule sua vigência. Nossas pobres obras que estavam condenadas a esperar os anos para conhecer a luz dos olhos dos homens. Não acreditamos no gênio. Senão no homem e como tais nos sentimos solidários com nossa época. Nossa arte não nos distingue em superioridade de ninguém, porque isto não interessa e não pensamos nisso. Queremos atuar. Queremos também que nossas obras atuem e vivam porque foram feitas para a vida. E não as pensamos como peças de museus empoeirados. As queremos assim como são, imperfeitas como obras de homens que somos, mas que refletem nossa vida e nos representem hoje. Porque somos de hoje, do presente que vivemos com toda nossa ânsia de futuro. E sabemos que nossa presença é estimada, porque esta conquista de nossa liberdade de andar se sustenta na evidência de que existe um mundo de homens em quem nos apoiamos e que esperam de nós nossa generosidade de nos entregar. Que são os homens daqui, que nos olham com estranheza porque podemos andar, e nos ajudam e são os homens de lá, de trás da fronteira quebrada, que nos atendem com curiosa simpatia, imaginando quem sabe o que de nosso distante país. E porque falamos do homem comum, que é

mente se habían destacado por esta manipulación fotográfica. De los retratos con fotomontaje y sobreimpresiones destaca uno estupendo de Platschek. Como mencionamos, con elementos sobreimpresionados que son alusivos a su actividad, exhibiendo sutiles símbolos que rodean o enmarcan a un personaje, a veces con aspectos surreales.

Debemos agradecer a Testoni el hecho de contar con ricas imágenes de plásticos uruguayos trabajando en su ambiente, rodeado de sus instrumentos y materiales, conformando una especie de álbum de la actividad plástica de su época. Un relevante ejemplo de esa gran oportunidad que nos ofrece se plasma en el momento en el que se acerca al Taller Torres y documenta imágenes de la familia y los integrantes.

GRUPO 8

Las relaciones de Testoni con los artistas plásticos y la conformación del Grupo 8 aumentan la perspectiva del autor sobre el quehacer pictórico, particularmente en lo que se refiere al tratamiento de las superficies, la materia, lo tátil...

Conversaciones y tertulias que acabaron con declaraciones de tipo manifesto, integrando individualidades bajo ciertos principios. En el texto al que llegan declaran lo siguiente:

Supimos que en muchos lugares nos esperaban. Nos dimos cuenta que fuera de fronteras hay hombres que nos esperan siempre porque están ansiosos de conocer al hombre. Que hoy toda una tramoya se deshace y de sus restos Surge el Hombre. Y hoy sabemos que hemos abierto una frontera al mundo y que podemos andar con nuestras obras sin esperar que el tiempo caiga sobre ellas y les anule su vigencia. Nuestras pobres obras que estaban condenadas a esperar los años para conocer la luz de los ojos de los hombres.”¹⁵

¹⁵ GRUPO 8: “Ya habíamos ensayado andar y Vimos que podíamos hacerlo sin protección de nadie. Supimos que en muchos lugares nos esperaban. Nos dimos cuenta que fuera de fronteras hay hombres que nos esperan siempre porque están ansioso de conocer al hombre. Que hoy toda una tramoya se deshace y de sus restos Surge el Hombre. Y hoy sabemos que hemos abierto una frontera al mundo y que podemos andar con nuestras obras sin esperar que el tiempo caiga sobre ellas y les anule su vigencia. Nuestras pobres obras que estaban condenadas a esperar los años para conocer la luz de los ojos de los hombres. No creemos en el genio. Sino en el hombre y como tales nos sentirnos solidarios de nuestra época. Nuestro arte no nos distingue en superioridad con nadie, porque esto no interesa y no pensamos en ello. Queremos actuar. Querernos también que nuestras obras actúen y vivan porque fueron hechas para la vida. Y no las

Gente que se ve a sí mismo frutos de su época y que reivindican la acción, reflejar su tiempo en tanto que hombres, más que geniales artistas. No tienen dogmas como los de la

pensarnos como piezas de museos polvorientos. Las queremos así como son, imperfectas como obras de hombres que somos, pero que reflejen nuestra vida y nos representen hoy. Porque somos de hoy, del presente que vivimos con toda nuestra ansia de futuro. Y sabemos que nuestra presencia es estimada porque esta conquista de nuestra libertad de andar, se sostiene en la evidencia de que existe un mundo de hombres en quienes nos apoyamos y que esperan de nosotros nuestra generosidad de darnos. Que son los hombres de aquí, que nos miran con extrañeza porque podemos andar, y nos ayudan y son los hombres de allá, tras la rota frontera, que nos atienden con curiosa simpatía, imaginando quién sabe qué de nuestro lejano país. Y porque hablamos del hombre común, que es nuestro hermano, a él vamos para que nos comprenda. Que el Arte es ansia de comunicación y no de pretenciosa obra de superioridad humana. Pero obra de hoy para hombres de hoy. Y al hombre de hoy le queremos y entendemos sin complejos vergonzantes, consciente y seguro de su destino de hombre, solidario del progreso de su época y que espera de nosotros que lleguemos con nuestra obra a su vida de todos los días, en su último esfuerzo por romper los malos entendidos del pasado. Y hemos aprendido una hermosa lección a poco de andar Del hombre imperfecto que somos cada uno: que nos hemos unido tantos como ocho, surge algo más perfecto y mejor porque somos distintos y porque actuamos unidos. Y así como podemos andar reconocemos algo de admirable y cada uno tiene una fuerza espiritual distinta para sumarla y darle contenido al grupo. Porque tenemos la capacidad de reconocer al hombre parcial que cada ser posee intacto y virgen, inmensamente superado por el hombre colectivo que prevemos. Este grupo que algunos miran con extrañeza porque no tiene definición estética, porque no tiene dogmas, porque prefirió por sobre todo mantener intacta la libertad de cada uno de sus integrantes, ha llegado a comprender que el impulso más sano que nos une, el único que hará fructífero nuestro esfuerzo, es el de haber incluido el interés personal en los intereses colectivos. Que estos intereses colectivos y esta noción de colectividad se extiende, no a ocho personas, no a pintores y artistas, sino a todos los hombres: al hombre, que consciente o no, con reclamo o sin él, tiene derecho a su perfección y debe comprender a su vez, nuestro derecho a esperar su propia superación humana. No nos une, pues, una definición ni dogma estético; no nos une un creer político; nos une el ansia de realizar dentro del arte de hoy, para nuestra época, para todos los hombres. De realizar corrigiendo cuando entorpece el desarrollo y la evolución del Arte. De Crear en la vida, con elementos de hoy. De poner el Arte en la vida de los hombres con técnica de hoy y conciencia de hoy. Y lucharemos por esa obra colectiva sin hacer caso de quienes pretendan discutir y distraernos de nuestro propósito De quienes quieren defenderse en propio beneficio, impidiendo que realicemos la obra que prevemos; de quienes se resisten en sus viejas posiciones imponiendo sus inculturas por el camino fácil de la adulación de la ignorancia o transformando el Templo de Arte en plaza de mercaderes. Velaremos por todo cuanto sea perdurable; corregiremos cuanto sea posible mejorar y demostraremos que se puede hacer cuando se posee imaginación para crear. Abriremos todos los caminos para transitar por ellos sin tutelas que coarten la libertad de ser El resto es sortilegio de la época que premia nuestro esfuerzo de unirnos libres de pasiones e intereses personales y nos revela que **PODEMOS HACER** y hoy, además de andar y hacer **TENEMOS VOZ.**”

