

ALEJANDRO PUENTE | ABSTRACCIÓN Y TRADICIÓN AMERICANA

ALEJANDRO PUENTE

ABSTRACCIÓN Y TRADICIÓN AMERICANA

FUNDACIÓN
OSDE

FUNDACIÓN
OSDE

**FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

PRESIDENTE
Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiele

VOCALES
Víctor Hugo Cipolla
Alejandro Condómi Alcorta
Horacio Dillon
Luis Fontana
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti

**ESPACIO DE ARTE
FUNDACIÓN OSDE**

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantin

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Carolina Cuervo
Javier González
Tatiana Kohan
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

**EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO**

**CURADURÍA y
DISEÑO DE MONTAJE**
Mariana Marchesi

TEXTOS
José Emilio Burucúa
Mariana Marchesi

IN MEMORIAN
Juan Carlos Distéfano
Oscar Moreno
Luis Felipe Noé

ASISTENCIA
Micaela Bianco
Carolina Cuervo

EDICIÓN DE CATÁLOGO
Betina Carbonari

DISEÑO GRÁFICO
Oscar Rodríguez

MONTAJE
Horacio Vega

**PRODUCCIÓN DE
GRÁFICA EN SALA**
Sign Bureau

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y la curadora agradecen especialmente la generosa colaboración de Hilda Abelleira, Paula y Nicolás Puente, y a los coleccionistas e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta exposición:

Graciela Arbolave, Alejandro Atias, Tomás Ezequiel Bondone, Marcelo Boulosa, María Alba Bovisio, Marcela Cardillo, Eduardo Costantini, Angeles Devoto, Agustín Diez Fischer, Sofía Dourron, María Rosa Espinosa, Ana Giese, Zanna Gilbert, Agustina Grinberg, Romina Gómez Potenza, Niko Gulan, Mauro Herlitzka, María José Herrera, Sofía Jones, Anibal Jozami, Mónica Lerner, María de la Paz López Carvajal, Paz Lucero, Rafael Menéndez, Carolina Moreno, Ana Laura Raviña, Leticia Rebotaro, María de las Mercedes Reitano, Teresa Riccardi, Marcela Römer, Aldo Rubino, Agustín San Martín, Alexandra Schoolman, Ana Schwartzman, Oscar Smoje, María Inés Stefanolo, Gabriela Tradotti, Viviana Usubiaga y Damián Yapichino.

Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca y Centro de documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Galería Enrique Fariá, Museo Castagnino+macro, MACBA, MACLA, Museo del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche", Museo Nacional de Bellas Artes, Museum of Modern Art Archives, Palacio Nacional de las Artes (Palais de Glace).

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo Eduardo F. Costantini Buenos Aires: pág. 35
Archivo Museo Castagnino+macro: pág. 49
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes: págs. 24 y 69
Gustavo Barugel: tapa y págs. 6, 14, 22, 26 (izquierda), 32, 33 (abajo), 34, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 70, 72, 73 (abajo), 74, 82, 83, 84, 85 (arriba), 86, 87, 88-89, 90 y 94
Cortesía del Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace: pág. 73 (arriba)
Daniel Kiblsky: pág. 27
Gustavo Lowry: pág. 33 (arriba)
Daniel Mazza y Lautaro Villa: pág. 71
César Santoro: pág. 85 (abajo)



ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228
espaciodeartefundacion@osde.com.ar
www.artefundacionosde.com.ar

Marchesi, Mariana
Alejandro Puente, abstracción y tradición americana / Mariana Marchesi ... [et al.] - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación OSDE, 2015. 100 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-91-7

1. Catálogo de Arte. I. Marchesi, Mariana
CDD 708

Fundación OSDE
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Julio 2015

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2015
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-91-7
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina.

PATROCINAN



DEL 21 DE MAYO AL 25 DE JULIO DE 2015

Una exposición homenaje. María Teresa Constantin	pág. 7
Juan Carlos Distéfano a Alejandro Puente. Carta cerrada (no hay franqueo para este envío).	pág. 9
Alejandro Puente, una figura universal. Oscar Moreno	pág. 11
Recuerdo de Alejandro Puente. Luis Felipe Noé	pág. 13
Alejandro Puente. Su corpus pictórico. Las obras finales y las paradojas del tiempo. José Emilio Burucúa	pág. 15
Abstracción y tradición americana. Mariana Marchesi	pág. 23
Reseña biográfica de Alejandro Puente	pág. 91
Obras y documentación exhibidas	pág. 95



Las vistas generales de sala corresponden al montaje en Fundación OSDE, 2015.

UNA EXPOSICIÓN HOMENAJE

Es ya una práctica del Espacio de la Arte de la Fundación OSDE, como parte de sus objetivos, realizar exposiciones destinadas a dar visibilidad y/o reconocer la obra de figuras capitales de la historia del arte argentino. Es el caso de Alejandro Puente, con quien en diversas oportunidades habíamos conversado para realizar una muestra de su obra en nuestra sala. Tengo en la memoria lo que fue quizás nuestro último diálogo al respecto: inaugurábamos no recuerdo ya qué exposición y Alejandro nos acompañó, como era habitual. Cuando se despedía, casi ya en la escalera le repetí que pusiéramos una fecha. Me miró triste y me respondió "estoy cansado, dame tiempo". No pudimos retomar el tema. Mas tarde, casi al mismo tiempo, Yuyo Noé y Juan Carlos Distéfano nos señalaron que nuestra sala de arte era el lugar indicado para realizar una gran exposición póstuma. Así, cuando conversamos con Hilda Abelleira, su esposa, la concreción del proyecto al que se sumaron sus hijos Nicolás y Paula, fluyó naturalmente.

Se trató luego de rodear la idea desde la rigurosidad profesional y el afectuoso respeto personal: convocamos para la curaduría a Mariana Marchesi y para uno de los textos a José Emilio Burucúa, miembro numerario de la Academia Nacional de Bellas Artes y con quien Alejandro compartiera no solo aquella institución sino también un fecundo diálogo sobre su obra. A las notas personales de Luis Felipe Noé y Juan Carlos Distéfano se suma el escrito de Oscar Moreno, con quien el artista trabajó su última exposición. Un férreo núcleo de trabajo y amistad rodeó así esta exposición de la cual busca dar cuenta este catálogo.

María Teresa Constantin

JUAN CARLOS DISTÉFANO A ALEJANDRO PUENTE CARTA CERRADA (NO HAY FRANQUEO PARA ESTE ENVÍO)

Querido Alejandro:

Estoy tratando de recodar cuánto tiempo pasó desde que charlamos en la esquina de Caseros y Defensa. Te hablo muchas veces desde mi taller, pero me parece que acomodo tus respuestas y que tu voz tiene cierta terca melancolía.

En fin, esto para decirte que extraño tu ausencia y dentro de esta ausencia (que paradójicamente te trae muy presente), te hago, nos hago una serie de preguntas. Por ejemplo, me pregunto por qué fuimos tan pudorosos al referirnos a nuestro trabajo. Por qué nunca te dije hasta qué punto apreciaba tu pintura, cuánto me enseñaste, cómo admiraba el sereno toque de tu pincel sobre la tela, una promesa de felicidad la particular caligrafía de tus cuadros en los que nuestra América habla, sensible como vos, Alejandro, rica en el trazo de la línea, en la austera intensidad del color.

Tu ausencia me obliga a los recuerdos, sobre todo a aquellos recuerdos de los viajes a Europa que compartimos tantas veces con otros compañeros. En uno de los viajes a Italia nos extraviamos en Roma buscando la iglesia de Santa María Maggiore y caímos por casualidad en Santa Prassede, una basílica de apariencia barroca que guarda el tesoro de una pequeña capilla cuyas paredes están cubiertas de mosaicos deslumbrantes del siglo IX, muy cercanos al ojo. Recuerdo tu admiración y la mía. Esa visión increíble nos llevó a una charla sobre la "pureza", los pre-renacentistas y los trabajos de Signorelli en Orvieto. Ver esos trabajos nos resultó imprescindible, ¿te acordás?, así que de inmediato nos fuimos a la estación de tren y sacamos pasajes Roma-Orvieto para el día siguiente, sin recordar que el día siguiente señalaba nuestra partida hacia Buenos Aires. En medio de la desilusión, nos prometimos que en el próximo viaje la prioridad sería Orvieto-Signorelli.

No fue así, el próximo viaje que hicimos fue a Venecia con Marcia Schwartz y otros colegas. Apenas llegamos, mi primera propuesta (a vos y a Marcia) consistió en ir a ver los frescos de Carpaccio en la Scuola degli Schiavoni. Mientras caminábamos hacia el lugar por los laberintos de Venecia, Marcia y vos se trenzaron, no sé por cuál motivo, en una áspera y violenta discusión. Yo trataba de serenar los ánimos, pero ustedes cada vez gritaban más y los transeúntes se paraban observando a esos dos exaltados que vaya a saberse qué se decían tan virulentamente en lengua extranjera.

De este modo llegamos a la Scuola con los frescos de Carpaccio. Frente a los frescos, los dos enmudecieron, cambió la expresión, como por encanto se dispó el enojo. También yo enmudecí.

Mientras mirábamos en suspenso, Carpaccio nos contó cómo había pintado los frescos de la Scuola, el porqué de determinada curva, el porqué de tal color. Y algo más importante, nos dijo: "Esto lo estuve pintando para ustedes".

Y ese día todos entendimos lo mismo: a Carpaccio, al artista que trabaja en su tiempo y fuera del tiempo y cuyas obras nos llevan de la pequeña, grave o dolorosa vicisitud a un estado de gracia.

Cualquiera que contemple tus obras, Alejandro, sabrá, siguiendo el ejemplo de Carpaccio, que pintaste para quien las está mirando en este momento.

Ahora no sé dónde estás y hace bastante que no te veo en la esquina de Caseros y Defensa, pero no te olvides de nuestra promesa. Tenemos que ir a Orvieto, acordate. A los dos nos esperan todavía los frescos de Signorelli.

J. C.

ALEJANDRO PUENTE, UNA FIGURA UNIVERSAL

OSCAR MORENO

La amistad que nos dispensábamos, la gran admiración que tenía por él como artista y el respeto como persona me llevaron a organizar la muestra *Alejandro Puente, un recorrido por su obra*, en mayo del año 2009, en las Salas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en la ciudad de Caseros, provincia de Buenos Aires, que resultaría ser la última muestra individual de su vida. Más tarde, cuando coordiné la publicación de un libro que refleja los debates contemporáneos sobre las Políticas Culturales (*Artes e Industrias Culturales*, EDUNTREF, 2010), elegí para la cubierta del libro un acrílico de la serie de los Ponchos (Quipu, 1991, acrílico s/tela, 120 x 110) cuya reproducción me autorizara muy gentilmente. Estas menciones me llevan a decir que es para mí un orgullo haber sido invitado a escribir sobre su obra y una preocupación poder estar a la altura del desafío. En el catálogo de la muestra que menciono en el primer párrafo reproduce¹ una pequeña parte de los ricos y estimulantes diálogos que mantuviera con el artista en ocasión de la elección de las obras que integrarían la muestra.

De esos diálogos surgen algunas cuestiones conceptuales que hacen al entendimiento de su obra. La primera de ellas es la razón de ser de los muy diversos materiales que utiliza como soporte de sus rasgos expresivos formales.

La cuestión de los diversos soportes (corcho, plumas, hilos, aglomerados y, por supuesto, telas) tenía, y tiene, que ver con el tema de cómo se puede lograr una visión ampliada del espectador de la obra. Decía el artista que si al corcho se le quita su carácter cotidiano de objeto decorativo puede aparecer como una trama en la cual desarrollar su obra. Pero tanto el uso del corcho y su trama como el de las plumas remiten a la importancia que en él tuvo el arte prehispánico.

En oportunidad de otra muestra que coordiné en las Salas de la UNTREF (*Imágenes Sudamericanas*, agosto de 2008) escribí sobre la importante influencia que había adquirido el arte precolombino en la consideración de los críticos de Occidente en sus análisis acerca de la abstracción en el arte contemporáneo. Resaltaba, por ejemplo, la opinión de artistas de la talla de Henry Moore, quien afirmaba que el tema de lo interno/externo, quizás la característica central de toda su producción, surgió del estudio, en las colecciones del British Museum, de las esculturas del arte precolombino.²

En el catálogo de esa muestra escribí que "la abstracción en el arte y la arquitectura de América ha sido fertilizada por las artes precolombinas. Hay hechos que lo comprueban: como la geometría estructural de los tejidos (triángulos, rectas, espirales, escalonados y, especialmente, ajedrezados) es usada como fuente simbólica por los abstrac-

tos [...] Libero Badíi, Alejandro Puente y César Paternosto son algunos de los ejemplos paradigmáticos de artistas cuyas formas adquirieron una significación muy influenciada por los tejidos y las esculturas de las obras del Noroeste Argentino”.³

La segunda cuestión conceptual está ligada a la existencia de signos como una forma en que se expresa la abstracción en la obra de Puente.

El signo es parte de un sistema de comunicación que la cultura fue creando. Pero ese sistema no es necesariamente lo que alimenta el llamado arte conceptual. En ese diálogo ya mencionado, Puente decía que “La pintura, la música, la poesía en general son abstractas porque la comunicación es a través de cómo elaboran las formas y los colores, los sonidos o las palabras. En ese contexto si se observa una obra milenaria del arte egipcio, y produce una emoción en quien la mira, es que existe una comunicación que es estética, porque el espectador no está capacitado para leer los signos en la medida que no los conoce [...]”.⁴

La tercera de las cuestiones conceptuales está vinculada al color que, en la obra de Puente, aparece siempre liberado de cualquier servidumbre con la representación. En su obra, el color, autónomamente colocado, es tanto o más significativo que las formas o los espacios. Es posible observar que en su obra el color desafía permanentemente la concordancia o no de las gamas. Textualmente, Puente afirmaba que: “si lo tradujéramos a sonidos, sería una composición tonal, que se rompe con un acento a la manera de Stravinsky [...]”.⁵ En su pintura él usa siempre el color de manera que éste no perjudique la unidad y así aprovecha el sistema para asignarle un valor diferenciado a cada plano o guarda. Aquí también aparece una importante novedad, en su obra él rompe con el colorido para rescatar el valor de cada color.

La última de las cuestiones conceptuales está en el valor que Puente le asignaba a Torres García en el desarrollo de las artes plásticas: “pienso que Torres García fue la figura paternal de esta corriente [...]”.⁶

Joaquín Torres García (Montevideo, 1874–1949) desbordó su condición de pintor para transformarse en el líder de esta concepción del Arte, ya sea desde el libro, las conferencias o su Escuela del Sur. Siempre sostuvo que la abstracción era más antigua y tenía más valor cognitivo, ético y plástico que la perspectiva pictórica renacentista. Así relativiza el valor que la historiografía europea del arte había dado a la invención de la perspectiva, invirtiendo los términos que habían marcado la oposición entre civilización y primitivismo.

Por todos los comentarios que he realizado pienso, y siempre pensé, que Alejandro Puente era una de las figuras más relevantes de las artes plásticas de esta parte del continente americano en los últimos cincuenta años. Ahora, después de su desaparición física, estoy convencido de que su obra ha de ocupar un lugar preponderante en la historia de las artes plásticas argentinas.

RECUERDO DE ALEJANDRO PUENTE

LUIS FELIPE NOÉ

Es curioso para algunos que artistas de muy distinta tendencia puedan no sólo apreciarse humanamente sino comunicarse vivamente a través de sus obras. Yo tengo un gran respeto por la obra de Alejandro porque supo coordinar el tiempo que le tocó vivir –con lo que estéticamente significaba como experiencia– con el lugar de donde procedía; pero para él, el lugar no era La Plata, su ciudad de origen, ni la Argentina, sino que era la conciencia de ser latinoamericano. Eso me atraía mucho de él y sobre todo que no lo hacía imitando lo que había sido hecho en época precolombina sino naciendo de ella para proponerse búsquedas nuevas, particularmente sobre el color como si éste fuese el gran verbo.

La muerte de Alejandro en el año 2013 fue para mí inesperada –pese a que estaba al tanto de los problemas de salud que sufría– porque poco antes lo había visto en mi fiesta de cumpleaños octogenario. Nuestra amistad nació en Nueva York, ciudad en la que residió durante muchos años, pero sobre todo tuve la ocasión de apreciarlo en toda su dimensión como persona y artista cuando dirigimos juntos *Ojo al País*. Más allá de que fue un artista geométrico al que considero muy original, hubo muchas cosas que me acercaron a él, sobre todo la percepción y la agudeza en sus juicios y en sus consideraciones. Últimamente me eran muy gratos los almuerzos con él y Juan Carlos Distéfano, los tres de la misma edad.