Pessoas que enxergam a si mesmas, como produtos de sua época, e que reivindicam a ação, refletem o seu tempo enquanto homens, mais do que geniais artistas. Não têm dogmas como os da primeira vanguarda, são conscientes de suas diferenças como criadores, mas consideram que podem constituir um grupo para somar individualidades.

nosso irmão, a ele vamos para que nos compreenda. Que a Arte é ansia de comunicação e não de pretenciosa obra de superioridade humana. Senão obra de hoje para homens de hoje. E ao homem de hoje queremos e entendemos sem complexos vergonhosos, consciente e seguro de seu destino de homem, solidário do progresso de sua época e que espera de nós que cheguemos com nossa obra a sua vida de todos os dias, em seu último esforço por romper os mal-entendidos do passado. E há pouco temos aprendido uma boa lição por andar com o homem, imperfeito que somos cada um: que temos nos unido tanto como oito, surge algo mais perfeito e melhor, porque somos diferentes e porque atuamos unidos. E assim como podemos andar, reconhecemos algo de admirável e cada um tem uma força espiritual diferente para somá-la e dar conteúdo ao grupo. Porque temos a capacidade de reconhecer o homem parcial que cada ser possui intacto e virgem, imensamente superado pelo homem coletivo que prevemos. Este grupo que alguns olham com estranheza porque não tem definição estética, porque não tem dogmas, porque preferiu por, sobretudo, manter intacta a liberdade de cada um de seus integrantes, tem chegado a compreender que o impulso mais sadio que nos une é o único que fará frutífero nosso esforço, é o de ter incluído o interesse pessoal nos interesses coletivos. Que estes interesses coletivos e esta noção de coletividade se estendem, não a oito pessoas, não a pintores e artistas, senão a todos os homens: ao homem, que consciente ou não, com reclamo ou sem ele, tem direito à sua perfeição e deve compreender por sua vez, nosso direito de esperar sua própria superação humana. Não nos une, pois, uma definição nem dogma estético; não nos une uma crença política; nos une a ansia de realizar dentro da arte de hoje, para nossa época, para todos os homens. De realizar corrigindo quanto entorpece o desenvolvimento e a evolução da Arte. De acreditar na vida, com elementos de hoje. De pôr a Arte na vida dos homens com a técnica de hoje e consciência de hoje. E lutaremos por essa obra coletiva sem prestar atenção a quem pretenda discutir e nos distrair de nosso propósito. De quem quer se defender em seu próprio benefício, impedindo que realizemos a obra que prevemos; de quem resiste em suas velhas posições impondo suas inculturas pelo caminho fácil da adulção, da ignorância, ou transformando o Templo da Arte em praça de mercadores. Velaremos por tudo quanto seja perdurável; corrigiremos quanto seja possível melhorar e demonstraremos que se pode fazer quando se possui imaginação para criar. Abriremos todos os caminhos para transitar por eles sem tutelas que inibam a liberdade de ser. O resto é sortilégio da época que premia nosso esforço de nos unir, livres de paixões e interesses pessoais e nos revela que **PODEMOS FAZER** e hoje, além de andar e fazer, **TEMOS VOZ.**”

Configuram um grupo, que embora artistas – hoje em sua maioria consagrados – no momento de seu surgimento tiveram de enfrentar o Salão Nacional, o que lhes custou serem excluídos de alguns espaços de exibição. É por essa razão que em sua declaração manifesto criticam a “quienes se resisten en sus viejas posiciones imponiendo sus inculturas por el camino fácil de la adulación. [...] Abriremos todos los caminos para transitar por ellos sin tutelas que coarten la libertad de ser...”

O Salão Nacional estava vivendo momentos de sérios questionamentos, desde diferentes flancos, autores como Cúneo e alguns críticos propunham a realização dos dois salões: um de arte tradicional e outro de últimas tendências. Vernazza se queixava de que a arte figurativa tivesse desaparecido até dos salões oficiais. Ao se realizar o XXXIV Salão Nacional, continuando com a polêmica sobre a arte abstrata.

O enfrentamento abstração-figuração divide as águas entre os partidários de uma e outra linha nos anos 50.

O Grupo dos 8 se reúne com jornalistas no Victoria Plaza para falar da perseguição da qual é vítima por parte da Comissão Nacional de Belas Artes. Pareja, Pavlotzky, Presno, Spósito, Testoni e Verdié anunciaram que em 1º de fevereiro de 1961 seria inaugurada uma mostra dos 8 no Hotel Casino Nogaró. Aparentemente tinham conseguido a sala da Escuela Lafone de Punta del Este antes que a Comissão, e tinham contado com o apoio do diretor da mesma, mas logo depois a Comissão solicitou a mesma sala e teve prioridade na frente do grupo. Encaminharam-se então ao Hotel Míguez, que também foi solicitado pela Comissão, e pela terceira vez tiraram deles a sala do Nogaró que já tinha lhes sido concedida com antecedência mesmo de maneira informal. Finalmente, para conseguir o espaço, tiveram de fazer uma gestão perante o Conselheiro Haedo e o Ministro Pons Etcheverry. Exhibem depois de tantos empecilhos em Arcobaleno em março de 1961.¹⁶

¹⁶ O Grupo 8 escreve a *El País* em 13.7.60 pedindo à Comisión Nacional de BB AA que mude sua atitude de apatia e indolência e falta de previsão, chegando tarde aos certames internacionais, com excesso de obras e artistas. O grupo espera que a Comisión impulse por igual todas as estéticas, que lhes ofereça todas as garantias técnicas necessárias para seu desenvolvimento pondo a seu alcance o apoio oficial. E. H. “Plásticas. El Grupo 8 en Punta del Este”. *El Plata*. 6/3/61. “En Arcobaleno realizan una muestra de sus obras los artistas que integran el Grupo 8:

primera vanguardia, son conscientes de sus diferencias como creadores, pero consideran que pueden constituir un grupo para sumar individualidades.

Configuran un grupo, que si bien es de artistas -hoy en su mayoría consagrados- en el momento que surge se enfrentaron al Salón Nacional, lo que les valdrá ser excluidos de algunos espacios de exhibición. Es por esa razón que en su declaración-manifiesto critican a “quienes se resisten en sus viejas posiciones imponiendo sus inculturas por el camino fácil de la adulación”. [...] Abriremos todos los caminos para transitar por ellos sin tutelas que coarten la libertad de ser...”

El Salón Nacional estaba viviendo momentos de serios cuestionamientos, desde diferentes flancos, autores como Cúneo y algunos críticos, proponían la realización de dos salones: uno de arte tradicional y otro de últimas tendencias. Vernazza se quejaba de que el arte figurativo hubiera desaparecido hasta de los salones oficiales. al realizarse el XXXIV Salón Nacional, continuando con la polémica sobre el arte abstracto.

El enfrentamiento abstracción-figuración divide las aguas entre los partidarios de una y otra línea en los años 50.

El grupo de los 8 se reúne con periodistas en el Victoria Plaza para hablar de la persecución de la que es objeto por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Pareja, Pavlotzky, Presno, Spósito, Testoni y Verdié anunciaron que el 1º de febrero de 1961 sería inaugurada una muestra de los 8 en el Hotel Casino Nogaró. Al parecer habían gestionado la sala de la Escuela Lafone de Pta. del Este antes que la Comisión, y habían contado con el aval del director de la misma, pero luego la Comisión solicitó la misma sala y obtuvo prioridad frente al grupo. Se dirigieron al Hotel Míguez, que también fue solicitado por la Comisión, y por tercera vez le quitan la sala del Nogaró que habían apalabrado. Finalmente para conseguirla debieron de hacer una gestión ante el Consejero Haedo y el Ministro Pons Etcheverry. Exhiben luego de tantas peripecias en Arcobaleno en marzo de 1961.¹⁶

¹⁶ El Grupo 8 escribe a *El País* el 13.7.60 pidiendo a la Comisión Nacional de BB AA cambie su actitud de apatía indolencia y falta de previsión, llegando tarde a los certámenes internacionales, con exceso de obras y artistas. El grupo espera que la Comisión impulse por igual todas las estéticas, que les ofrezca todas las garantías técnicas necesarias para su desarrollo poniendo a su alcance el apoyo oficial E. H. “Plásticas. El Grupo 8 en Punta del Este”, *El Plata*. 6/3/61“En Arcobaleno realizan una muestra de sus obras los artistas que integran el Grupo

Pareja, actuando como portavoz, asegura que es una venganza operada en contra del grupo por su posición frente a la Comisión y a los criterios de envío a la Bienal de San Pablo.

Las protestas se refieren a la forma de establecer el jurado, que estaba constituido por siete miembros, cuatro, incluido el presidente, eran designados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en franca oposición a la estética informalista y abstracta.

Los jurados de primera línea para juzgar obras contemporáneas los iniciará Kalenberg en el IGE, trayendo a críticos y curadores de relieve internacional como Argan, Restany, Sweeney....

En el Grupo 8 no existen las unanimidades frente a la creación, mientras Spósito Pareja, Presno y García Reino se inclinan hacia la abstracción formal, Pavlotzky y Verdié están próximos al expresionismo abstracto. Antonio Llorens se decanta por la geometría. Carlos Páez Vilaró se presenta como el más eclético y Testoni se dedicará a combinar fotografía con elementos reales y formales.

En septiembre de 1961 el grupo realiza una exposición en el Subte Municipal exhibiendo sus texturas, geometrías y su paleta baja con opacidades que disgustaron a varios críticos por su aridez.

Debemos insistir en que para el Uruguay de los inicios del 60 el informalismo era una afrenta de grumos, superficies ásperas, agrietadas, que parecían paisajes orográficos. Les molestaba que no existiera un significado conceptual evidente, y que a la superficie se le incorporasen materiales extrapictóricos.

Lo que Belloni llama “la mala inquietud de los artistas de mantenerse al día con las nuevas escuelas” La opinión general coincide con la del destacado escultor nacional que se hace eco de una visión muy tradicional del arte, y agrega “A mi modo de ver no hay arte antiguo ni arte moderno, en cuanto a su valor se refiere. Creo que una obra es buena o mala según un valor intrínseco y que no vale más o menos por la época en que ha sido hecha. Hay artistas de los que se llaman modernos, que posiblemente por evitarse la fatiga del bien dibujar, dicen que para hacer un cuadro no es necesario saber dibujar, ni conocer anatomía para hacer una buena estatua, ni son necesarios conocimientos de composición y de perspectiva a un artista, y

8: A. Lorens, O. García Reino, Lincoln Presno, M. A. Pareja, Raúl Pavlotzky, Julio Verdié, Carlos Páez Vilaró. /.../”

Pareja, atuando como porta-voz, confirma que é uma vingança operada contra o grupo por sua posição perante a Comissão e os critérios de envio para a Bienal de São Paulo.

Os protestos se referem à forma de estabelecer o júri, que estava constituído por sete membros, quatro dos quais, incluído o presidente, eram designados pela Comissão Nacional de Belas Artes, em aberta oposição à estética informalista e abstrata.

O júri de primeira linha para julgar as obras contemporâneas os iniciará Kalenberg no IGE, trazendo críticos e curadores de relevo internacional como Argan, Restany, Sweeney...

No Grupo 8 não existem as unanimidades perante a criação, enquanto Spósito Pareja, Presno e García Reino inclinam-se à abstração formal; Pavlotzky e Verdié estarão próximos ao expressionismo abstrato. Antonio Llorens se decanta pela geometria. Carlos Páez Vilaró se apresenta como o mais eclético e Testoni se dedicará a combinar fotografia com elementos reais e formais.

Em setembro de 1961, o grupo realiza uma exposição no Subte Municipal, exibindo suas texturas, geometrias e sua paleta baixa com opacidades que desagradaram a vários críticos por sua aridez.

Devemos insistir que para o Uruguai de início dos anos 60 o informalismo era uma afronta de grumos, superfícies ásperas, rachadas, que pareciam paisagens orográficas. Incomodava-lhes que não existira um significado conceitual evidente, e que se incorporassem à superfície materiais extrapictóricos.