¹ Moreno, O., *Alejandro Puente, un recorrido por su obra* (cat. exp.), Buenos Aires, EDUNTREF, mayo 2009, pp. 8-17.

² La importancia de esta cuestión creo que nace en Europa con la exposición realizada en el Louvre en 1928: *Les Arts Ancienne de l'Amérique*.

³ Moreno, O., “Arte precolombino del noroeste argentino”, en *Imágenes Sudamericanas* (cat. exp.), Buenos Aires, EDUNTREF, agosto de 2008, p. 17.

⁴ Puente, A. y Moreno, O., “Mirar lo cercano”, en *Alejandro Puente, un recorrido por su obra* (cat. exp.), ob. cit., p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 16.



ALEJANDRO PUENTE. SU *CORPUS* PICTÓRICO, LAS OBRAS FINALES Y LAS PARADOJAS DEL TIEMPO¹

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

I

“Sobre la revolución de las edades, que algunos filósofos creen habrá de traer las cosas nuevamente, después de un cierto ciclo fijo, al mismo orden y forma que en el comienzo. [...] ¿Por qué maravillarnos de que, atrapados en tales círculos, aquellos no encuentren la manera de entrar o salir de estos? Es que no saben cómo la raza humana y esta condición mortal nuestra tuvieron un origen y cómo tendrán un final, pues son incapaces de penetrar en la sabiduría inescrutable de Dios. Pues, aunque Él sea eterno y no haya tenido comienzo, Él causó que el tiempo lo tuviera; y el hombre, a quien no había creado previamente en el tiempo, no debido a una decisión súbita y nueva, sino por Su designio inmutable y eterno, lo creó.”

Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*, XII, 13-14.

El núcleo conceptual de toda exposición dedicada a la obra completa de un artista suele ser el análisis de su evolución estilística. “*Le style, c’est l’homme même*”, dijo Buffon² y de ese apotegma resulta muy complejo salirse. El asunto nos impone algunas corneas intelectuales, por ejemplo, la búsqueda de una secuencia coherente de etapas y períodos que abarquen y encuentren una lógica en el despliegue del trabajo estético de quien se trate. Hay por debajo de tal programa una idea implícita, una noción del tiempo expuesta por san Agustín, que concibe el transcurrir como una línea recta que une el pasado y el futuro. Cada época de un artista es consecuencia de la anterior y causa de la siguiente, las potencialidades de un momento devienen realizaciones posteriores. Como si se tratase de un ser vivo que madura, crece y se desarrolla, un perpetuo Adán. Es posible abordar la obra de Alejandro Puente con ese marco filosófico. En su caso, a unos prolegómenos breves en el informalismo, sucedió una estación más larga de concretismo espacial, casi arquitectónico, que, al incorporar un interés inédito por el color, dio lugar a un estilo geométrico de ricas texturas cromáticas. El encuentro y la amistad con Sol LeWitt en Nueva

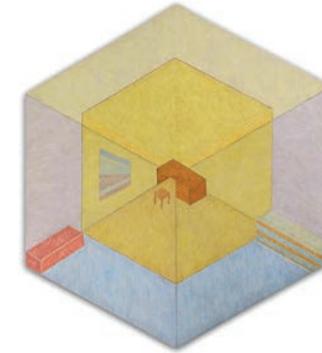
York otorgaron fuerza a ese diseño, apto para crear una espacialidad real y virtual sobre la base de una descomposición de la luz blanca sobre telas y muros. El argentino y el norteamericano descubrieron, al mismo tiempo, las sintonías entre la búsqueda estética contemporánea y su parienta de las civilizaciones indígenas del continente. A comienzos de la década de los 70, Puente comenzó una investigación sobre los tonos, los pigmentos, los materiales y las técnicas del arte de la América prehispánica. La búsqueda lo llevaría a recrear los efectos plásticos y ópticos del textil andino, del arte plumario y, a partir de los 90, del dibujo arquitectónico de Mesoamérica.³ Quizás en este punto, la linealidad se quebró por primera vez, pues la reinención de tales formas constructivas, de sus composiciones a partir del dibujo de plantas, alzados y cortes de edificios imaginarios, implicó un regreso a preguntas acerca del espacio vivible que Alejandro se había formulado ya en los años 60.

Nos enfrentamos aquí a una experiencia no lineal del tiempo, hecha de los *corsi e ricorsi* de las exploraciones de un artista, que regresa a viejas imágenes propias y replantea problemas prácticos o semánticos de épocas lejanas, abordados y resueltos de modos diferentes en el pasado. Podríamos pensar en una ciclicidad espiralada del devenir y aproximarnos así a la idea que Giambattista Vico tuvo de la historia. Las obras de Alejandro Puente en la última década de su vida ahondaron el fenómeno del *ricorso*, del repliegue hacia dilemas anteriores. Sus imágenes de esos años presentan perspectivas axonométricas y caballerías de interiores de la arquitectura contemporánea. Los muros y el solado están pintados con los *tratteggi* característicos de la imitación, ora de los textiles, ora de los mosaicos de plumas, que Puente cultivó durante los dos primeros períodos consagrados al renacimiento del arte americano antiguo. De las paredes cuelgan cuadros que son invariablemente citas de obras propias, con lo cual se hace más complejo el bucle temporal que cada una de las pinturas de la era final anuda. El tratamiento pictórico de las superficies representadas y la referencia a telas de períodos anteriores implican una implantación doble del pasado (del pasado histórico de las civilizaciones destruidas, del pasado individual de las indagaciones artísticas) en un espacio arquitectónico moderno, despojado y geométrico.

“En pasajes innumerables que, a través de esta obra, se ocupan de asuntos también innumerables, ha podido observarse cómo se corresponden, con maravillosa perfección, los tiempos bárbaros primitivos y los tiempos bárbaros regresados. De ello puede deducirse un regreso de las cosas humanas en el resurgir que hacen las naciones.”

Giambattista Vico, *La Ciencia Nueva*, Libro V, introducción.

Podríamos decir entonces que, en el recorrido ya completamente configurado de la existencia de Alejandro Puente artista, asistimos a una suerte de combate entre las dos concepciones del tiempo histórico, la lineal y la cíclica en espiral, la de san Agustín y la de Vico. De todos modos –he aquí un tema que trataremos *in extenso* en el apartado final de nuestro texto–, también suena posible ligar el bucle retorcido, mencionado en el párrafo anterior, y el conflicto, señalado por Paul Ricoeur, entre el tiempo corpuscular del alma humana (otra noción acuñada por Agustín) y el tiempo dilatado de los movimientos celestes que determinan los cambios de la naturaleza. Pero vayamos ahora a un asunto



cuya elucidación deberá ayudarnos para definir mejor ese vínculo profundo del arte de Alejandro Puente con el espectro total de las temporalidades. Aludo al examen del carácter antropológico que revestiría la obra de nuestro artista en los últimos años de su vida. ¿Se trata acaso de lo que Theodor Adorno y Edward Said llamaron un “estilo tardío”?

II

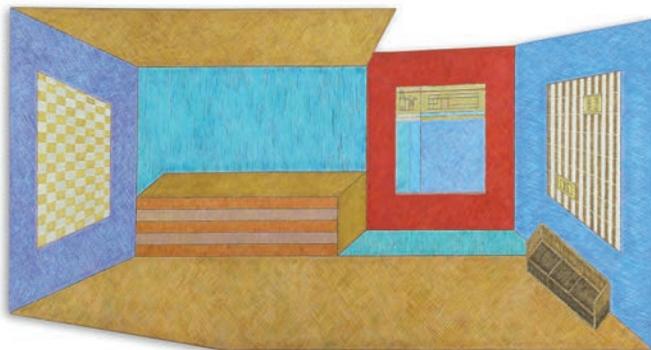
En 1937, Theodor Adorno escribió sobre el Beethoven de la *Missa Solemnis*, la *Sonata opus 110* y los últimos cuartetos. Acuñó entonces la expresión “estilo tardío” para designar lo que juzgó un momento magistral, sublime, de disolución y negatividad del compositor contra los logros anteriores en materia de equilibrio y armonía de las formas musicales. Aquellas obras habían nacido de una reacción desesperada ante la muerte y de la conciencia de la finitud insuperable de lo creado. “Tardío” fue, en tal caso, un sinónimo de “catastrófico”. En un libro póstumo, publicado en 2006, *Acerca del estilo tardío. Música y literatura contra la corriente*, el crítico palestino-norteamericano Edward Said generalizó la categoría adorniana, la sistematizó, la aplicó a la literatura (al análisis de *El gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, al de los poemas de Constantino Kavafis) y terminó volcándola sobre la propia figura de Adorno, pensador marxista tardío y catastrófico. Nos interesa examinar algunos caracteres de la extensión del concepto que realizó Said y considerar, paralelamente, qué relación podría tener la pintura del estilo final de Alejandro Puente con una matriz semejante de nociones.⁴

Pues bien, según el tándem Adorno-Said, un estilo tardío es producto del desasosiego del artista cuando, hacia el fin de la vida, su ánimo adquiere la certeza de que, a pesar de los esfuerzos realizados, ha resultado imposible que su trabajo abarcara, literal, metafórica o simbólicamente, la totalidad de lo real y de lo humano. El artista siente no haber sido capaz de aprehender, captar o comunicar la parte significativa del universo, mucho menos de reconciliarla con otras partes o de comprender qué liga a sus componentes íntimos. De allí que la obra tardía tenga el aspecto de una secuencia de fragmentos de obras previas, a lo sumo conectados de manera frágil y precaria. Existe en ella una falta de ar-

monía y una incoherencia deliberadas. Digamos desde ahora que en la pintura de Puente, cuya comprensión procuramos, hay *prima facie* citas de cuadros anteriores, asimilables quizás a fragmentos, aunque se trata de piezas completas que decoran las paredes de los interiores representados. No sólo no existen desequilibrios explícitos, sino que nuestro artista realiza un verdadero *tour de force* en procura de la consecución de la armonía, pues se plantea el desafío de partir de soportes inestables e inusuales y consigue entre ellos imágenes perfectamente balanceadas. Vale decir que, mediante la fidelidad al *tratteggio* imitativo del tejido y del arte plumario, mediante las citas de sus propios cuadros y el regreso firme a la especulación espacial y arquitectónica, Puente ha logrado una reconciliación de las distintas partes de su itinerario creativo, esto es de todos sus abordajes, aproximaciones e invenciones de un mundo visible.

Seguimos con las notas esenciales del estilo tardío. El gran artista suele responder al contacto devastador de la finitud y, paradójicamente, a pesar del acoso de lo real que significa la proximidad de la muerte, se niega a renunciar al propósito de producir objetos de una autonomía radical, fin que lo ha guiado durante toda su aventura estética. De allí que las obras tardías también aparezcan dotadas de una artificialidad perturbadora y, si bien no siempre derivan hacia el decadentismo, producen cierta rarefacción en el ambiente o en la atmósfera que suscitan. Al examinar la producción de Puente a través de estas lentes, de nuevo nos topamos, en el comienzo, con rasgos que podríamos adscribir a la categoría negativa de lo tardío, a saber: las texturas pictóricas ya señaladas y la inclusión de obras anteriores que duplicarían esa artificialidad al instalar el juego autorreferencial de la pintura dentro de la pintura. Sin embargo, la claridad de la geometría de los diseños, la luz uniforme e intensa, sin sombras, que hace vibrar las superficies coloreadas por medio del *tratteggio*, ninguna de estas herramientas de Puente es asimilable a una sensación rarefacta, ni por el lado de lo sombrío (obviamente), ni por el lado de una paleta alta y pálida a lo Puvis de Chavannes. Los tonos de Alejandro son saturados, intensos, sugieren pulsos y latidos fuertes, jamás languideces.

El tercer aspecto de la descripción realizada por Adorno y Said se refiere al estilo tardío como expresión de una negatividad de la conciencia frente al *statu quo* artístico y social.



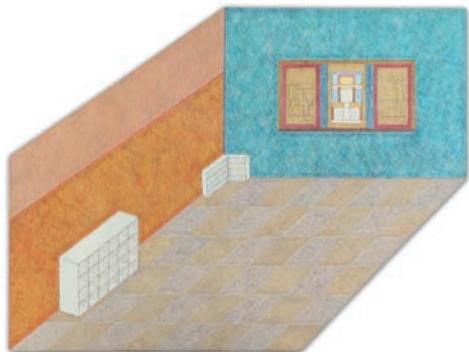
Interior nº 3, 2004
Acrílico s/tela
90 x 180

El rechazo agudo de lo circundante engendra una dificultad insalvable en la comunicación y el extrañamiento consiguiente del público. Sólo la ironía, corrosiva en la mayor parte de los ejemplos, flota a modo de *ultima ratio* que une las piezas disgregadas del todo de las obras y permite que se conserve un atisbo de comunicación. Nada de eso ocurre en el caso de la pintura final de Puente, por más que, en otros planos, no artísticos, él haya sido un crítico lúcido de la situación social. El asombro que su estilo final produjo pertenece al orden de una curiosidad que, apenas sentida, ligamos a la investigación gozosa de un *rebus* y no a la mera sombra o al humo de la felicidad, que es la ironía.

"[...] tales pueblos, a manera de bestias, se acostumbraron a no pensar sino en las utilidades propias y particulares de cada cual y fueron a dar a lo último de la delicadeza o, para decirlo mejor, del orgullo, al modo de las fieras, que, al verse disgustadas por un pelo, se resienten y se enfurecen, y, al crecer en fama y número, han vivido como bestias enormes en una gran soledad de alma y de voluntad, sin que dos de ellas puedan acordar, y sigue cada una de ambas su propio placer y capricho; por todo ello, con facciones obstinadas y guerras civiles desesperadas, convierten en selvas las ciudades y las selvas en escondrijo de hombres; y, de tal suerte, dentro de largos siglos de barbarie, arruinarán las sutilezas malnacidas de los ingenios maliciosos, que los convirtieron en fieras más grandes con la barbarie de la reflexión que cuanto fueron en la primera barbarie de los sentidos. Pues esta velaba una valentía generosa de la cual otros podían defenderse, huir o precaverse; pero aquella, con su ferocidad cobarde, en medio de elogios y abrazos, amenaza las vidas y las fortunas de sus fieles y amigos. Por lo que los pueblos de tal malicia reflexiva, merced al último remedio que pone en acto la providencia, aturdidos y estúpidos, no han de sentir más reposo, delicadezas, placeres ni fasto, sólo las utilidades necesarias de la vida; y para el número escaso de hombres que permanezcan tales y se comporten naturalmente respecto de las cosas imprescindibles de la vida, regresará la simplicidad primera del mundo primero de los pueblos, y serán religiosos, veraces y fieles; y regresarán entre ellos la piedad, la fe, la verdad, fundamentos naturales de la justicia, gracias y bellezas del orden eterno de Dios."

Giambattista Vico, *La Ciencia Nueva*, conclusión de la obra.

No obstante, al comienzo de su libro, Edward Said apuntó hacia una variante del estilo tardío ubicada en los antípodas de la que él mismo derivó del trabajo de Adorno. En las fases últimas de las biografías de muchos artistas, hubo a menudo serenidad, reasunción conciliadora del pasado, remate sublime de lo hecho por ellos en cuanto individuos y por las generaciones de creadores a las que pertenecieron. Transfiguración milagrosa de lo real, sacralidad, plenitud son los caracteres rescatados por Said y descubiertos en los últimos romances dramáticos de Shakespeare, en el *Edipo en Colono* de Sófocles, en el *Falstaff* de Verdi. Rembrandt, Matisse, Bach y Wagner fueron traídos a colación en esa página del gran crítico y los estilos tardíos de todos ellos, vistos como una manifestación de la grandeza de espíritu, de la alegría exultante alcanzada en el dominio de la técnica durante la lucha por el sentido. Tal vez, las palabras debieran



ser “estilo maduro”, época de recapitulaciones y síntesis, más que “estilo tardío”. Porque es muy cierto lo que John Updike argumentó respecto de que muy pocos artistas se hubiesen conformado, en vida, ante una calificación de sus obras en términos de cosa tardía. ¿Quiénes y cuántos serían los que se dijese: “estas obras mías son las últimas que haré pues llega la muerte y, si no llegase pronto, tampoco haré nada nuevo ni distinto”? Updike destacó la relativa juventud de Shakespeare al componer la *Tempestad*, su último drama.⁵ Respecto de nuestro Alejandro Puente, la compulsión que ya realizamos de sus obras finales con los elementos de los estilos tardíos marcados por la negatividad, nos lleva a pensar que, si hubo en su carrera una obra tardía (que identificamos con sus arquitecturas axonométricas), esta lo sería en los términos que Said reservó para la inflexión afirmativa y superadora del dolor en la categoría. En este punto, cabe una pregunta más: ¿cuál sería el significado concreto de la síntesis última que plasmó Puente?