Aquilo que Belloni chama “la mala inquietud de los artistas de mantenerse al día con las nuevas escuelas” a opinião geral coincide com a do destacado escultor nacional que ecoa uma visão muito tradicional da arte, e agrega: “A mi modo de ver no hay arte antiguo ni arte moderno, en cuanto a su valor se refiere. Creo que una obra es buena o mala según un valor intrínseco y que no vale más o menos por la época en que ha sido hecha. Hay artistas de los que se llaman modernos, que posiblemente por evitarse la fatiga del bien dibujar, dicen que para hacer un cuadro no es necesario saber dibujar, ni conocer anatomía para hacer una buena estatua, ni son necesarios conocimientos de composición y de perspectiva a un artista, y maldecido de tales dificultades que ponen trabas a

A. Lorens, O. García Reino, Lincoln Presno, M. A. Pareja, Raúl Pavlotzky, Julio Verdié, Carlos Páez Vilaró. /.../”

sus creaciones proclamarán nuevos principios para realizar un nuevo arte, mejor que todos los pasados y de los que puedan llegar”.¹⁷

Já foi mencionada a aversão que produziu na crítica conservadora o informalismo. Vernazza, no caso de Cúneo e seu câmbio a Perinetti como informalista, qualifica-o como uma piada, enquanto que a obra do resto dos informalistas as denomina “*parches de revoque*”.

Outros críticos falaram de uma perda, de algo temerário por parte de Cúneo, depois que, em 1957, se passa a nova corrente, exibindo 17 obras informalistas na Galería Montevideo. Incorporará materiais extrapictóricos que misturara com óleo, como a areia, a serragem ou a erva-mate. Esta mudança será bem recebida pelos pintores jovens, que se sentiram mais próximos da virada estética do velho mestre, mas não pela maioria da crítica. No entanto, o prestígio do artista consegue que sua obra *Rojo Bruno* seja adquirida pelo governo municipal de Montevideú.

Em 1958, inclusive, se juntará ao Grupo 8, acompanhando a vários jovens artistas. Em 1962, sua mudança parece ter consolidado e chegará a 100 o número de obras informalistas do autor, que serão exibidas no *Centro de Artes y Letras de El País*.

O vínculo de Testoni com o Grupo dos Ocho potencializa a vontade experimentalista do artista fotógrafo, devido às discussões que não foram precisamente fotográficas no Centro de Artes y Letras, senão de caráter estético.

¹⁷ JOSE BELLONI OPINA SOBRE EL ARTE ACTUAL (*El País*, maio 1960): “Antes cada artista una vez encontrado su modo de expresión se mantinha nele, como se fosse una palabra dada, tinha sua própria fé. Agora sucede que muitas vezes não podemos reconhecer o mesmo artista através de suas exposições, a má inquietude dos artistas de se manterem em dia com as novas escolas. Não há nisso, a mesma instável mutação de alguns políticos, cujas ideias mudam radicalmente de acordo com a possibilidade de cargos? Será mais digna a ambição no artista, mas igualmente imã descentralizante. A mudança contínua de doutrinas, embora no santo desejo de superação. Ao meu modo de ver não há arte antiga nem arte moderna, quanto a seu valor se refiere. Acredito que uma obra é boa ou má segundo um valor intrínseco e que não vale mais ou menos pela época em que foi feita. Há artistas dos que se dizem modernos, que possivelmente por se evitar a fadiga do bom desenho, dizem que para se fazer um quadro não é necessário saber desenhar, nem conhecer anatomia para fazer uma boa estátua, nem são necessários conhecimentos de composição e de perspectiva para um artista, e maldiciendo de tais dificuldades que põem travas às suas criações proclamaram novos princípios para realizar uma nova arte, melhor que todas as do passado e das que possam chegar.”

maldiciendo de tales dificultades que ponen trabas a sus creaciones proclamarán nuevos principios para realizar un nuevo arte, mejor que todos los pasados y de los que puedan llegar.”¹⁷

Ya hemos mencionado la aversión que produjo en la crítica conservadora el informalismo, Vernazza, en el caso de Cúneo y su cambio a Perinetti como informalista, lo califica como una broma, Mientras que a la obra de los demás informalistas las llama “*parches de revoque*”.

Otros críticos hablaron de un extravío, de algo temerario por parte de Cúneo, después que en 1957 se pasara a la nueva corriente, exhibiendo 17 obras informalistas en la Galería Montevideo. Incorporará materiales extrapictóricos que mezclará con óleo, como la arena, el aserrín o la yerba mate. Este cambio será bien visto por los pintores jóvenes, que se sintieron más próximos al vuelco estético del viejo maestro, pero no por la mayoría de la crítica. No obstante el prestigio del artista consigue que su obra *Rojo Bruno* sea adquirida por la municipalidad montevideana.

En 1958 incluso se unirá al Grupo 8, acompañando a varios jóvenes artistas. En el 62 su cambio parece consolidado y subirá a cien el número de obras informalistas del autor, que se exhibirán en el *Centro de Artes y Letras de El País*.

El vínculo de Testoni con el Grupo de los Ocho, potencia el afán experimentalista de del artista fotógrafo, debido a que las discusiones no eran precisamente fotográficas en el Centro de Artes y Letras sino de corte estético.

¹⁷ JOSE BELLONI OPINA SOBRE EL ARTE ACTUAL, *El País*, mayo 1960: “Antes cada artista una vez encontrado su modo de expresión se mantenía en él, como si fuese una palabra empeñada, tenía su propia fe. Ahora sucede que muchas veces no podemos reconocer al mismo artista al través de sus exposiciones, la mala inquietud de mantenerse al día con las nuevas escuelas. No hay en eso, la misma inestable mutación de algunos políticos, cuyas ideas cambian radicalmente, según la posibilidad de posiciones? Será más digna la ambición en el artista, pero igualmente imán descentralizante. El cambio continuo de doctrinas, aún en el santo anhelo de superación. A mi modo de ver no hay arte antiguo ni arte moderno, en cuanto a su valor se refiere. creo que una obra es buena o mala según un valor intrínseco y que no vale más o menos por la época en que ha sido hecha. Hay artistas de los que se llaman modernos, que posiblemente por evitarse la fatiga del bien dibujar, dicen que para hacer un cuadro no es necesario saber dibujar, ni conocer anatomía para hacer una buena estatua, ni son necesarios conocimientos de composición y de perspectiva aun artista, y maldiciendo de tales dificultades que ponen trabas a sus creaciones proclamarán nuevos principios para realizar un nuevo arte, mejor que todos los pasados y de los que puedan llegar.”

La seriedad del vuelco hacia el informalismo luego de haber incursionado en otras tendencias la demuestra como ya vimos en el caso de José Cúneo, quien sintió que su cambio de lenguaje significaba un proceso de metamorfosis, el cual requería que ni siquiera pudiera conservar su nombre. Para él el arte no es una fe que se profesa de forma casi irreversible, siente que debe renacer y rebautizarse como JC Perinetti en 1958.

El caso de Alfredo Testoni es muy diferente, demuestra mucho mayor flexibilidad, porque para él la actividad artística es polifacética, la versatilidad del artista no requiere refundarse para hacer informalismo fotográfico.

Los cambios para Testoni son procesos naturales del ser humano, que no necesita justificar con tanta vehemencia. Podría haberse quedado en el documentalismo – que sabía hacer muy bien- pero sus compañeros le ofrecen disparadores de ideas que luego puede aplicar a la fotografía. La traslación de valores plásticos pictóricos a la emulsión sensible.

La interacción pintura fotografía fue muy estrecha en la primera vanguardia del siglo XX, casos paradigmáticos a destacar son los de Man Ray y Stieglitz. Coincidentemente los fragmentos adquieren valores *per se* en el fotomontaje dadaísta, constructivista o en la Bauhaus.

En el caso el ambiente artístico uruguayo puede que existan factores idiosincráticos, que tienden a lo gris y depresivo de esas superficies, pero también el afán de emular lo que estaba sucediendo en París cuenta. La voluntad de acompañar el arte nacional con el europeo.

Siempre ha habido un complejo de retardo respecto a lo central, la tardía aceptación de corrientes europeas, un impresionismo que llega 25 años después, una abstracción que tarda 40 años en ser aceptada a regañadientes, un surrealismo que se toma 20 años para desarrollarse, aunque existieran buenos fundamentos psicoanalíticos locales que le hubiesen permitido enriquecerse.

En los sesenta se hace más patente la necesidad de que exista una equivalencia inmediata respecto a lo central. El uruguayo pretende medirse con Europa y EE.UU, que marcan tendencia. El IGE fomenta la seguridad del pequeño país en sí mismo. A pesar de que A. Kalenberg diga que la medianía uruguaya lo hace tender hacia el clasicismo, él es en parte responsable de darle ese vuelo al arte local, de insertarlo en el contexto inter-

A seriedade da virada ao informalismo, logo depois de ter experimentado outras tendências, é demonstrada, como já podemos ver, no caso de José Cúneo, que sentiu que sua mudança de linguagem significava um processo de metamorfose, e de que para ela precisava mudar até seu próprio nome. Para ele, a arte não é uma fé que se professa de forma quase irreversível, sente que deve renascer e ser rebatizado como JC Perinetti em 1958.

O caso de Alfredo Testoni é muito diferente, demonstra uma flexibilidade muito maior, porque para ele a atividade artística tem várias facetas, a versatilidade do artista não requer refundação para fazer informalismo fotográfico.

Para Testoni, as mudanças são processos naturais do ser humano, que não precisam ser justificados com tanta veemência. Poderia ter permanecido no documentarismo – que sabia fazer muito bem –, mas seus companheiros lhe oferecem disparadores de ideias que logo pode aplicar à fotografia. É a transferência de valores plásticos-pictóricos, levados à emulsão sensível.

A interação pintura fotografia foi muito estreita na primeira vanguarda do século 20; casos paradigmáticos a serem destacados são os de Man Ray e Stieglitz. Coincidentemente, os fragmentos adquirem valores *per se* na fotomontagem dadaísta, construtivista ou na Bauhaus.

No caso do ambiente artístico uruguiaio, pode ser que existam fatores idiossincráticos, que tendem ao cinza e ao depressivo dessas superfícies, mas também a vontade de emular o que estava acontecendo em Paris conta. A vontade de colocar no mesmo ritmo a arte nacional e a europeia.

Sempre existiu um complexo de tardio respeito ao central, à tardia aceitação das correntes europeias, um impressionismo que chega 25 anos depois, uma abstração que tarda 40 anos em ser aceita e só com cara feia, um surrealismo que toma 20 anos para se desenvolver, embora existissem bons fundamentos psicanalíticos locais que teriam permitido seu enriquecimento.

Nos anos 60 se faz mais patente a necessidade de que exista uma equivalência imediata em respeito ao central. O Uruguai pretende se medir com a Europa e os EUA, que marcam tendência. O IGE fomenta a segurança do pequeno país em si próprio. Embora A. Kalenberg fale que a mediania uruguiaia o faz tender ao classicismo, ele é em parte responsável por dar esse voo à arte local, por introduzi-la no contexto internacional por meio do IGE primeiro

e logo em outras exposições que organiza desde a direção do ex-Museo de Bellas Artes.

Os críticos promovem suas fúrias contra os epígonos, os derivativos, os dependentes, mas de alguma forma estão alimentando a internacionalização da arte uruguaia.

Segue-se o discurso de críticos renomados, como Greenberg, que subestimava o Pop como alguma coisa fácil. Estas opiniões influentes não são determinantes, mas contribuem para que não seja desenvolvida uma arte neste sentido. Além de que o meio uruguaio concebia a arte como uma cruzada elitista intelectual, o Pop visto como simplista por esta óptica, embora na realidade não fosse, era percebido como demasiado corriqueiro.

A revitalização da abstração vem junto dessa vontade de internacionalismo, que foi o âmbito favorecido pela Guerra Fria. Gómez Sicre, da OEA, fala do muralismo como arte para turistas, e em geral quase toda a figuração cai em certo descrédito. Embora a crítica mais conservadora se apresente firme perante o apoio desta, as tendências já estão instaladas para a valorização do contemporâneo.

No entanto, os conservadores insistem que o informalismo é arte de aficionados, de intuitivos, de pessoas que não sabiam fundamentá-lo teoricamente. É pelo mesmo motivo que J. E. Vernazza fala de “remiendos”, no jornal *El Día*, embora nos EUA fosse festejado como firme oposição da liberdade diante do autoritarismo soviético que impõe o realismo socialista.

A arte devia ser internacionalista, formalista, não social, senão autorreferencial: a *pintura pintura* que dizia Greenberg...

As conexões que conseguiu fazer Kalenberg por meio do IGE nos fizeram esquecer por um momento que éramos um sítio remoto no mundo, que não podíamos incidir no concerto artístico internacional, como assim pretendia fazer a Argentina.

Em algumas oportunidades vinham alguns críticos de visita, como Greenberg, que nos colocam um pouco na realidade e nos dão um puxão de orelhas porque não estávamos aportando nada novo, embora estivéssemos na linha correta, colocando-nos na difícil situação de ter que emular e inovar ao mesmo tempo.

O fragmento

Testoni na sua fotografia transita pelo fragmento. A obra de Fuseli “*El artista sobrecogido por*

nacional a través del IGE primero y luego en otras exposiciones que organiza desde la dirección del ex Museo de Bellas Artes.

Los críticos desatan sus furias contra los epigonales, los derivativos, los dependientes, pero de alguna forma están alimentando la internacionalización del arte uruguayo.