III

“¿Qué es el tiempo entonces? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si lo quiero explicar a alguien que me lo preguntó, no lo sé; sin embargo, digo temerariamente que, si nada es lo que ha pasado ya, no existe el tiempo pasado; y si nada es lo por venir, no existe el tiempo futuro; y si esto que acontece pronto nada es, el presente tampoco existe. [...] Es dentro de ti, alma mía, que mido el tiempo. No me interrumpas, es decir, no te interrumpas a ti misma con los vaivenes de tus impresiones. En ti, mido los tiempos; la impresión que las cosas causan en ti cuando pasan, permanece aún cuando se han ido; esto es lo que, todavía presente, yo mido, no las cosas que pasan y producen aquella impresión. Esto es lo que mido cuando mido tiempos.”

Agustín de Hipona, *Confesiones*, libro XI, 14 y 27.

Es probable que buena parte de las vanguardias del siglo XX –las que se asentaron en la reflexión sobre la forma y la geometría del cubismo al concretismo– hayan procurado abandonar la mimesis del mundo dado para dotar a nuestra existencia cotidiana de una claridad, una sencillez y una belleza nuevas. Quizá la pintura de Puente haya realizado una vuelta de tuerca que, a partir del concretismo, condujo la actividad y el pensamiento estéticos hacia una aprehensión lúcida de lo visible autogenerado, por medio del trabajo material del artista, y de lo visible presente en la realidad *a priori*. E insisto en esta región de lo sensible porque, en definitiva, el espacio arquitectónico, despojado y geométrico, de las obras del último período de Alejandro está recubierto por una capa vibrante de color y texturas tomadas de las pieles de los seres vivos (las plumas de un ave, la lana tejida de los camélidos andinos). ¿Por qué no pensar que el estilo tardío de Puente configura entonces una fase final, entre muchas otras posibles y realmente existentes, de la utopía del arte moderno?

De nuevo, el tiempo es el problema. Sin abandonar la línea del devenir continuo hacia lo desconocido del futuro, los *corsi e ricorsi* de la producción artística de Puente, aplicados tanto a su trabajo individual con formas y colores cuanto al renacer de las sensibilidades dormidas de la América antigua, introdujeron una ciclicidad de las edades, que nuestro pintor supo armonizar con aquella linealidad de las vanguardias. La mayor coherencia, la más robusta, fue conseguida en las axonometrías policromáticas del estilo tardío, que abrieron un sendero desconocido del arte moderno. Las temporalidades enunciadas por Paul Ricoeur –la existencial y corpuscular del individuo que explora dentro y fuera de sí mismo; la cósmica del nacimiento, muerte y resurrección de la naturaleza; la del relato histórico que abraza las dos anteriores–⁶ se han concentrado en los interiores enigmáticos de la última etapa en la pintura de Alejandro Puente. Esa confluencia nos habría colocado en las puertas de un clasicismo inédito. Y usamos el “ismo” más antiguo de todos pues, aunque inconcluso, ronda las imágenes de nuestro pintor, donde se expone la reapropiación posible de un equilibrio entre la racionalidad de las medidas del espacio y la emotividad de la luz que lo inunda mientras suscita, a la vez, la oscilación viviente de los colores. Claro está, un clasicismo de semejante porte absorbería los dilemas de la temporalidad y, a la manera de Agustín, articularía las concentraciones y articulaciones del alma con una perfección destinada a restañar las heridas del presente en el futuro.

¹ A lo largo del examen crítico se han de insertar textos ajenos que enriquecerán la argumentación. Las traducciones me pertenecen.

² Buffon, Georges-Louis Leclerc, conde de, *Discurso de ingreso a la Academia Francesa*, 25 de agosto de 1753.

³ Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 207-212.

⁴ Adorno, Theodor W., “Late Style in Beethoven” (1937), “Alienated Masterpiece: The *Missa Solemnis*” (1959), en Adorno, Theodor W., *Essays on Music*, ed. Richard Leppert. Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2002, pp. 564-583. Said, Edward W., *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. Nueva York, Pantheon Books, 2006, especialmente pp. 3-24.

⁵ Updike, John, “Late Works. Writers and artists confronting the end”, en *The New Yorker*, 7 de agosto de 2006. [en línea]. <<http://www.newyorker.com/magazine/2006/08/07/late-works>> [Consulta: marzo de 2015].

⁶ Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985, pp. 311-313.



ABSTRACCIÓN Y TRADICIÓN AMERICANA

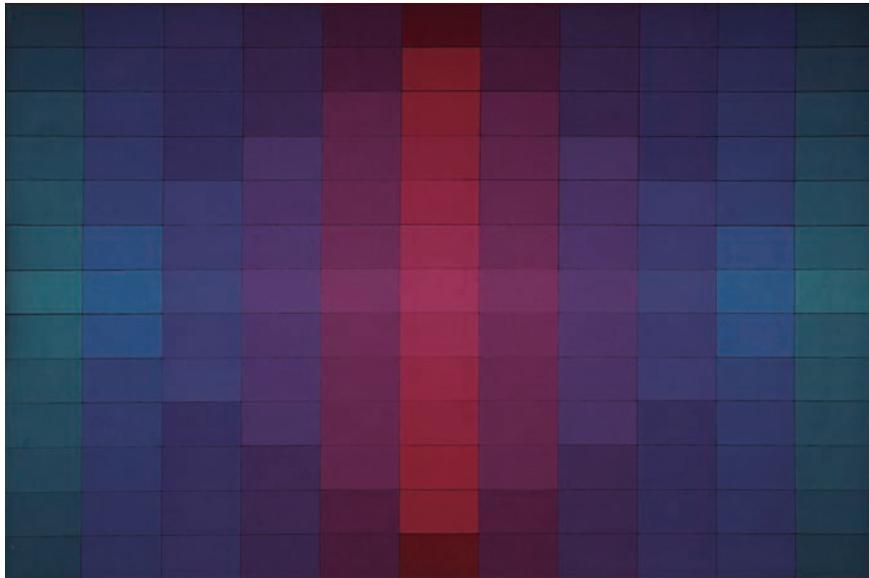
MARIANA MARCHESI

La trayectoria de Alejandro Punte (1933-2013) se inició en medio de una serie de cambios que, desde mediados del siglo XX, renovaron de forma radical la manera de entender el arte. Estos incluyeron aspectos en apariencia inconexos, como repensar el rol del espectador y su vínculo con la obra, la posibilidad de tratar al arte como idea o proceso y no como un objeto, o los nuevos enfoques del regionalismo que trajo la crisis de la universalidad, pilar del pensamiento moderno que planteaba un concepto unívoco de la historia. Desde la abstracción absoluta que domina su obra, Punte construyó su poética en el cruce de esa modernidad que se reformulaba y la recuperación de la tradición de la América ancestral. Movido por la necesidad de encontrar las raíces de un arte regional en la cultura prehispánica, se situó en la senda abierta por Joaquín Torres García y su propuesta de gestar un arte americano fundado en el encuentro de los principios constructivos de las vanguardias europeas y los de la estética precolombina.

De formación autodidacta, una de sus mayores influencias estéticas fueron los cursos que tomó como alumno libre con Héctor Cartier en la cátedra de Teoría de la Visión, de la Universidad de La Plata, entre 1959 y 1963. Según relata el mismo Punte, las enseñanzas del emblemático profesor marcaron toda su trayectoria. Con una indudable referencia al curso preliminar de la Bauhaus que, entre 1919 y 1923, dictó Johannes Itten, en las clases teórico-prácticas de Cartier se enseñaban las experiencias de la escuela alemana, las teorías de la Gestalt y la fenomenología de la percepción, entre otros temas. Desde esta perspectiva se estudiaban los problemas del espacio, la forma y el color. La lectura obligatoria de textos por aquel entonces novedosos (como *Arte y percepción visual* de Rudolph Arnheim, *Fundamentos del diseño* de Robert Scott y *Lenguaje de la visión* de György Kepes -libros que incluso sobreviven a Punte, hoy, en su biblioteca-) es un cabal ejemplo de la orientación que Cartier daba a su curso. No deberá sorprendernos, entonces, la fuerte impronta *bauhausiana* o neoplasticista que Punte evidencia en varios momentos de su producción.

Desde el uso del espacio, la forma y el color, Punte pensó temas como la representación, el lenguaje abstracto, el medio pictórico y sus aspectos sensibles, o las tensiones entre una idea de arte universal o regional. Su interés en los problemas de la visualidad tomaría varias direcciones, algunas de las cuales revisamos en esta exposición.

Abstracción y tradición americana plantea cinco posibles lecturas que, de manera no excluyente ni exclusiva, escapan al orden cronológico y ponen el acento en algunas cuestiones que atravesaron toda la producción de Punte. La muestra también incluye un sector de obra en papel que, de manera independiente, se despliega con un criterio cronológico: una línea de tiempo en imágenes que desarrolla una secuencia progresiva, de los inicios informalistas a las reflexiones sobre el espacio que marcaron las últimas obras del artista.



La primacía absoluta del color. Esta es la conclusión que podemos extraer del texto que Jorge Romero Brest dedicaba a las obras que Alejandro Puente y César Paternosto presentaban en la Galería Bonino, a fines de mayo de 1966: "línea, espacio y plano subordinados a él".¹

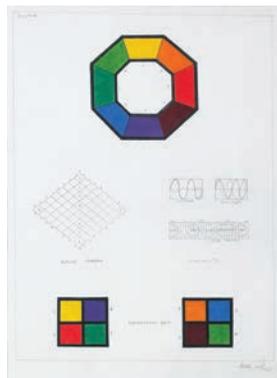
Romero, ávido lector de los textos que difundían las teorías de la percepción como *La fenomenología de la percepción* o *El ojo y el espíritu* de Merleau Ponty, había hecho una lectura precisa.² Con este nuevo rumbo, los jóvenes platenses se distanciaban de forma definitiva de la tendencia informalista que había caracterizado su obra hasta ese momento. Las de Bonino eran pinturas con colores planos, donde primaban juegos de tensión visual, algunas veces por el uso de tonos en contraste, o por la relación que ese establecía entre el color y la superficie. En todas ellas, el color imponía y definía la percepción de la forma (*Pintura*, 1965; *S/T*, 1963).³ En estas obras, también es posible ver cómo se cristalizaban las enseñanzas sobre el estudio de las formas en lo que tanto insistía Cartier en sus clases.

Al hacer un balance de su obra, en 1971, Puente sostenía: "mi trabajo se vincula básicamente con dos ideas, la idea de módulo y la de sistema".⁴ Estas palabras resumen los intereses que guiaron su producción casi desde un comienzo, primero de modo más intuitivo y luego de manera explícita. En esta frase retomaba los conceptos que Susana Torres había planteado en 1967 para el prólogo de una muestra en la Galería El Taller, de Buenos Aires. Era la primera vez que Puente se valía de la palabra *sistema* para definir su obra, la que, a partir de entonces y hasta fines de los 70, estuvo fuertemente signada por este concepto. En efecto, el texto reflejaba muchas de las premisas que por esos años guiaban el pensamiento estructuralista dentro del que podemos englobar a las teorías de la información y de la comunicación.

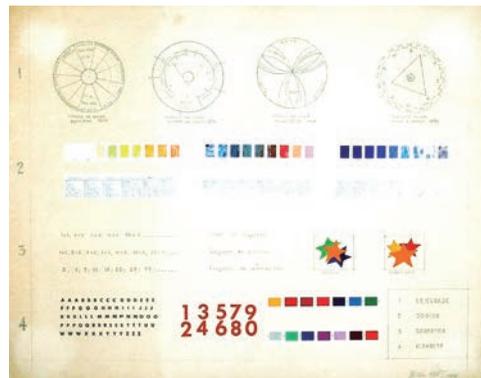
La idea de sistema gravitaba en las soluciones formales de las obras geométricas realizadas por Puente hasta el momento, tanto en aquellas que se organizaban alrededor de las leyes de la Gestalt como en las estructuras articuladas en el espacio que, hacia 1966, se vincularon con las propuestas de las estructuras primarias. El estudio de los problemas de la visualidad que había iniciado unos años antes alcanzaba aquí un alto grado de elaboración en la disposición de "módulos geométricos simples, repetidos, que al ser combinados de diversas maneras producían relaciones complejas",⁵ a lo que se sumaba la disposición del color alterando la percepción de la forma (*Sistema*, 1967; *S/T*, c. 1966) [pág. 33].

En la muestra de El Taller, al igual que en *Visión elemental*, que se desarrolló en paralelo en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Puente planteó por primera vez una serie

Sistemas cromáticos, 1968
Acrílico y lápiz s/papel
50 x 36



S/T, 1969
Acrílico y lápiz s/papel
43 x 55



de piezas con estructuras modulares en forma de L (ele), un acabado sistema que intervenía el espacio donde forma y color interactuaban como un todo que les otorgaba entidad. La influencia de Cartier, sumada a los caminos analíticos hacia donde derivaron las experiencias con las estructuras primarias, guiaron a Puente hacia una nueva etapa. Fue entonces cuando los conceptos de módulo y sistema adquirieron mayor relevancia, acercándolo a la necesidad de analizar y deconstruir el lenguaje del color y de la pintura. En 1967, Puente obtiene la Beca Guggenheim y, al año siguiente, se instala en Nueva York. Allí se conecta con el círculo de artistas y teóricos que, liderados por Lucy Lippard, se vinculaban con las tendencias emergentes que planteaban el arte como idea. Aún influenciados por algunos de los debates del minimalismo, algunas discusiones giraban en torno a la recuperación de temas vinculados al neoplasticismo, como el uso de los colores primarios y su reducción al blanco.⁶ En ese contexto, Puente comienza trabajar la idea de sistema aplicada al color.

Por ese entonces el término "sistema" estaba fuertemente instalado en el ámbito neoyorkino. El mismo año en que Puente llega a Nueva York, Jack Burnham había publicado en la revista *Artforum* uno de los artículos fundacionales de la tendencia que, con los años, se conocería como "arte conceptual". En "Systems Aesthetics", proponía un arte "definido por un enfoque conceptual más que por sus límites materiales", donde el proceso y la información se imponían sobre el objeto.⁷

Puente dedicará los siguientes tres años a trabajar sobre el color, analizando y manipulando posibilidades para dar materialidad a distintas propuestas. Ensayó ejercicios sobre la tela (*Secundarios llevados al blanco*, 1968) [pág. 34] e incluso lleva sus reflexiones hacia la tercera dimensión (*Sistemas cromáticos*, 1968) [pág. 35], donde retoma el uso de las estructuras seriales en L (en tamaño reducido) y las ubica en el espacio según la progresión de color con la que elige trabajar en cada caso. A su vez, acompaña estos estudios con dibujos o gráficos que explican cómo funciona el lenguaje cromático en cada pieza en particular. Muchas veces incluye también sistemas cromáticos históricos (Ostwald, Birren, Munsell, Itten) que investigaba, analizaba y, en muchos casos, modificaba (*Sistemas cromáticos*, 1968 ; *S/T*, 1969) [pág. 26].

Al generar una sintaxis y valerse de un código, estos trabajos plantean el color como un proceso lingüístico, una idea que Puente despliega al máximo en la muestra *Information* organizada por el Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York, en julio de 1970.⁸ Allí presenta *Todo Vale*, una instalación donde lleva al límite su propuesta deconstruyendo el proceso de la pintura.⁹ Tal como lo describió Puente, su intención era generar su propio sistema teórico para el color, según el cual "los efectos del color sobre una composición determinada dependen del tamaño de la superficie en que se aplica, así como el grado de saturación".¹⁰

A través de los colores primarios y secundarios llevados al blanco, la instalación mostraba, sobre una mesa, los elementos que componían el propio proceso pictórico: el medio o soporte utilizado (trozos de tela extraída del bastidor y las estructuras en L) y los materiales en sus distintos estados (acrílico diluido y pigmentos). Sobre la pared, nueve dibujos proveían la información (lenguaje, sintaxis, código) que explicaba cómo funcionaba el sistema.