Se sigue el discurso de críticos de renombre, como Greenberg que menospreciaba el Pop como algo facilón. Estas opiniones influyentes no son determinantes pero inciden en que no se desarrolle un arte en este sentido, además de que el medio uruguayo concebía el arte como una cruzada elitista intelectual, el pop adolecía de simplismos para ésta óptica, que en realidad no eran para nada tales, pero fueron percibidos como demasiado pedestres.

La revitalización de la abstracción viene de la mano de esa voluntad de internacionalismo, que fue el ámbito favorecido por la Guerra Fría. Gómez Sicre desde la OEA habla del muralismo como arte para turistas, y en general casi toda la figuración cae en cierto descrédito. Aunque la crítica más conservadora se plante firme frente al apoyo de ésta, las tendencias ya están instaladas para la valoración de lo contemporáneo.

Sin embargo los conservadores insisten en que el informalismo es arte de aficionados, de intuitivos, de personas que no lo sabían fundamentar teóricamente. Es por la misma razón que JE Vernazza habla de “remiendos”, desde el diario *El Día*. Sin embargo en EE.UU. se festejaba como firme oposición de la libertad frente al autoritarismo soviético que imponía el realismo social.

El arte debía ser internacionalista, formalista, no social, sino autorreferencial: la *pintura pintura* que decía Greenberg...

Las conexiones que logró hacer Kalenberg a través del IGE nos hicieron olvidar por un momento que éramos un sitio remoto en el mundo, que no podíamos incidir en el concierto artístico internacional, como sí pretendía Argentina.

En algunas oportunidades venían algunos críticos de visita, como Greenberg, que nos ubicaban un poco en la realidad y nos daban un tirón de orejas porque no estábamos aportando nada nuevo, aunque estábamos en la línea correcta. Colocándonos en la difícil situación de tener que emular e innovar a la vez.

El fragmento

Testoni en su fotografía transita por el fragmento. La obra de Fuseli “*El artista sobrecogido por la grandeza de las ruinas*

de la Antigüedad” de 1778 nos muestra el inicio del fragmento en la Modernidad como sinédoque de una totalidad perdida. La mano de gesto imperial de la obra de Fuseli nos impregna de la autoridad aún en la ruina. La autoridad de ese pasado que determina el presente. Resulta elocuente la posición del artista frente al fragmento y el telón de fondo del mismo.

Simboliza la nostalgia que desde el Renacimiento lleva al arte a añorar a través del vestigio de un pasado percibido como ideal.

En el caso de los renacentistas con un propósito de emulación, de cita, que pretendía – bajo los influjos de un orgullo nacionalista toscano – superar a los antiguos.

La utopía del pasado como pérdida es un fenómeno anterior a la revolución francesa, pues a partir de ella, se pretende enterrar el pasado del Antiguo Régimen.

La modernidad reside en un amor hacia el presente, la nostalgia es reaccionaria. Sin embargo el romántico es un revolucionario nostálgico que lo hace tan moderno como el que más, con tal vez cierta melancolía ambigua por lo perdido.

La voluntad de ser modernos que nos declaraban los miembros del Grupo de los Ocho, es un apéndice del internacionalismo universalista que buscaba el arte rioplatense para presentarse en los ámbitos internacionales con el mismo nivel de aceptación de los del primer mundo. Fernando García Esteban afirmaba en Uruguay que “El arte contemporáneo tiene un lenguaje único y sólo los acentos varían”.

El manifiesto nos revela el ideal del artista que refleja su presente. La energía heroica del pasado se encuentra asimismo vinculada con el espíritu transmitido por el emigrante a sus hijos, el peso de las raíces de la cultura italiana en el arte, es el que tiene en cuenta Testoni para escudriñar en los detalles de las vísceras de los muros. El fragmento se torna retórica visual. Aunque el encuadre fotográfico sea siempre fragmento, el juego permanente de Testoni es bascularse entre el pasado y el presente.

El pasado del artista se refiere a lo opaco, a lo inerte, a la piedra, y a veces a la madera, a lo duro, todo lo opuesto a Baudelaire, quien pedía al artista que respondiera a su tiempo, que él asociaba a lo fluido y gaseoso, a lo fugaz...

Testoni parece querer solidificar ese pedido de Baudelaire. No quiere decir que eluda el presente, porque para el presente

la grandeza de las ruinas de la Antigüedad”, de 1778, nos muestra o inicio do fragmento na Modernidade como sinédoque de uma totalidade perdida. A mão de gesto imperial da obra de Fuseli nos impregna da autoridade ainda na ruína. A autoridade desse passado que determina o presente. Resulta eloquente a postura do artista perante o fragmento e o seu pano de fundo.

Simboliza a nostalgia que desde o Renascimento leva a arte à saudade por meio do vestígio de um passado percebido como ideal.

No caso dos renascentistas com um propósito de emulação, de citação, que pretendia – sob os impulsos de um orgulho nacionalista toscano – superar os antigos. A utopia do passado como perda é um fenômeno anterior à revolução francesa, pois a partir dela, pretende-se enterrar o passado do Antigo Regime.

A modernidade reside em um amor pelo presente, a nostalgia é reacionária. No entanto, o ser romântico é um revolucionário nostálgico, o que o faz tão moderno quanto o mais romântico, com talvez certa melancolia ambígua por aquilo perdido.

A vontade de serem modernos que nos declaravam os membros do Grupo dos Ocho é um apêndice do internacionalismo universalista que procurava a arte rio-platense para se apresentar nos âmbitos internacionais com o mesmo nível de aceitação daqueles do primeiro mundo. Fernando García Esteban afirmava no Uruguai que “El arte contemporáneo tiene un lenguaje único y sólo los acentos varían”.

O manifiesto nos revela o ideal do artista que reflete seu presente. A energia heroica do passado se encontra assim mesmo vinculada com o espírito transmitido pelo emigrante a seus filhos, o peso das raízes da cultura italiana na arte, é aquele que Testoni toma como ponto de partida para perscrutar nos detalhes das vísceras dos muros. O fragmento torna-se retórica visual. Ainda quando o encuadre fotográfico seja sempre fragmento, o jogo permanente de Testoni é se adentrar entre passado e presente.

O passado do artista refere-se ao opaco, ao inerte, à pedra, e, às vezes, à madeira, ao duro; todo o oposto a Baudelaire, que pedia ao artista que respondesse a seu tempo, que ele associava ao fluido e gasoso, ao fugaz... Testoni parece querer consolidar esse pedido de Baudelaire. Não quer dizer que iluda ao presente, porque para ele o presente

se serve da fotorreportagem, e para o passado se dedica a fazer poesia de muros...