En cierta medida, el aspecto destructivo que planteaba la idea misma de deconstrucción implicada en esta obra, situó a Puente en una encrucijada: ¿era posible avanzar más allá en esta dirección? Como en la mayoría de las propuestas vinculadas al conceptualismo tautológico, que reflexiona sobre el lenguaje mismo, esta reducción a su mínima unidad de expresión representaba un límite.

Por eso no resulta difícil imaginar el impacto que debe haber tenido para él, descubrir que en la lógica del sistema de los quipu (sofisticado sistema de comunicación incaico) y en las formas que resultaban de las técnicas de los telares andinos, se desplegaba un complejo sistema del color. Un sistema de comunicación, de hecho, que articulaba la vida social, política y religiosa de una cultura. Este descubrimiento implicó un giro definitivo en su carrera.

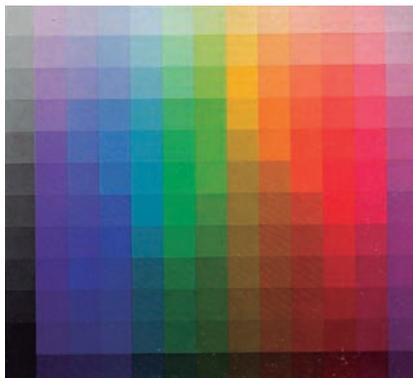
En muchas oportunidades, Puente relata el impacto que le causó asistir a una muestra de textiles andinos en Nueva York: "fui a ver y me dejó *knockout*. Cuando llego a casa y me pongo a leer el catálogo hablaba de sistemas, de módulos, etcétera".¹¹

A partir de entonces, el desafío que se propuso Puente fue el de materializar un vínculo

Además de la teoría de los sistemas, resuena en estas obras el concepto de deconstrucción instalado por Jacques Derrida en 1967, el mismo año en que Puente comienza a trabajar con los sistemas cromáticos.



Everything goes, 1970
Fue pensada e instalada por primera vez en la muestra *Information* (MoMA, 1970)



estético entre el lenguaje plástico de la modernidad -con el que se había manejado hasta ese momento- y el "sistema social" del color de las culturas amerindias. Los sistemas formales basados en la serialidad y la repetición que se consolidaban en la trama y la urdimbre de estos tejidos lo acercaban a las estructuras formales con las que trabajaba desde mediados de los años sesenta. De hecho, en la similitud de la repetición de la estructura modular en L también había encontrado un vínculo con la greca escalonada, un símbolo central en la cosmovisión de las culturas precolombinas.

A partir de 1971, ya de regreso en Buenos Aires, Puente se aboca a pensar estas posibles relaciones. Comienza a ensayar distintas opciones que derivan en una serie de obras con hilos pintados donde busca acercarse a las soluciones técnico-formales de los objetos y prendas realizadas con fibra de algodón (*Quipu*, 1971; *Sistemas cromáticos. Primarios y secundarios*, 1971) [pág. 29].

Estas búsquedas se condensan de forma contundente en *Trama cromática*, 1972 [pág. 29], una obra que traza una retícula con hilos donde el artista prescinde del soporte, "tejiendo" o anudando la pieza directamente sobre la pared. Se resumen allí dos elementos centrales de su obra para lo que resta de la década y que, a su vez, unen la tradición estética de la modernidad con la de las culturas amerindias: la estructura de grilla y el textil.¹² Desde ese mismo año, Puente se concentrará exclusivamente en la pintura y, en consecuencia, en el trabajo sobre la superficie plana.

Una obra como *Uncu*, 1973 [pág. 37] aborda la temática textil de manera directa ya desde el título al aludir a las túnicas, auténticos símbolos de posición social que vestían los incas en sus actos rituales y ceremonias más importantes.

De manera quizás más indirecta que en los sistemas cromáticos de los años sesenta, retoma en esta obra algunas de las teorías del color históricas. Formalmente, podría pensarse la grilla de Johannes Itten, *Doce grados de gris entre el blanco y el negro*, como una reminiscencia lejana de *Uncu*. Sin embargo, esta se fortalece al recordar el conocimiento de Itten sobre los textiles prehispánicos y el sentido simbólico del color implicado en su elaboración.¹³ Tampoco podemos soslayar sus reflexiones sobre el diseño textil y las dificultades que planteaba para la representación de los valores de claridad

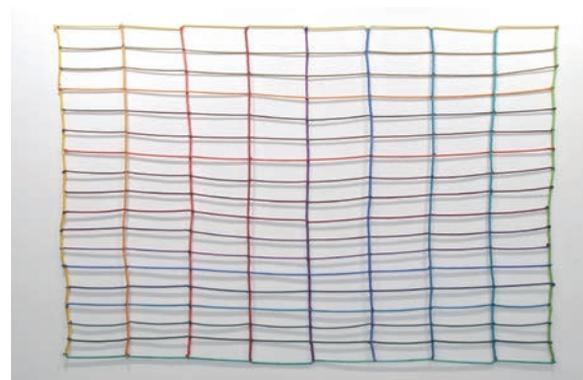
en sus dibujos a principios del siglo XX.¹⁴

Durante los siguientes tres años las tintas planas recubrirán las obras de manera íntegra. El mismo Puente explicaba cómo este proceso de tramado estructural tenía un componente altamente conceptual:

El campo o superficie donde coloco la pintura está previamente estructurado o construido. La base del componente formal está [...] construido por un rectángulo (módulo) que repetido reproduce una trama. En algunos casos el módulo cambia sus medidas para provocar un acento formal [como en *Kananché*, 1975, pág. 37]. El color, la intensidad cromática cubre la totalidad del campo, tratando de contrarrestar y en algunos casos superar, los elementos formales para lograr una situación dialéctica de los componentes del lenguaje plástico. Luego vienen la puesta del color, que en una primera instancia es elegido y elaborado conceptualmente; o sea, para mí el color tiene una sintaxis propia: tono, valor, matiz son componentes del lenguaje del color.¹⁵

En 1973 expuso el resultado de los primeros trabajos realizados tras su regreso a la Argentina, en la galería Carmen Waugh. Sumado a los nuevos planteos formales, en el catálogo planteó una contundente toma de posición ideológica donde dejaba clara la nueva dirección de su obra, ahora orientada hacia la búsqueda de una identidad estética fundada en una tradición americana:

Lo que caracteriza a Latinoamérica hoy, en el plano de la cultura, es haber descubierto, que hay que cuestionar y repensar todo. Desarrollar una mentalidad crítica para liberarnos de la dependencia que nos ha cegado -salvo excepciones- para poder ver y hacer una expresión artística que nos caracterice.¹⁶

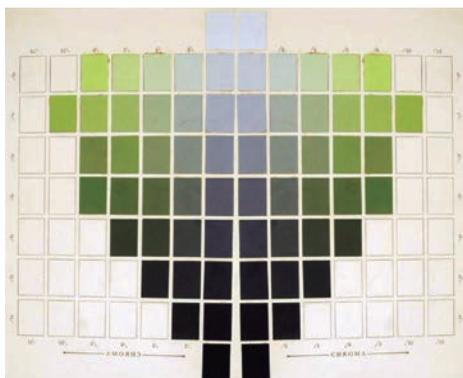


Trama cromática, 1972
Pintura y sogá
200 x 300



Sistemas cromáticos. Primarios y secundarios, 1971
Pintura e hilo s/papel

El sistema de color elaborado por el pintor y profesor Albert H. Munsell, se basa en una disposición ordenada en tres ejes: tono, valor y saturación. Las soluciones formales que Puente adopta en sus pinturas a principios de los 70, se acercan visual y conceptualmente a algunas de las escalas de este sistema.

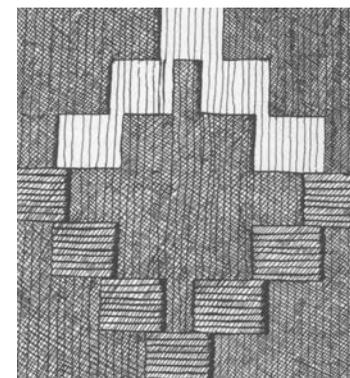


Allí mostraba por primera vez *Intihuasi II*, 1973 [pág. 24] que, al año siguiente, fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁷ Esta obra resume muchas de las inquietudes tanto formales como simbólicas que manifestó Puente en esos años. Partiendo del esquema de la grilla, a través del juego cromático de gradaciones tonales llevadas al blanco, traza una figura romboidal que remite al símbolo por excelencia de la cosmovisión andina: la cruz cuadrada escalonada. A partir de la abstracción geométrica de la cruz se identifican los principios básicos que rigen la cosmovisión (dualidad, cuadruplicación y subsecuentes subdivisiones, y la interrelación de los elementos organizados a partir de una estructura vinculante) que, en conjunto, simbolizan no solo un sistema de proporciones formales sino también un principio rector de la vida.¹⁸ Toda la cosmovisión se encuentra organizada en función de estos desdoblamientos y repeticiones que, en el caso del lenguaje plástico, organizan las formas: el principio de dualidad (conformado aquí por dos triángulos escalonados enfrentados a partir de un eje horizontal) o la diagonal como eje de simetría y línea compositiva básica que permite la construcción de la cruz escalonada. Casi sin excepción, todas las piezas realizadas en este período son variantes de estas formas (*Inti Huatana*, 1972; *Tupac Amaru*, 1973; *El ojo de Dios*, 1973-74 [pág. 68]; *Chichén*, 1974).

Desde 1976, el trabajo sobre la retícula ya no se basará en el uso de colores planos sino en la experimentación con la luminosidad de las tintas acrílicas superpuestas, y la disposición simétrica y seriada de la tramas estará orientada a recuperar los motivos de las guardas de los textiles y cerámicas andinos.

La centralidad que la idea de sistema adquiere para Puente en los años sesenta y setenta radica en su capacidad de mediar entre el encuentro de dos tiempos disímiles: el de la modernidad que aún no lograba salir de su temporalidad lineal y el de la América ancestral regida por una cosmovisión cíclica, mítica. Esta vinculación fue posible debido a una serie de elementos compartidos tanto por las ideas que estructuraban el pensamiento americano como por las corrientes de pensamiento que moldearon los horizontes culturales de la posguerra. Dentro de este panorama, el estructuralismo fue el que con mayor fuerza se hizo sentir a partir de los años sesenta. La idea de una

La forma de la cruz cuadrada escalonada se encuentra en diseños textiles, cerámicos y arquitectónicos tanto de Mesoamérica como en la América Andina.



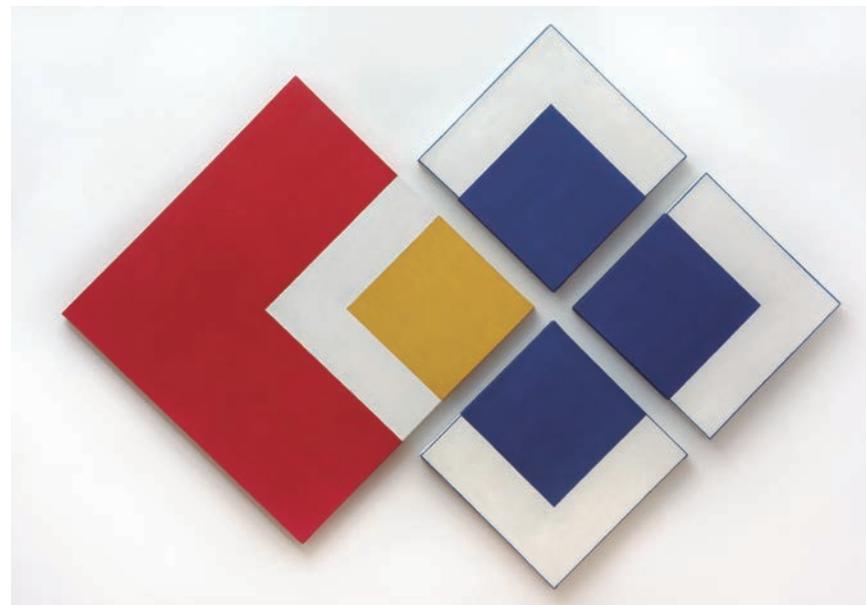
visión totalizadora e interrelacionada como principio ordenador, el uso de operaciones simbólicas (metáforas, analogías, modelos reducidos) para dar cuenta de distintos procesos, la dualidad y la serialidad como principios compositivos ayudaron a Puente a acercar dos modelos de pensamiento generando un giro en su producción que desde entonces marcó su obra.

¹ Jorge Romero Brest, *S/T*, en *César Paternosto- Alejandro Puente*, Buenos Aires, Galería Bonino, mayo-junio de 1966.
² Los textos de Maurice Merleau Ponty circulaban en Buenos Aires desde los años cincuenta. Estos planteaban el rol activo de la percepción y el lugar central de la experiencia y el cuerpo en el proceso de conocimiento.
³ Un detallado análisis de la obra de Puente en las décadas del 60 y 70 en María José Herrera, "Alejandro Puente: geometría sensible", en *II Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 1990, pp. 206-216.
⁴ Alejandro Puente, "Systems and objects", en *Balart, De Castro, Gerchman, Puente* (cat. exp.), Nueva York, Galería Loeb, 1971.
⁵ Susana Torres, "Sistemas y objetos", en *Alejandro Puente* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería El Taller, octubre de 1967.
⁶ Entrevista de Viviana Usubiaga a Alejandro Puente, Buenos Aires, 21 de septiembre de 2006, en *Imágenes inestables. Problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, p. lxxxiv, mimeo.
⁷ Jack Burnham, "Systems Aesthetics", en *Artforum*, septiembre de 1968, p. 32 (traducción de la autora).
⁸ *Information* se inscribió en una tendencia de exposiciones que, desde fines de los sesenta, señalaban la centralidad de factores que iban más allá de lo formal, incluso más allá de la visualidad y ponían el acento en los procesos y la información como elementos fundantes de la obra. En la actualidad *Information* está considerada la primera muestra panorámica del arte conceptual.
⁹ En realidad, Puente venía ensayando distintas posibilidades para *Todo vale* desde 1968. De hecho, conocemos tres versiones: el proyecto que presentó originalmente (1970) hoy conservado en los archivos del MoMA, la obra que finalmente presentó en la muestra (1970) y la que reprodujo en el catálogo de la misma (1968). Esta última es la que elegimos reconstruir para la presente exposición. Tanto el proyecto como la obra reproducida en el catálogo no planteaban el uso de la mesa que sí fue adoptada para la versión que hoy se entiende como la definitiva y que, desde 2009, es parte de la colección del MoMA. Estos se adecúan más a las posturas de la época que desde las propuestas minimalistas fomentaban un concepto de escultura "sin pedestal", donde el objeto y el espectador interactúan en un mismo contexto espacial. De hecho, los sistemas cromáticos con estructuras de L que hoy contemplamos dispuestos sobre una mesa, también son el resultado de una solución muy posterior, más vinculada a las necesidades de su presentación en espacios institucionales. Originalmente estas también habían sido concebidas para ser dispuestas en el suelo.
¹⁰ Santiago García Navarro, "En los 60, no tenía idea del arte norteamericano", en *Debate*, 19 de julio de 2007, p. 67.
¹¹ Es posible que se refiera a la exposición *Art of Oceania, Africa and the Americas* (Museo Metropolitano de Nueva York, 1969) que marcó la incorporación del Museo de Arte Primitivo a la institución. Esta abarcaba aquellas culturas entonces clasificadas como "primitivas" e incluía una sección dedicada al textil andino.
¹² Rosalind Krauss ha identificado la grilla como el elemento visual que, desde Picasso (o incluso Cézanne), atraviesa todo el programa estético del arte moderno. La pintura y el plano alcanzan en esta propuesta abstracta la máxima expresión de lo moderno declarando, como dice la autora, "su hostilidad a la literatura", cfr. R. Krauss, "Grids", en *October*, vol. 9, verano de 1979, p. 50.
¹³ Cfr. Johannes Itten, *Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte* (edición abreviada), París, Bouret, 1975, p. 14.
¹⁴ *Ibid.*, p. 42.
¹⁵ *Alejandro Puente. Pinturas 1974-1975* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Art, noviembre de 1975.
¹⁶ *Alejandro Puente. Pinturas y esculturas* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, noviembre de 1973.
¹⁷ Samuel Oliver, director del MNBA, decide comprar esta obra para el museo luego de la muestra *Actuelles Tendances de l'Art Argentin*, organizada en colaboración con la Cancillería Argentina en el Centre Artistique de Recontres Internationales (Niza, 1974).
¹⁸ Véase Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola, "Reflejos de una cosmovisión originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste argentino prehispánico", en *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino* (cat. exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", 2006, pp. 63-91.