Gilles Deleuze e Félix Guattari em “*El Antiedipo*”,¹⁸ mencionam o fragmento como “máquina de deseo”, referem-se a formas orgânicas, bocas, peitos... mas no caso de Testoni o fragmento é muito diferente, é de muro, é de retrato com objetos alusivos, talvez possa funcionar também como uma máquina de desejo, de curiosidade por parte do espectador instigado, que quer saber qual é a totalidade, de onde surge essa mutilação ou essa referência que funciona como acólito no caso do retrato psicológico, mas no muro de maneira diferente.

O fragmento é também um sintoma de desintegração. Não é uma novidade para a arte, que desde o impressionismo o tinha procurado. O objetivo era desintegrar estruturas por meio do desvanecimento, de fumaças, névoas, a procura de transparências, reflexos em espelhos de cristal e de água. Mesmo a primeira vanguarda do século 20, os neoplasticistas que influem sobre Don Joaquín também a reivindicam.

Lourdes Cirlot conta que os novos caminhos informalistas não são um fato isolado, mas uma coincidência com a procura de novas estruturas que se revelam também na Matemática: “*La teoría de los grupos*”, de Galois, e a “*Teoría de los conjuntos*”, de Cantor.¹⁹

O informalismo, como temos dito, torna a textura um elemento autorreferente, é parte de um processo de dissecação por parte do objetivo da câmara de Testoni.

É justamente o rupturista do impressionismo, o primeiro movimento da modernidade que procura enquadramentos parciais, a instância da fotografia, que desde seu princípio tem se alimentado da fragmentação como uma forma de olhar. Vemo-la em Degas, que se servia dela como modelo e no próprio Manet, que recorta a si mesmo em *Música nas Tulherias* (1862) ou em *Baile de Máscaras na Ópera*, ao apresentar o fragmento de pernas dos espectadores que estão no piso superior da cena. Também é fragmento de um instante a série da *Catedral de Rouen*, de Monet. No caso de Testoni informalista se realiza a operação inversa.

O informalismo surge a partir da pintura, e nosso artista lhe dá uma marca fotográfica. Sua originalidade consiste em que ninguém anterior-

se sirve del fotorreportaje, y para el pasado se dedica a hacer poesía de muros...

Gilles Deleuze y Félix Guattari en “*El Antiedipo*”¹⁸ mencionan al fragmento como “máquina de deseo”, se refieren a formas orgânicas, bocas, pechos... pero en el caso Testoni el fragmento es muy diferente, es de muro, es de retrato con objetos alusivos, quizás pueda funcionar también como una máquina de deseo, de curiosidad por parte del espectador fisgón, que quiere saber cuál es la totalidad, de dónde surge esa mutilación o esa referencia acólita en el caso del retrato psicológico, pero funciona de manera diferente.

El fragmento es también un síntoma de desintegración. No es una novedad para el arte, que desde el impresionismo la había procurado. El objetivo era desintegrar estructuras a través de evanescencias de humos, nieblas, la búsqueda de transparencias, reflejos en espejos de cristal y de agua. Lo mismo la primera vanguardia del siglo XX, los neoplasticistas que influyen sobre Don Joaquín también la reivindicam.

Lourdes Cirlot encuentra que los nuevos derroteros informalistas no son un hecho aislado, sino una coincidencia con la búsqueda de nuevas estructuras que se revelan también en la matemática: “*La teoría de los grupos*” de Galois y la “*teoría de los conjuntos*” de Cantor.¹⁹

El informalismo, que como hemos dicho, torna la textura en un elemento autorreferente, oblitera, horada, es parte de un proceso de disección por parte del objetivo de la cámara de Testoni.

Es justamente el rupturista impresionismo el primer movimiento de la modernidad que busca encuadres parciales, a instancia de la fotografía, que desde sus inicios se ha alimentado de la fragmentación como una forma de mirar. Lo vemos en Degas que se servía de ella como modelo y en el propio Manet que se recorta a sí mismo en *Música en la Tullerías* (1862) o *Baile de Máscaras en la Ópera*, al presentar el fragmento de piernas de los espectadores que están en el piso superior de la escena. También es fragmento de un instante la serie de la *Catedral de Ruán* de Monet. En el caso del Testoni informalista se realiza la operación inversa.

¹⁸ DELEUZE-GUATTARI, Entrevista “El antiedipo”, *L’Ar* N° 49, París, 1972.

¹⁹ CIRLOT, Lourdes, *La pintura informalista en Cataluña*, Anthropos, Barcelona, 1985.

¹⁸ DELEUZE-GUATTARI, Entrevista “El antiedipo”, *L’Ar* N° 49, París, 1972.

¹⁹ CIRLOT, Lourdes, *La pintura informalista en Cataluña*, Anthropos, Barcelona, 1985.

El informalismo surge a partir de la pintura, y nuestro artista le da una impronta fotográfica. Su originalidad consiste en que nadie anteriormente había realizado de forma intencional informalismo fotográfico. El artista plástico informalista deja la huella de sus manos en la obra, mientras que Testoni deja la huella de su ojo en un juego establecido entre lo táctil y lo visual.

El fragmento es perfectamente susceptible de conceptualizarse, y Testoni, el hombre de la cámara, lo logra hasta conseguir un entretejido abstracto. Porque como había observado Kandinsky, lo reconocible se puede hacer irreconocible si se invierte, en este caso se vuelve irreconocible al recortarse. El fragmento produce y reproduce sensaciones en el espectador al ver una condensación de tensiones en la composición. El hecho convoca más a lo táctil que a lo visual.

Los objetos que acompañan a los retratos psicológicos son fragmentos poéticos, pero también formas a adivinar. En Amanda Berenguer el espectador tiene que conocer su *poema La cinta de Moebius*.

El fragmento es metáfora del transcurso del tiempo, el pasado siempre queda al descubierto en él, como sucede en los muros descascarados, o en los objetos que acompañan a los retratos. Testoni le encuentra valor expresivo al fragmento que adquiere otra lectura independiente, como la mencionada búsqueda de formas de Leonardo en los muros. El fragmento adquiere una independencia estética de la totalidad.

Testoni demuestra versatilidad, flexibilidad, del fotorreportaje a lo abstracto. Podríamos parafrasear a Cézanne cuando se refirió a Monet como un ojo “pero menudo ojo”....

Las imágenes de los muros se transforman en diseños que le quedan grabados en la memoria y los reelabora luego con técnica mixta, serigrafía o gofrado.

Haber logrado fotografiar episodios históricos como el Graaf Spee, el gol del 50, imágenes que luego fueron transcritas a otros soportes, Herrera al bronce, el billete de Joaquín Torres García no son conquistas menores para la historia iconográfica nacional.