Pintura, 1964
Óleo s/tela
80 x 60



Sistema, 1967
Óleo s/tela
180 x 240
MACBA

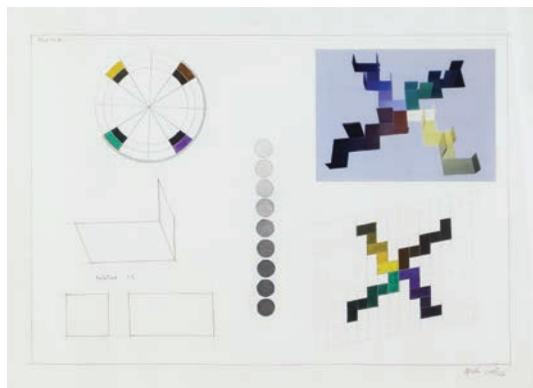


S/T, c. 1966
Acrílico s/tela
95 x 120



Eles (proyecto), 1969
Acrílico, grafito, collage s/papel
55 x 76

Secundarios llevados al blanco, 1968
Acrílico s/tela
105 x 105



Sistemas cromáticos, 1968
Pintura acrílica s/metal
Dibujo: lápiz y pintura s/papel



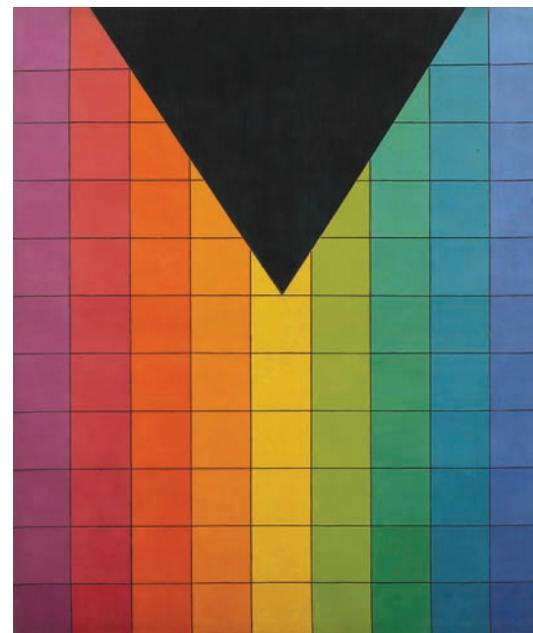
Todo vale, 1968-2015
(reconstrucción parcial con materiales originales)
Acrílico, tela, metal, pigmentos
Medidas variables

A fines de los años 60, Puente realizó distintos ejercicios cromáticos. Como testimonio de su participación en la muestra *Information*, eligió para reproducir en el catálogo una de las primeras versiones de *Todo vale* donde trabaja con los colores primarios, blanco y negro. Esa misma versión es la que se eligió para reconstruir en la muestra del Espacio de Arte de la Fundación OSDE.



Kananche, 1975
Acrílico s/tela
105 x 105

Unco, 1973
Acrílico s/tela
118 x 100





En 1988 Alejandro Ponce presentó la muestra *Pinturas y Materiales* en la galería Ruth Benzacar. Allí remarcaba el interés por el trabajo con distintos soportes y materiales. Nada más cierto, la variedad de piezas incluía la pintura *Killakas*, 1986 [pág. 69], que un año más tarde pasaría a formar parte del patrimonio del MNBA, ensamblados de madera aglomerada, tres pequeños cuadros hechos de plumas sobre arpilleras, entre otros objetos. En el desplegable, Ponce apelaba a un “diálogo imaginario” para explicar los intereses que, según señalaba, regían su producción desde hacía unos años. Al comienzo de este ejercicio introspectivo decía:

Estoy convencido de que una educación artística elaborada desde un contexto alejado del naturalismo grecorromano y renacentista –basado en la representación de la figura humana– nos conecta sensorialmente con lo que podemos llamar, el sujeto de la materia. Pintar las ideas nos desconecta de la relación sensible, táctil, que se establece con la materia. Ese tocar, sentir, amar, nos advierte su ser.¹⁹

Al hablar del naturalismo renacentista, hacía referencia directa al sistema de representación occidental por antonomasia: la perspectiva, formulada de manera teórica por primera vez por León Battista Alberdi en *De Pictura* (1436). Esta formulación implicó no solo cambios estéticos sino que se enmarcó dentro de un profundo replanteo del pensamiento que pasó a basarse en la primacía de la razón científica y objetiva. Una revolución cultural que modificó la concepción del espacio y el tiempo que se tornaron objetivamente mesurables y preexistentes al hombre.

En este texto fundacional, Alberdi plantea una de las bases de la perspectiva: “ordenar toda imagen figurativa”. Se trata de una concepción de la mirada que separa el espacio del sujeto y el del objeto a través de una distancia que le otorgaría neutralidad, unidad y universalidad. Así presentada, la perspectiva lineal postula un punto de vista único (por lo tanto inmóvil, donde se anula la idea del tiempo), centralizado y frontal como si el espectador observara una escena a través de una ventana. Una visión unificada que genera una ilusión de realidad.

La primacía que desde entonces se le otorgó a la visualidad, separándola y jerarquizándola frente a las demás habilidades sensoriales, encuentra sus primeras críticas en el siglo XIX y fue trabajada desde Nietzsche en adelante a través del concepto del “ocularcentrismo”.²⁰ En el campo del arte, si bien a principios del siglo XX encontramos a Marcel Duchamp promulgándose a favor de un arte “antirretineal”, fueron los movimientos de posguerra los que pusieron en jaque a la hegemonía del ojo.

Sin duda, el comienzo de Puente como parte del movimiento informalista platense dirigió su interés hacia los materiales y las técnicas que derivaban en la exploración de la materia, muchas veces en franca actitud superadora de la racionalidad de las corrientes del concretismo. El mismo Puente ha detallado cómo sus primeras obras (hoy perdidas) incluían cartón, madera, aserrín, arena, pintura industrial.²¹ Bases de arpillera, materias texturadas y con escaso brillo son los elementos que componen las obras que produjo durante su paso por el *Grupo Sí*. Esta actitud física en el tratamiento de los materiales tenía su antecedente más marcado en las vanguardias rusas de principios del siglo XX, donde la textura o *faktura* fue tratada como una categoría plástica independiente y crucial en la conformación de la estructura de la superficie pictórica.²²

Obras como *S/T* o *Fugaz* [pág. 38], ambas de 1961, son composiciones simples, de trazos espontáneos, con dos tonos aplicados en simultáneo sobre fondos de colores neutros, de modo que la carga de la materia y el contraste generan una vibración sobre la tela.²³ También los aspectos sensitivos (el color y la textura) de las primeras producciones de Puente fueron advertidos por Aldo Pellegrini, quien acuñó para estas expresiones artísticas el término "geometría sensible", en referencia a aquellas obras que se valían de la geometría sin desconocer la anterior experiencia gestual y matérica del informalismo.²⁴ Si bien la preocupación por los aspectos de la materialidad nunca está ausente de su producción, será el interés por los textiles andinos el que lo lleve a buscar distintas soluciones visuales para su obra.

A principios de los años setenta, esta aproximación estuvo marcada por algunos trabajos con hilos a los que teñía, como *Quipu*, 1971. El título, del quechua khipu (nudo), aludía al sistema de codificación y transmisión de información que fue desarrollado por la civilización Inca. Realizado con cuerdas y nudos, de uno o varios colores, fue usado como un sistema de contabilidad y de escritura. Tanto su confección como su utilización requerían de una gran sensibilidad táctil. Esta actitud marcó un fuerte giro en su producción. Como señala Nelly Perazzo, "el vínculo con el tejido fue altamente significativo, pues le permitió intuir que ahí estaba la capacidad más genuina de cambiar la mirada y de concebir una manera de sentir y pensar, diferente de la europea".²⁵

Si bien durante la primera mitad de la década de los 70, Puente trabajó con tintas planas, hacia 1976 su obra da cuenta de un cambio en la técnica y la aplicación del color. El trazo deja de ser firme y la pincelada se libera de una cuadrícula rígida, aunque la división reticular se mantiene en la base. Los colores puros dan lugar a otros vinculados a los colores de los textiles precolombinos como ponchos y mantas.

Tramas de luz y color construyen las guardas que buscaban emular los motivos de los diseños geométricos de los tejidos andinos. Esta elaborada modulación, a través de sutiles gradaciones tonales, lograba un efecto lumínico producto de la aplicación de capas de acrílico muy diluido que obligaban a Puente a trabajar con la tela horizontal (*Totonac*, 1978; Ampeyamgo, 1977; *Yayahuala*, 1980) [págs. 42, 43 y 50].

En cierto modo también puede pensarse que el artista asimilaba el medio pictórico al textil ya que la aplicación de pintura sobre el lienzo, sin preparar, podría entenderse como la de un tejido que se tiñe, donde los hilos se funden con la coloración. Por otro lado, el uso de las tintas livianas respondía a la necesidad que tenía de no "negar la textura del soporte" para provocar la "sensación que uno tiene frente a un tejido cuando siente la necesidad de tocarlo [decía]. Uso pintura acrílica y trabajo con telas sin preparar, y esto obedece a ese propósito de provocar en el espectador el estímulo sensitivo".²⁶

Muchas veces Puente señaló la escasa atención que se le otorgaba al sentido del tacto y a sus propiedades comunicativas, más específicamente a la comunicación "emocional". Hacía fines de los años ochenta, continuaba con sus experiencias pictórico-textiles buscando distintas soluciones para emular la urdimbre textil o incluso prendas plumarias. El profundo interés que le producía el uso de diversos soportes o texturas, lo llevaron a buscar nuevas posibilidades. Por un lado, como señala José Emilio Burucúa, al superar el estadio de mímesis de las prendas plumarias (*Huantar*, 1986) [pág. 49] y producir él mismo tres pequeñas piezas de plumas sobre arpillera (*S/T*, 1987);²⁷ por otro, al incorporar materiales nuevos como el aglomerado y el corcho que ensamblaba como pequeños ejercicios constructivos a los que sumaba su inquietud por el trabajo matérico (*Nanquin*, 1987) [pág. 48].

El desafío, decía Puente, era pensar cómo aplicar el color dado el gran interés que le producían los soportes. En el caso del aglomerado, la aplicación de varias superficies con distinta concentración de fibra otorgaba una riqueza que el artista no quería perder. Nuevamente, el uso del acrílico diluido se presentó como la solución para no ocultar las superficies tramadas, tanto del corcho como del aglomerado, que muchos han asociado con la superficie textil y plumaria.

Algunas piezas, como *Línea blanca*, 1987 [pág. 48], están tratadas con enduido. Con posterioridad a la aplicación de las capas de acrílico que la cubrían, Puente realizaba incisiones con una gubia para dejar el material crudo al descubierto que, de ese modo, determinaba la línea del dibujo. En este caso, una superficie reticulada con una guarda perimetral plantean una composición que retomará unos años más tarde en la serie de los ponchos (*Quipu*, 1991) [pág. 47].

Al realizar su crítica al "ocularcentrismo", Nietzsche opone a ese paradigma visual (distante, universal) uno que vincula lo que él llama los sentidos íntimos o sensuales (olfato, tacto, gusto).²⁸ Estos requieren otro nivel de proximidad entre sujeto y objeto, en nuestro caso, entre el cuerpo y la obra. En algunos aspectos, más cercana a la percepción activa que planteaba Merleau Ponty en su *Fenomenología*.

El preciosismo y el cuidado en el trabajo de las texturas con que Puente aborda sus piezas, nos habla de cómo sentir y crear la pintura como fenómeno visual y sensorial fue una de las premisas más fuertes que guiaron su producción. En esta búsqueda desafió la primacía del ojo en la percepción y abrió nuevas posibilidades para proponer otras aproximaciones a la experiencia estética.

¹⁹ Alejandro Puente, "Fragmentos de un diálogo imaginario", en *Alejandro Puente. Pinturas y Materiales* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, junio-julio de 1988.

²⁰ Numerosos estudios se han dedicado a este tema en los últimos años frente al auge de los estudios visuales. Sin embargo, desde mucho antes pensadores como Georges Bataille, Michel Foucault y, más recientemente, Martín Jay se han dedicado a pensar sobre la hegemonía cultural de la percepción visual.

²¹ Pino Monkes, "Entrevista con Alejandro Puente", 2002, p. 3. [en línea]. <<http://www.buenosaires.gov.ar/sites/gcabla/files/entrevista-puente.pdf>> [Consulta: mayo de 2015].

²² Véase Benjamin Buchloh, "De la *faktura* a la factografía", en *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 121, nota. Una diferencia que cabe aclarar es la del componente sensible, siempre presente en la obra de Puente, que en el caso de las vanguardias rusas es anulado a favor de los aspectos técnico-mecánicos del trabajo manual.

²³ "me había hecho un cuchillo de madera. Por ejemplo, sobre el fondo de color hecho con la pinceleta, ponía dos cargas de pintura en la tela; rojo y un poco de blanco directamente desde el pomo", Pino Monkes, "Entrevista con Alejandro Puente", ob. cit., p. 5.

²⁴ Desde otro lugar, también Aldo Pellegrini había advertido dos años antes la importancia del color en la obra de estos artistas; véase del crítico César Paternosto- Alejandro Puente. *Nueva Geometría* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Lirloy, 1964.

²⁵ Nelly Perazzo, "Alejandro Puente. El arte como búsqueda y afirmación de una identidad regional", en *Art Nexus*, n° 34, octubre-diciembre de 1999, p. 69.

²⁶ Alejandro Puente. Un pintor que inscribe su obra en el lugar a que pertenece", *Revista La Nación*, 25 de mayo, 1986.

²⁷ José Emilio Burucúa, "La vuelta a la vida de civilizaciones heridas de muerte. Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puente", en *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2001, p. 209.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1999, p. 279.