Conclusiones

En Alfredo Testoni no hay simulacro de la realidad, sino contingencia, metonimia, deconstrucción del muro como sinécdoque de una entidad formal que se transforma en pura

mente tenía realizado de forma intencional o informalismo fotográfico. O artista plástico informalista deja a impressão de suas mãos na obra, enquanto que Testoni deixa a impressão de seu olho em um jogo estabelecido entre o tátil e o visual.

O fragmento é perfeitamente suscetível de ser conceituado, e Testoni, o homem da câmera, atinge este propósito até chegar a um entretecido abstrato. Porque, como tinha observado Kandinsky, o reconhecível se pode fazer irreconhecível, se invertido; neste caso se converte irreconhecível ao ser recortado. O fragmento produz e reproduz sensações no espectador ao ver uma condensação de tensões na composição. O fato convoca mais o tátil que o visual.

Os objetos que acompanham os retratos psicológicos são fragmentos poéticos, mas também formas a serem adivinhadas. Em Amanda Berenguer o espectador tem de conhecer seu poema *La cinta de Moebius*.

O fragmento é metáfora do transcurso do tempo, o passado sempre fica descoberto nele, como sucede nos muros descamados, ou nos objetos que acompanham os retratos. Testoni encontra valor expressivo no fragmento que adquire outra leitura independente, como a mencionada procura de formas de Leonardo nos muros. O fragmento adquire uma independência estética da totalidade.

Testoni demonstra versatilidade, flexibilidade, da fotorreportagem ao abstrato. Poderíamos parafrasear a Cézanne quando se referiu a Monet como um olho “pero menudo ojo”.

As imagens dos muros transformam-se em projetos que ficam gravados na memória, e ele os reelabora logo com técnica mista, serigrafia ou gofrado.

Ter conseguido fotografar episódios históricos como o Graaf Spee, o gol de 50, imagens que logo foram transcritas a outros suportes, Herrera ao bronce, o bilhete de Joaquín Torres García não são conquistas menores para a história iconográfica nacional.

Conclusão

Em Alfredo Testoni não há simulacro da realidade, senão contingência, metonímia, desconstrução do muro como sinécdoque de uma entidade formal que se transforma em pura abstração, a câmera *testoniana* fragmenta, é um tropo da fragmentação. Testoni procura a tridimensionalidade no bidimensional, nos engana.

Não é o fragmento da pós-modernidade nem tampouco poética da *Gesamtkunstwerk* da modernidade, na que o detalhe é também parte constitutiva

da totalidade. Don Alfredo em suas diferentes facetas, como repórter gráfico, soube estar no lugar exato no momento preciso. Caça imagens, mas sem disparar no escuro, é criterioso e sabe muito bem onde aponta, é um olho muito inteligente e perspicaz. Como artista é um incansável pesquisador, e, sem dúvida, se estivesse vivo continuaria a seguir experimentando coisas novas, da mesma forma como encontrou os filtros vermelhos e laranjas de Figueroa, sempre pretendeu inovar. Uma pessoa ávida de apreender, que estaria procurando algo novo para agregar ao que já nos legou.

Como conclusão é possível afirmar que a arte em geral – incluída a literatura e a música – termina sendo sempre uma reflexão sobre o passar do tempo.

O muro é também disparador de reflexões sobre a fugacidade, como eram as Vanitas Vanitatis barrocas, que nos enfrentavam ao transcurso do tempo e a finitude. Voltando novamente a Sontag, “la fotografía es siempre un inventario de mortalidad”.²⁰

Texto traduzido por Mónica Villares Ferrer, Mestre em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP; e Tamemy Romão, graduada em História pela UFMT.

abstracción, la cámara testoniana fragmenta, es un tropo de la fragmentación. Testoni busca la tridimensionalidad en lo bidimensional, nos engaña.

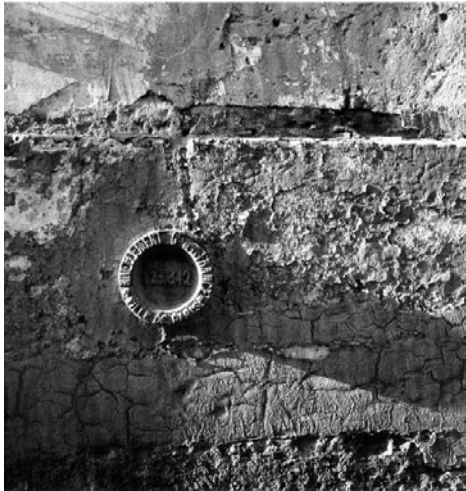
No es el fragmento de la posmodernidad ni tampoco poética de la Gesamtkunstwerk de la modernidad, en la que el detalle es también parte constituyente de la totalidad. Don Alfredo en sus diferentes facetas, como reportero gráfico supo estar en el lugar exacto en el momento preciso. Caza imágenes pero sin disparar a tuestas, hila muy fino y sabe muy bien hacia donde apunta, es un ojo muy inteligente y perspicaz. Como artista es un incansable investigador, y no nos cabe duda de que si estuviera vivo seguiría experimentado cosas nuevas, de la misma forma como encontró los filtros rojos y naranjas de Figueroa, siempre pretendió innovar. Una persona ávida de aprender, que estaría buscando algo nuevo para agregar a lo que ya nos legó.

A modo de conclusión podemos afirmar que el arte en general – incluida la literatura y la música – termina siendo siempre una reflexión sobre el paso del tiempo.

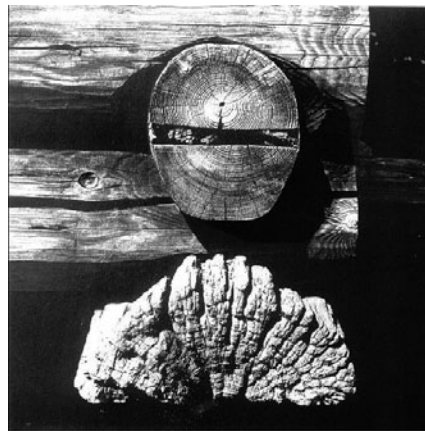
El muro es también disparador de reflexiones sobre la fugacidad, como lo eran las Vanitas Vanitatis barrocas, que nos enfrentaban al transcurso del tiempo y la finitud. Volviendo nuevamente a Sontag “la fotografía es siempre un inventario de mortalidad”.²⁰

²⁰ SONTAG, Susan, *Op. cit.* (Nota do tradutor): “a fotografia é sempre um inventário de mortalidade”.

²⁰ SONTAG, Susan, *Op. cit.*



1



2

3



1 Alfredo Testoni, *Muro de la Rue Norvins*, Paris, 1954

2 Alfredo Testoni, *Muro Vikiingo*, Escandinávia, 1959

3 Alfredo Testoni, *Muro de Montevideo*, 1968