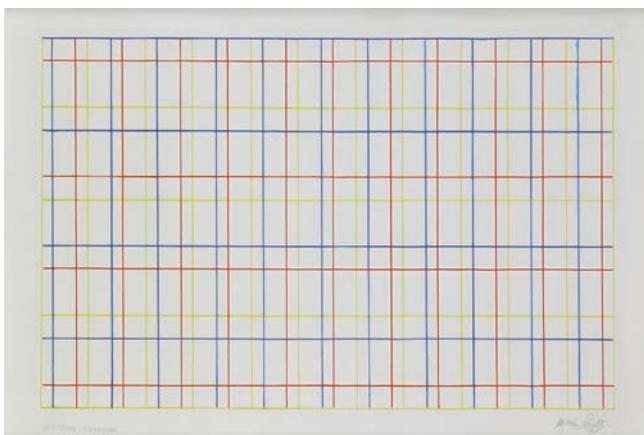
Totonac, 1979
Acrílico s/tela
170 x 170



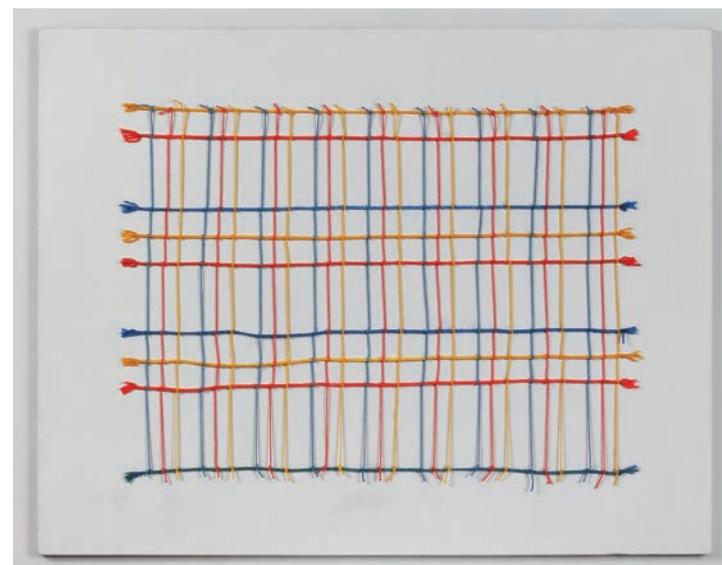
Ampeyango, 1977
Acrílico s/tela
125 x 180



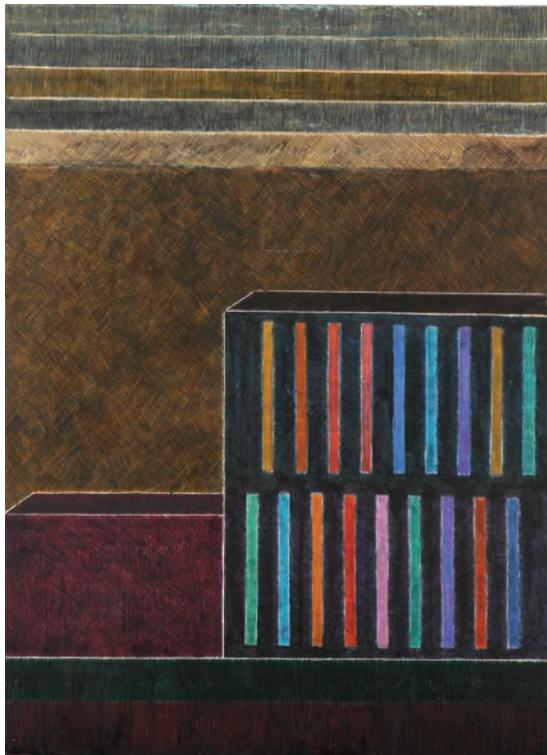
Sistemas cromáticos, 1968
Pintura y lápiz s/papel
40 x 60



Tramando en primarios. Sistema cromático, 1971
Hilo y pintura s/madera
75 x 95



Línea blanca n° 2, 2004
Acrílico y enduido s/madera
70 x 50



Quipu, de la serie de los ponchos, 1991
Acrílico s/tela
120 x 110



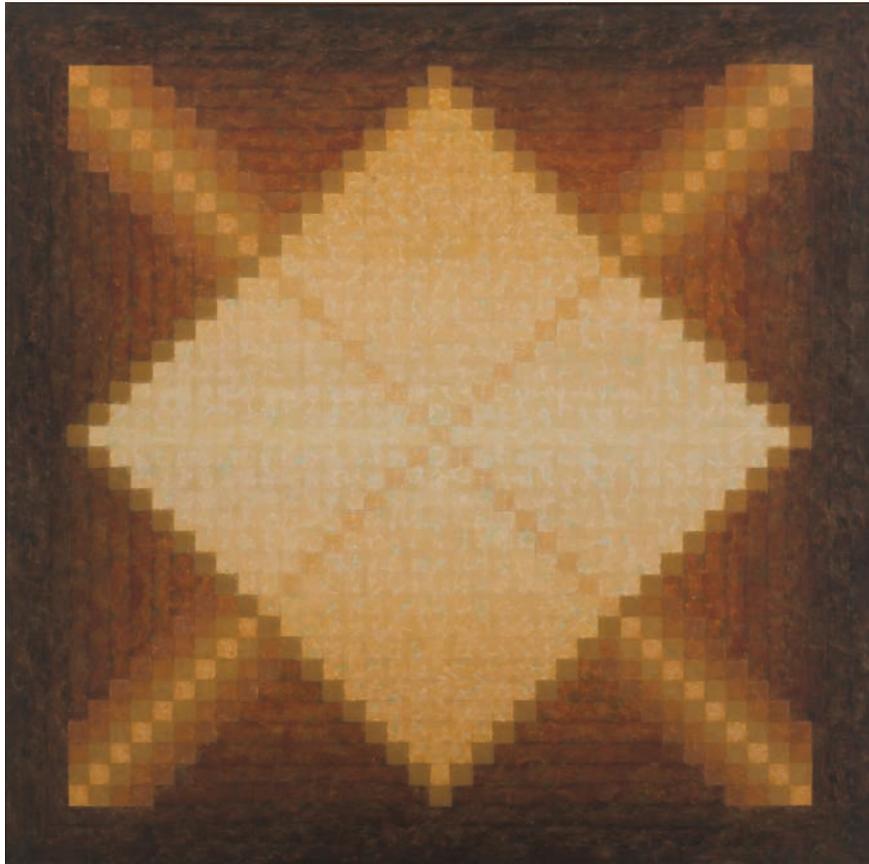
Nanquin, 1987
Acrílico s/corcho y aglomerado
37,5 x 47,5

Línea blanca, 1987
Acrílico y enduido s/madera
36 x 44



Huantar, 1986
Acrílico s/tela
126 x 126
Castagnino+macro





Una de las características que nuestro país comienza a instaurar en este momento histórico, luego de un proceso oscuro, terrible, que nos ha tocado vivir, es la conciencia de definir una identidad nacional, insertada en esta América Latina que tanto nos hace falta conocer. El obstáculo que significa la reiterada importación de situaciones culturales, ajenas a la historia de nuestros pueblos, ha trabado un proceso de conciencia crítica, necesaria para ir elaborando, articulando, aquello que somos o podemos ser. Las falsas expectativas sobre modelos externos que no nos pertenecen, nos ha conducido a la frustración, al inconformismo, en destinatarios de valores y verdades aparentes. La tarea entonces es revertir esta situación, pensar que Latino América tiene la posibilidad de ser ella misma, que nuestro futuro es unirnos e identificarnos en una sensibilidad que la naturaleza y los acontecimientos históricos han ido preparando, que podemos recurrir para afirmarnos y actualizarnos, meditando profundamente, a esa poética de la vida que nuestras antiguas culturas tenían. Si logramos una combinación intuitiva y consciente de las formas tradicionales de la región; su historia, costumbres y leyendas, su pasado simbólico, junto con un enfoque moderno, utilizando técnicas y materiales, a fin de obtener una expresión artística pluralista, enriquecida y extendida con un sentido de identidad, será el mejor ejemplo de afirmación de un yo colectivo, para nuestra emancipación.²⁹

El breve pero contundente prólogo que redactó Puente para el catálogo que acompañó su participación como representante oficial para la *XVIII Bienal de San Pablo* en 1985, introduce varios de los problemas que se debatían en los años ochenta, en los albores del retorno de la democracia. A las redefiniciones políticas que indefectiblemente se dirimían en este histórico contexto, Puente sumaba las inquietudes sobre las que había desarrollado su propuesta estética por más de una década: aquella que debía fundarse en una tradición regional.

En efecto, sabemos que hacia fines de los años sesenta Puente comenzó a trazar vínculos entre las estructuras modulares con las que trabajaba desde un lenguaje internacional y las formas abstractas que pudo observar en los tejidos andinos y en la greca escalonada. Definitivamente, los tres años de residencia en los Estados Unidos -entre 1968 y 1971- marcaron un punto de inflexión que lo llevó a cambiar su punto de vista: de un enfoque internacionalista hacia a una mirada estética enfocada en Latinoamérica. En Norteamérica, decía, se había quebrado su idea de arte universal, había alcanzado "un punto ciego del arte geométrico, que fue incentivando la necesidad de marcar las diferencias. Asumí

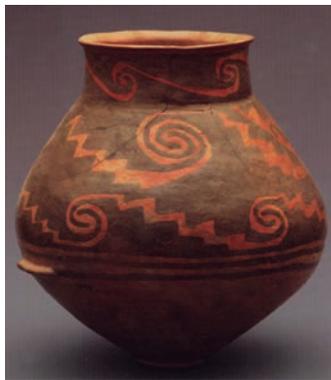
mi condición de sudamericano. Se abrió un nuevo camino".³⁰

Como señala Fabiana Serviddio, desde los años sesenta cobró fuerza la urgencia por consolidar un discurso identitario latinoamericano. En ese contexto, la tradición precolumbina funcionó como horizonte de identificación. Desde una perspectiva antropológica, varios artistas, fundamentalmente aquellos vinculados a la abstracción, revisaron las tradiciones americanas en un claro gesto de recuperación del imaginario amerindio.³¹ En muchos casos, estas búsquedas estaban ligadas a la crisis de los modelos universalistas que, en esos años, acompañaron ideas como las del antiimperialismo o, desde una perspectiva teórica, a la Teoría de la dependencia, cuyo impacto se sintió a inicios de la década de los setenta. Desde ese lugar, nuevos abordajes estéticos y teóricos buscaron repensar lo latinoamericano.

En el plano de las artes plásticas, la figura de Joaquín Torres García fue una referencia ineludible que influyó sobre un gran número de jóvenes artistas que se acercaron a su obra y a sus postulados americanistas.³² Fundamentalmente, estos jóvenes se interesaban por la recuperación de las estructuras abstractas, constructivas, de la América prehispánica. Estos planteos que Torres resume en la idea del Universalismo constructivo, son los que lo llevan, unas décadas después, a ser considerado el creador del lenguaje fundacional del arte latinoamericano del siglo XX.

Un ejemplo de su legitimación como referente de las vertientes de una nueva abstracción latinoamericana fue la muestra *América Latina - Geometría Sensible* organizada por Roberto Pontual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en el año 1978. El título retomaba el concepto acuñado por Aldo Pellegrini para referirse a la obra de Ponce y Paternosto quince años antes.

Siguiendo a Torres García, con esta idea se buscaba establecer una diferencia con el purismo formal de las corrientes de la abstracción históricas como las vanguardias rusas, la Bauhaus o el Neoplasticismo. Así, la geometría sensible se proponía como el camino hacia la modernidad plástica en el continente. La muestra de Río se organizó en paralelo a una retrospectiva de Torres³³ y tuvo entre sus objetivos trazar un vínculo entre las propuestas constructivas del artista uruguayo y las nuevas formulaciones de la abstracción



Muchos de los símbolos signos y códigos que Ponce utiliza en sus obras están inspiradas en los libros y objetos de la América andina ancestral.

Las obras de Ponce en la XVIII Bienal de San Pablo, vista interior. En primer plano *Alamito II*. Hasta fines de los años noventa, Ponce exhibió la pintura en sentido vertical, mientras que en los últimos años optó por mostrarla de forma horizontal.



que se sucedieron a partir de los años cincuenta y sesenta.³⁴

La idea central que estos críticos y artistas recuperaron era que el sentido de la abstracción ya está presente en los diseños de los tejidos, la cerámica y la arquitectura amerindia; que el arte constructivo no tiene su punto de origen en las vanguardias occidentales, sino que puede ser rastreado ya en las culturas americanas ancestrales. Llevándolo un paso más allá, que estas civilizaciones podían pasar a formar parte de la historia del arte universal. Este descentramiento de los modelos hegemónicos europeos se dirimía a la luz de una serie de discusiones que traían al eje del debate el carácter universal o exclusivamente regional al que debía aspirar una estética latinoamericana.

Para 1978, Ponce ya trabajaba sobre la idea de la grilla asociada a los diseños de los textiles andinos. También en esos años, César Paternosto realiza su primer viaje exploratorio por América Latina cuyas reflexiones volcó tiempo después en el libro *Piedra Abstracta*.³⁵ Allí también se rastrean muchos de los debates que tuvieron lugar en esa época, como las tensiones entre el internacionalismo y el regionalismo o las reformulaciones por las que atravesaban los estudios antropológicos desde los años setenta.³⁶ El libro plantea un programa estético basado en el carácter constructivo geométrico del textil y la arquitectura inca, con el objetivo de plantear un hilo conductor orgánico que identificara una tradición e identidad continental fundada en las prácticas geométricas prehispánicas.

También Ponce basaba su propuesta estética en la idea de un arte constructivo que permitiera una relectura de la estética indoamericana. Este es el punto de partida desde donde estos artistas comienzan a pensar la idea de una raíz americana, pero a su vez universal, del arte abstracto. En esta necesidad se basó el profundo estudio sobre Torres García que emprende Ponce al inicio de la década de los setenta.

Hasta principios de los ochenta muchos de estos replanteos, tanto los estéticos como los antropológicos, vieron dificultada su concreción por las dictaduras que irrumpieron en el escenario latinoamericano desde los años setenta.³⁷ Hubo que esperar hasta las transiciones democráticas para poder ver los resultados de aquellas reformulaciones que habían comenzado a plantearse varios años antes.

Entonces, ¿en qué consistía el repertorio iconográfico que trazó Ponce en esos años?



La selección que él mismo realizó para el envío a la XVIII Bial de San Pablo condensaba la producción de la última década. Así, eligió obras que abarcaban el abordaje de lo "textil", que hacia mediados de los setenta sellaron su definitivo giro hacia lo latinoamericano (*Yayahuala*, 1978; *Cuismancú*, 1980) [págs. 50 y 56], y también obras más recientes en las que se apropiaba de símbolos prehispánicos, como la greca escalonada (*Catamarca y Alamito II*, 1984) [págs. 59 y 60]. Con estas producciones Puente fue forjando su propio sistema estético. En la selección paulista dos obras se separaban de este propósito por introducir signos alfabéticos: *Kamaricún*, 1985 [pág. 61] y *Malvinas Argentinas*, 1982.³⁸ Esta última también se diferenciaba por no usar un título de origen quechua como fue usual en sus obras a partir de los años setenta. En cambio, hacía referencia directa a uno de los sucesos más traumáticos de la historia argentina, la Guerra de Malvinas. Sin duda aquel momento histórico, que luego se interpretó como el que aceleró el final de casi ocho años de dictadura militar, se presentó como un acontecimiento tan fuerte que lo llevó a salirse de su esquema de referencias habituales para su obra. Por aquel entonces planteaba con claridad cómo manejaba su propuesta,

Sintetizar mi tradición y mi formación europeas con ciertas formas de las culturas mesoamericanas donde las corrientes geométricas y constructivas, a mi juicio, tienen una alta contemporaneidad. Esto mismo hace a una preocupación de integrar una identidad y, a su vez, de desviar una mirada... Este rever lo antiguo y lo moderno apunta a la tarea de ir develando qué somos y qué podemos ser.³⁹

Estas manifestaciones tenían lugar en un momento de redefiniciones político sociales que fueron determinantes para el devenir de la historia de nuestro país. En efecto, el escenario internacional que enmarcaba a las posdictaduras en Latinoamérica se insertaba a su vez dentro de los tempranos debates sobre el posmodernismo. Y, en el contexto de las transiciones democráticas que se sucedieron desde 1983, las ideas vinculadas a la caída de los grandes relatos totalizadores de la modernidad adquirieron una impronta ideológica distintiva.

En ese contexto, el rol de la cultura dentro de los procesos sociales también entraba a escena con la redefinición de las ciencias sociales y el afianzamiento de los Estudios Culturales, que buscaban nuevos abordajes para los conceptos de lo nacional, lo regional o la identidad. La idea de pluralidad, del saber atravesado por múltiples conocimientos, emergía en la reformulación de los regionalismos; también la crítica a las relaciones asimétricas de poder se volvía a pensar en relación con los conceptos de centro y periferia. Desde este lugar se reordenaron, según señala Néstor García Canclini, las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas.⁴⁰ En estos procesos habían cambiado las reglas de las relaciones sociales, al igual que las relaciones entre lo nacional y lo popular, y entre la identidad y el territorio. Es justamente este el marco que valida la noción de "hibridez" que, en esos años, propone Canclini.⁴¹ Es en esta noción y en la de "heterogeneidad temporal" donde lo tradicional y lo moderno se mezclan como modo de incorporar lo particular a una nueva concepción de universalidad.

Frente a estas nuevas propuestas también las miradas sobre el pasado se modificaban. Este fue el escenario en el que Puente reflexionó y consolidó sus propias ideas sobre el uso simbólico de la imagen para la construcción de una identidad estética regional, quizás antes de que estos conceptos fueran elaborados de manera sistemática, por ejemplo, desde los estudios académicos.⁴² Fueron también estos cambios, los que permitieron consolidar la concepción de un arte regional ancestral inserto en el orden de la estética universal.⁴³

³⁸ Alejandro Puente, Argentina 1985. *Alejandro Puente - XVI Bial de San Pablo - Brasil* (cat. exp.), San Pablo, 1985.

³⁹ Alejandro Puente, "Sistemas (1968)", en Rafael Cippolini (comp.), *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 359.

⁴⁰ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013, p. 271. Serviddio también señala cómo, desde la posguerra, en Estados Unidos se había dado una fuerte recuperación del arte precolonial. En ese contexto, durante los años sesenta también se había manifestado una fuerte proliferación de muestras de arte precolombino, como la que plantea Puente que le hizo ver la vinculación entre los diseños geométricos andinos, las estructuras modulares y sistemas que trabajó durante los años de Nueva York.

⁴¹ La retrospectiva organizada en 1959, en el marco de la V Bial de San Pablo, influyó sobre un gran número de jóvenes artistas que se acercaron a la obra y los postulados de Torres para enfocar su aproximación a lo latinoamericano. No debemos olvidar que, en Buenos Aires, *El universalismo constructivo* fue publicado por Nueva Visión en 1944. Sin embargo, no fue hasta los años setenta que Puente leyó a Torres con detenimiento y tomó sus ideas latinoamericanistas.

⁴² Río de Janeiro cerraba la gran retrospectiva de Torres García que había comenzado en el Centro Pompidou en 1975.

⁴³ Cabe recordar que eran esas dos exposiciones las que se encontraban en curso cuando, en el mes de julio, se produjo un fatal incendio en el museo que provocó la pérdida de innumerables obras, entre ellas, varias fundamentales de Torres García.

⁴⁴ César Paternosto, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Fragmentos preliminares fueron publicados por la revista *Artinfe* entre 1981 y 1985.

⁴⁵ Años más tarde, Paternosto cura la muestra *Abstracción Paradigma amerindio*, en el catálogo revisa y amplía muchos de los conceptos ya trabajados en *Piedra abstracta*.

⁴⁶ Se trataba esencialmente de aquellas vertientes que concebían la antropología no solo como una ciencia de conocimiento sino como una herramienta de acción social.

⁴⁷ Completaban el envío *Capayan* (1983), *Andalgald* (1983), *Guachipas* (1983), *Angualasto* (1983), *Iapinilke* (1984), *Trutuca* (1984). Una descripción pormenorizada de la participación y los avatares de Puente en la Bial en Usubiaga, *Imágenes inestables...*, ob. cit., pp. 276, 279.

⁴⁸ *La Gaceta*, 25 de octubre de 1982.

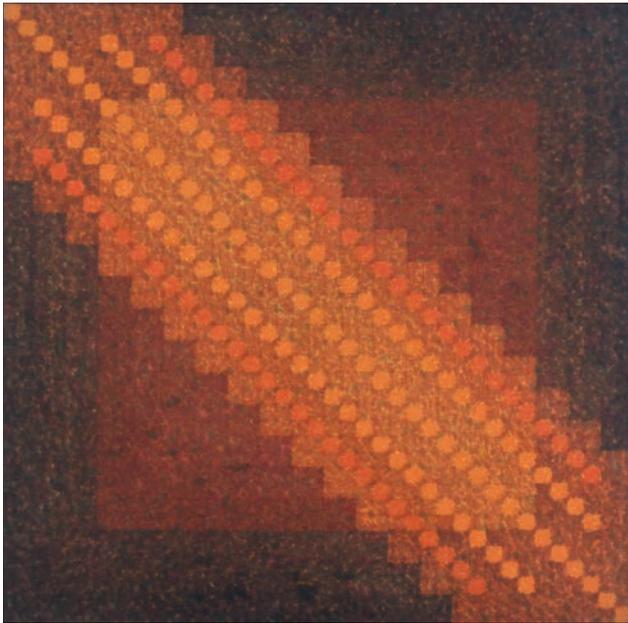
⁴⁹ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, México, Paidós, 1999, p. 49.

⁵⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

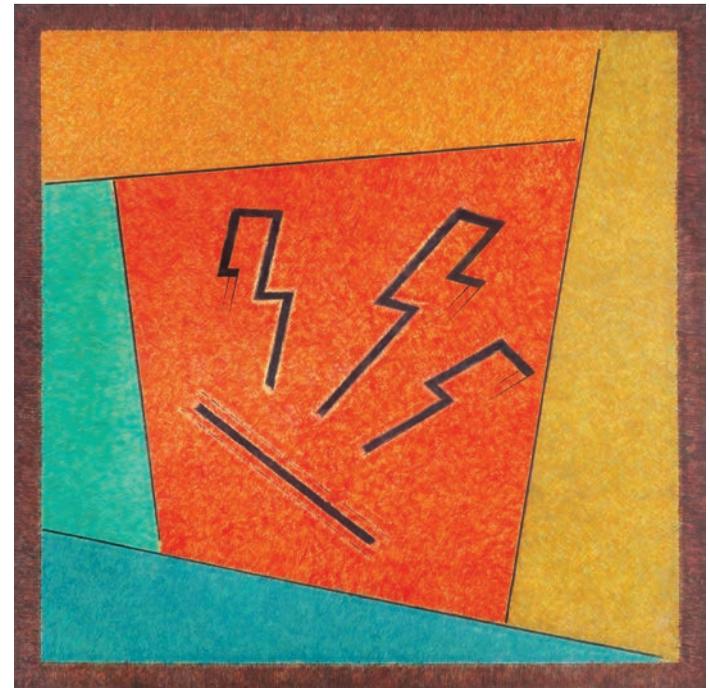
⁵¹ Tal es el caso de *Culturas híbridas*, cuya primera edición es de 1989.

⁵² Esta misma perspectiva interdisciplinaria, híbrida, fue la que puso en marcha cuando fue invitado a dar el taller de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto De la Cárcova". Entonces propuso incorporar como invitado a Guillermo Magrassi, sociólogo y antropólogo, que ampliaba las nociones estéticas sobre el arte precolombino que planteaba Puente a sus alumnos. Entrevista de Viviana Usubiaga con Alejandro Puente, *Imágenes inestables...*, ob. cit., p. lxxxv.

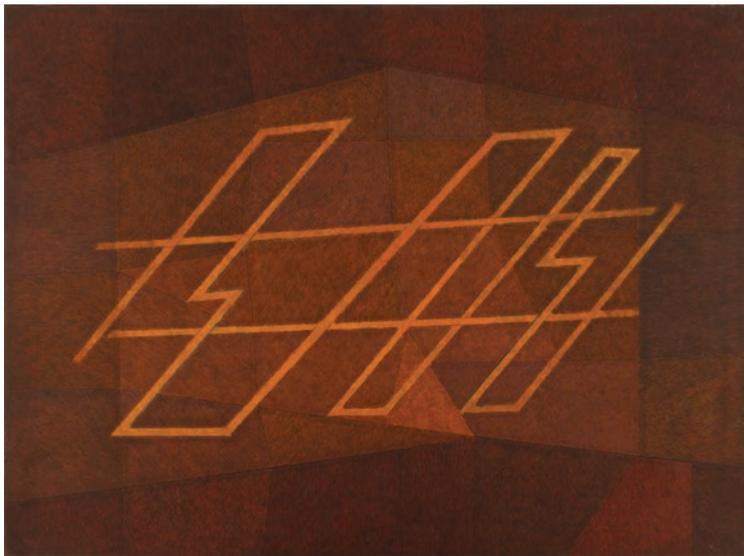
Cuismancú, 1980
Acrílico s/tela
140 x 140



Angualasto, 1983
Acrílico s/tela
150 x 150



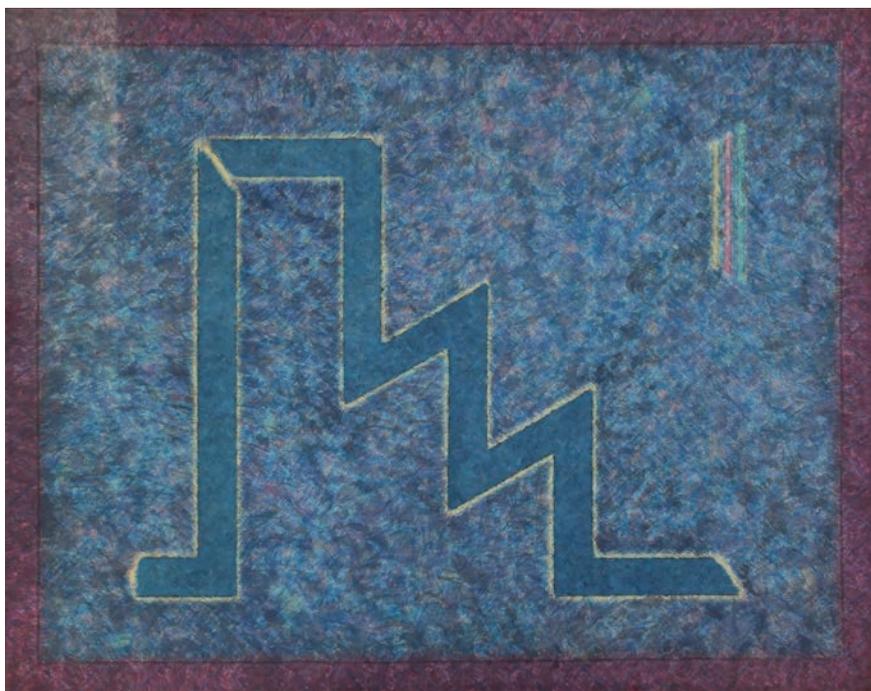
Capayan, 1983
Acrílico s/tela
135 x 180



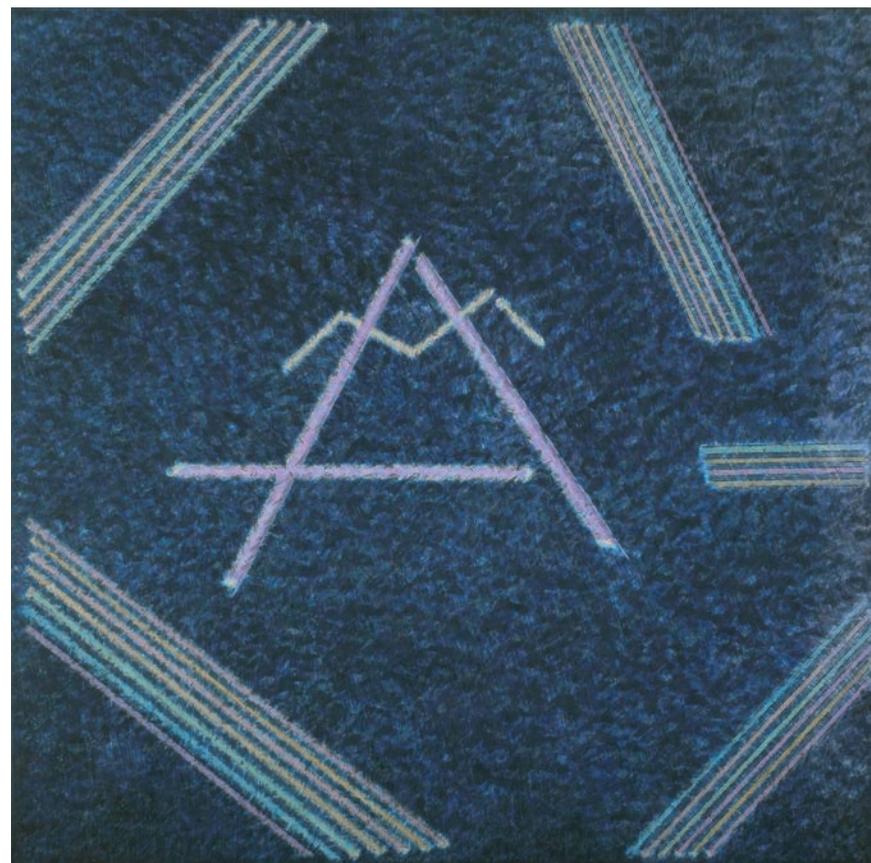
Catamarca, 1984
Acrílico s/tela
152 x 152



Alamito II, 1985
Acrílico s/tela
140 x 175



Kamarikun, 1985
Acrílico s/tela
180 x 180



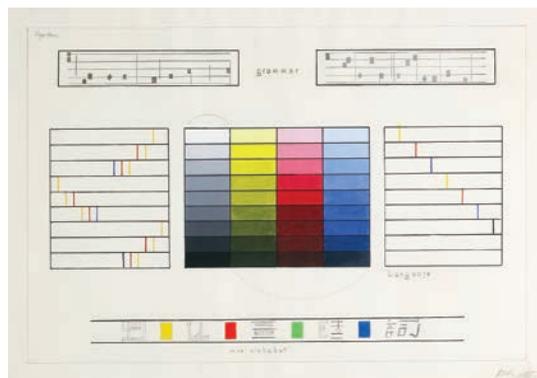


En 1969 Puente realizó un dibujo (*Sistema cromático*, 1969) [pág. 64]. Al pie, proponía un alfabeto mixto que combinaba colores con alfabetos pictográficos y escritos. En el borde superior, dos pentagramas mostraban notas musicales, y un fragmento de una partitura -convención musical que, al igual que los alfabetos, son convenciones lingüísticas-. El centro estaba ocupado por una estructura reticular dividida en cuatro columnas donde se desplegaban una escala de grises y tres escalas cromáticas con los colores primarios. El color y la música son el centro de esta proposición lingüística. El pentagrama tampoco parece azaroso, no en vano este sistema de escritura musical es un punto de contacto entre la música y la plástica.

Bajo la égida del estructuralismo, la década de los sesenta estuvo marcada por el desarrollo de disciplinas como la semiótica y de propuestas teóricas como la Teoría de la comunicación y de la información. Estas estuvieron en el centro de muchos debates que se daban en los círculos de artistas e intelectuales en la Nueva York a la que arribó Puente en 1968. Sin duda el contexto propicio para que nuestro artista se concentrara en el estudio del color como sistema y como lenguaje. "Mi interés por el color deriva de que el arte es lenguaje. Lenguaje que puede servir para transmitir un mensaje altamente privado e inteligible o para el análisis de los elementos estructurales del mismo", señalaba en 1970.⁴⁴ Sus módulos en L articulaban estas propuestas. A su vez, la información y posibilidades "sintácticas" (generar variaciones a partir de las estructuras modulares, al igual que las letras y las palabras dan lugar a estructuras complejas como las oraciones) se volcaban en el dibujo que la complementaba. Eran dibujos como el descrito los que acompañaban los experimentos cromáticos que desarrollaba en ese momento.

Ese mismo año el lenguaje y la relación del color con los sonidos retornan otra vez en el dibujo *Homenaje a Scriabin*, 1970 [pág. 65]. Allí cita la sinfonía, *Prometeo: el poema del fuego*, que el compositor ruso Alexander Scriabin había compuesto en 1910, que contempla un piano donde cada nota o acorde está relacionado con distintos matices de color con el fin de ejecutar un arreglo lumínico en base a un círculo sonoro-cromático de 12 tonos. El dibujo de Puente retomaba aquel círculo que era acompañado por una explicación de las diferencias entre las escalas armónicas clásicas y las de Scriabin, que al igual que Schonberg, por ejemplo, introducían la música atonal a principios del siglo XX. Allí, también se reproducía un breve fragmento de *Prometeo*.

Es posible que la cita a Scriabin se produjera ya que durante 1969-70, en conmemoración del centenario del nacimiento del músico, se sucedieron una serie de conciertos lumínico-sonoros en la ciudad de Nueva York. El más importante lo realizó la Filarmónica de la ciudad, en el Lincoln Center. Allí se presentó *Prometheus* con una libre interpretación de "Luce", el arreglo lumínico ideado por Scriabin, que cubrió el techo del auditorio



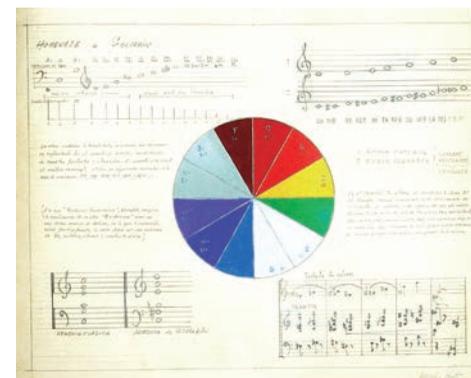
con bandas de colores a lo que se sumó un gran *finale* con la proyección de imágenes sobre una pantalla y la orquesta.

Según relata John Gage en *Color y Cultura*, este interés por las relaciones analógicas entre música y color no son exclusivas del siglo veinte. Por el contrario, la experiencia occidental del color tuvo siempre una estrecha vinculación con la música.⁴⁵ Pero no fueron pocos los que, a principios del siglo, se interesaron por estas ideas (Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, entre otros), quizás por las relaciones teóricas que se establecieron entre los estudios del color y a las innovaciones musicales de la época, como la música atonal o el jazz.

Fue también alrededor de 1970, cuando sus trabajos cromáticos llevaron a Puente a advertir la relación entre las combinaciones de estructuras modulares y la greca escalonada que pronto asoció a los diseños de los textiles andinos. Entonces, su interés por las codificaciones lingüísticas tomó un nuevo rumbo: entendió el tejido como el soporte material de una semántica visual. En una sociedad donde los diseños eran elegidos por su significado y no por sus atributos estéticos, el sistema se volvía sistema funcional y no decorativo, donde el color, altamente codificado, cumple un rol simbólico central.

Los textiles constituían un complejo sistema de comunicación que aludía tanto a la cosmovisión como a la organización económica y política de las culturas andinas. Son testimonio del ceremonial, de las jerarquías sociales y las complejas formas de cálculo numérico imprescindibles para su confección, como en el caso de los quipu. En tanto sistemas de comunicación e información, se entiende el interés inmediato de Puente por las túnicas (uncu) y los quipu.

En los años ochenta, el interés de Puente por el lenguaje y los símbolos se vio reflejado en la apropiación de la iconografía amerindia. Entonces, los signos ocuparon el espacio central de la composición (*Killakas* [pág. 69] o *Llajta*, ambas de 1986) y, en muchas ocasiones, la totalidad del cuadro como sucede en una obra temprana como *Mixteca*, 1976 o con *Huincul*, 1986 [pág. 62], una década después. En estas obras, la greca escalonada y sus derivaciones simbólicas -en la serpiente, el rayo, la escalera- tendrán un protagonismo insoslayable. Estas representaciones poseen un amplio grado de abstracción con-



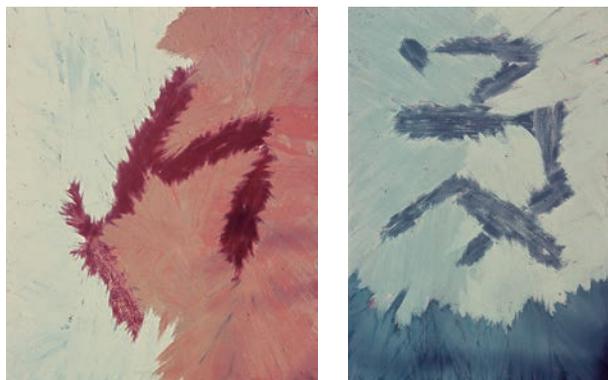
ceptual y, al igual que la cruz (*El ojo de Dios II*, 1973-74) [pág. 68], señalan una estrecha operación simbólica que pone en relación lo inanimado y lo animado, lo terrenal y lo supraterráneo, lo humano y lo animal.

Se despliegan también metáforas y la metonimia animal en la constitución simbólica del orden y en su capacidad de representar relaciones sociales, naturales y sobrenaturales. En varias obras Puente plasmará un repertorio de figuras zoomorfas que apuntan en esta dirección (*Chumpi*, 1991).

Del desarrollo de miles de años de estas operaciones simbólicas de representación abstracta, de estas imágenes, derivan los sistemas de escritura alfabética moderna. En todo caso, se trate de sistemas plasmados en escrituras pictográficas (más visuales ya que su lógica deriva de una imagen)⁴⁶ o alfabéticas (cuya lógica, silábica, está vinculada al sonido de las letras o las palabras), los signos y lenguajes tienen como objetivo la transmisión de información y de conocimiento.

En ese sentido, una obra como *Del alfabeto griego...* (1989) aborda lo que es considerado un acontecimiento clave en el desarrollo de la comunicación. Se trata del primer alfabeto completo de la historia, donde a cada vocal y consonante le corresponde un símbolo diferente. La escritura alfabética descompone las palabras en sonidos simples y configura signos independientes para vocales y consonantes: a cada una de las veinte letras griegas le corresponde un sonido distinto.

Además de los gráficos con información que acompañaban los proyectos de sistemas cromáticos que realizaba Puente, son escasas las obras que incorporan signos del alfabeto occidental. Solo conocemos las ya mencionadas *Malvinas Argentinas* (1982), que representa un emblema nacional como es la bandera argentina, donde agrega las letras "M" y "A"; y *Kamaricun* que, según relata su familia, refiere al Plan Austral, el programa de estabilización monetaria lanzado por el gobierno del presidente Raúl Alfonsín en julio de 1985, unos meses antes de la presentación de Puente en la XVIII Bienal de San Pablo. Si los signos y las operaciones simbólicas mantuvieron la atención de Puente hasta fin de los años ochenta, en los años noventa su interés se desplaza a la arquitectura de las culturas prehispánicas. En estas obras, trabaja con un código de comunicación universal



en Occidente: el dibujo técnico arquitectónico, código gráfico con alto grado de reconocimiento y aceptación. Se trata de uno de los desarrollos para la comunicación de usos específicos donde las palabras han mostrado poca eficacia.⁴⁷ Desde los comienzos de su desarrollo en el siglo XV, y a través de distintos métodos de dibujo técnico, su uso se fue consensuando y estandarizando hasta alcanzar el sistema de representación sintética del espacio que conocemos hoy en día.⁴⁸

Hemos señalado que los títulos de las obras de Puente están inspirados en nombres quechua que no guardan vínculo con su contenido, incluso varios son nombres de fantasía donde la fonética jugaba un rol central.⁴⁹ Sin embargo, en estas arquitecturas, el significado de las palabras elegidas como título hace referencia a distintos tipos de textiles como, por ejemplo, *Chusi* (tela rústica) o *Nuncum* (huso para tejido) [págs. 71 y 85].⁵⁰ En este sentido, señalan la relación constructiva del textil andino con la arquitectura que Puente plantea como uno de los puntos fundamentales de su propuesta estética.

Manteniendo su interés sobre el espacio construido, a principios del siglo XXI Puente realiza una serie de códices. Si en Mesoamérica estos funcionaron como un sistema de transmisión de conocimiento, aquí compendian los estudios que Puente realizó sobre el espacio, tema que marcó los últimos años de su producción.

Retrotrayéndonos a su primera etapa, podemos decir que el interés de Puente por los signos ya se encontraba presente en sus primeras obras: aquellos trabajos de corte informalista influenciados por las nociones de la filosofía zen que le llegaron a través de Héctor Cartier y Rafael Squirru⁵¹ donde intentaba trazar signos con reminiscencias orientales.⁵²

Desde un principio Puente manifestó un claro interés por los sistemas de codificación, por la comunicación y el arte como lenguaje, temas que no abandonó nunca. En sus últimos años, cuando ya no pudo mantener su ritmo de trabajo y de producción, Puente continuó reflexionando e interesándose por los nuevos sistemas de comunicación, como internet, y concentrado en los sistemas de codificación, en la transmisión de sentido, tanto del lenguaje plástico como de otros lenguajes.

⁴⁴ Alejandro Puente, *S/T*, mimeo, 1970. Archivo A. Puente.

⁴⁵ John Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 2001, p. 227.

⁴⁶ Además de las escrituras pictográficas de raíz amerindia, otra obra de Puente alude a la escritura pictográfica a través de la caligrafía japonesa. Se trata de *Música del Japón (Historia de la noche)*, inspirada en el poema *La joven noche*, que Puente realiza para el homenaje a Borges que se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta en el año 1995.

⁴⁷ Rudolf Modley, "Graphic symbols for world wide communication", en György Kepes (ed.), *Sign, image, symbol*, Nueva York, Braziller, 1965, pp. 111-112.

⁴⁸ Véase un análisis del surgimiento del dibujo técnico en Beatriz Tómsic, "Una lección de la historia del nacimiento del dibujo arquitectónico", en *Arte, individuo y sociedad*, n° 11, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp. 69-82. La autora plantea, entre otras cuestiones, cómo el uso del dibujo técnico pudo dar un gran salto cualitativo con el surgimiento de la imprenta, ya que fue este un avance tecnológico en la estandarización de los signos que, de otro modo, eran manuscritos y en consecuencia difícilmente regulables.

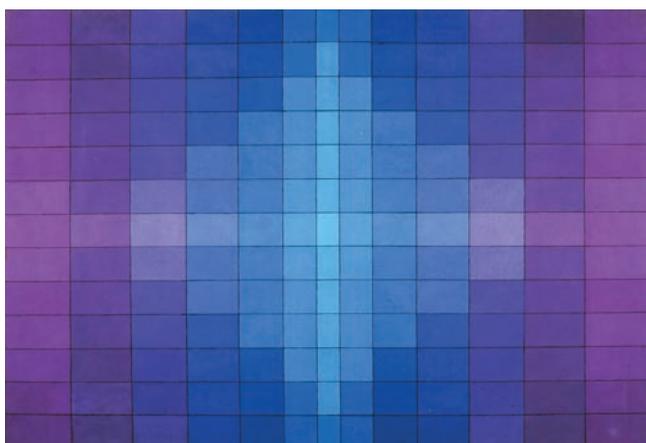
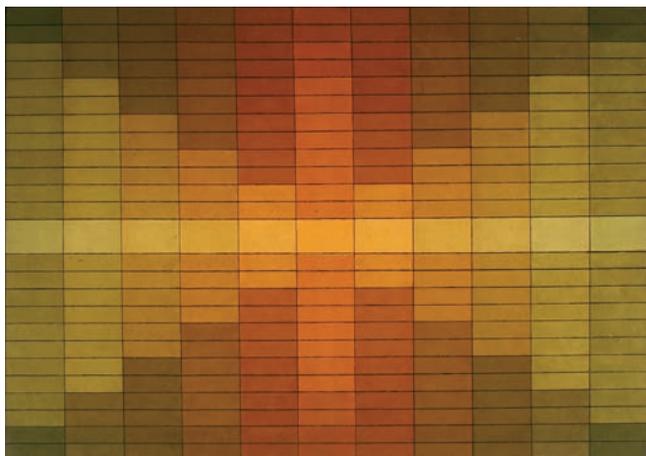
⁴⁹ Inés A. Torrent, "Escaleras a nuestra identidad. Entrevista a Alejandro Puente", en *Un hilo invisible. El vínculo que construye el artista con su público* (tesis de grado, Departamento de Artes Visuales, IUNA), mimeo, p. 66. Archivo A. Puente.

⁵⁰ Ver "Vocabulario", en Alfredo Taullard, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, Buenos Aires, Kraft, pp. 161-174.

⁵¹ Cartier los acercó a los principios básicos del budismo zen y, en relación con este, leyeron literatura Beat. Años más tarde, Puente recordará cómo, a principios de los años sesenta, él conocía más de los beatniks que del expresionismo abstracto. Cfr. Santiago García Navarro, "En los 60, no tenía idea del arte norteamericano", ob. cit., p. 68.

⁵² "con el cuchillo agarra y me hacía el budista zen y tiraba un trazo de arriba hacia abajo. Establecía un ritmo, lo cual me daba un trazo matérico" señalaba en una entrevista con Pino Monkes. Véase Pino Monkes, "Entrevista con Alejandro Puente", ob. cit., 2002.

El ojo de Dios I y II, 1973-4
Acrílico s/tela
80 x 115 c/u



Killacas, 1986
Acrílico s/tela
135 x 195
Museo Nacional de Bellas Artes



Turumanya, 1988
Acrílico s/tela
135 x 195



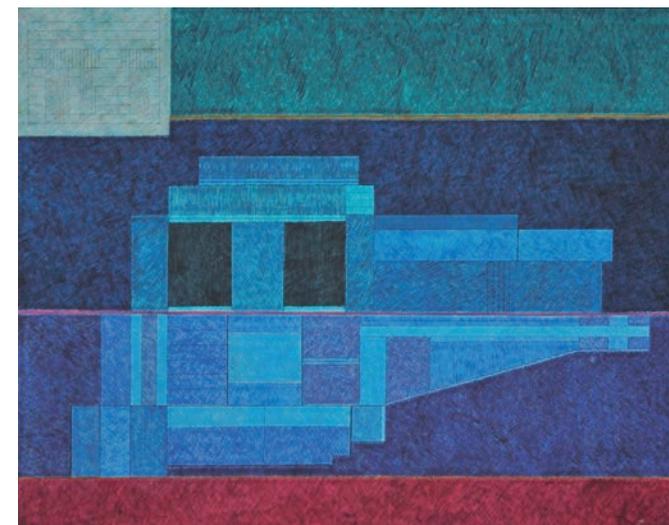
Chusi, 1999
Acrílico s/tela
150 x 150
Colección de Arte del Banco de la Provincia de Buenos
Aires "Dr. Arturo Jauretche"



Trafuken (tríptico), 1996
Acrílico s/tela
120 x 100 (I, III), 140 x 100 (II)



Cuntun, 2001
Acrílico s/tela
143 x 180
Palacio Nacional de las Artes
(Palais de Glace)



Kalfucu, 1997
Acrílico s/tela
133 x 200





Tanto en el trabajo sobre la superficie plana de la tela como en las estructuras modulares que invaden el espacio real se advierte el interés de Puente por pensar la espacialidad como un problema fundamental de la representación. A lo largo de su trayectoria, podemos identificar dos momentos donde prima esta preocupación. El primero, en los años sesenta, está centrado en el espacio real y la percepción que se construye del mismo, el segundo, se encuentra focalizado en los sistemas de representación.

Las inquietudes sobre el espacio pueden rastrearse hasta su primera etapa con el *Grupo Sí* -y esto podría pensarse para toda la corriente del informalismo y, por supuesto, más atrás con el arte concreto-; aparece entonces la voluntad de quebrar toda posibilidad ilusionista en la representación. Sin duda, estas experiencias se veían influenciadas por su asistencia a las clases de Cartier donde, sabemos, los alumnos se instruían en las teorías de la Gestalt y de la percepción y en los ejercicios prácticos de la forma y el color relacionados a éstas.⁵³

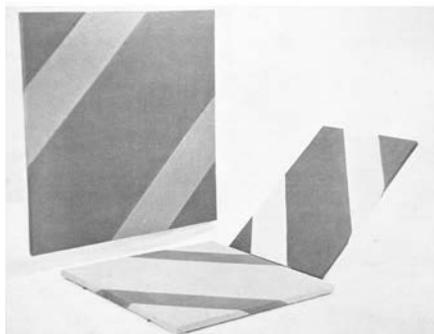
Esta necesidad se hace más tangible con las primeras intenciones de intervenir el espacio real que se advierten en la muestra *Nueva Geometría* (Galería Liroloy, 1964) donde Puente se presenta junto a César Paternosto.⁵⁴ Una de las obras (*S/T*, 1963-1992) [pág. 82], estaba compuesta por una serie de pequeños bastidores que, encastrados en una estructura de madera, generaban la sensación de formar parte de una pieza única e indivisible cuando en realidad se trataba de un objeto que, por su articulación y contención dentro de un espacio reticular, generaba su propio sistema espacial.

Si bien el rol del color (en clave alta) y la textura se impusieron en la percepción del crítico Aldo Pellegrini,⁵⁵ lo cierto es que un año más tarde las telas de Puente adoptaron una paleta mucho más intensa y contrastada donde las relaciones de colores complementarios generaban la sensación de espacio (*Pintura*, 1965) [pág. 83].

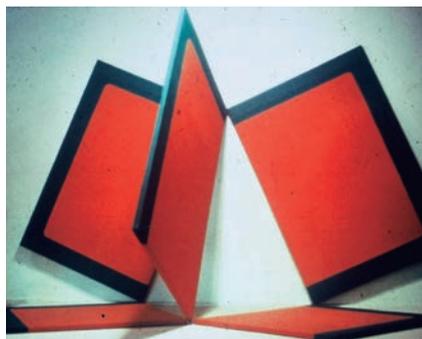
La capacidad del color de imponerse en el proceso de la percepción adoptaba aquí otra forma vinculada con acentuar sus capacidades físicas, algo que se lograba al enfatizar la superficie de la obra. A través del uso de colores planos la pintura, aplicada en capas uniformes sobre la tela, anulaba toda capacidad espacial ilusionista de profundidad. Esta actitud provocó que, paulatinamente, el cuadro adquiriera una existencia independiente como un objeto inserto en el ámbito real: "Abandono el campo bidimensional para invadir el espacio con algo casi corpóreo. En forma ideal, me gustaría disponer de planos de color-materia que se sostuviesen por sí mismos suspendidos en el aire y jugar con ellos libremente", señalaba Puente.⁵⁶

Esta idea del color-materia tenía un fuerte anclaje en el carácter concreto, real, de la pintura y sin duda encuentra un antecedente directo en las ideas de la materia propuestas por el Arte Concreto en los años cuarenta. Pero nuevamente la idea de *faktura* se impone

Emadlum, 1966. Imagen reproducida en el catálogo de la muestra *César Paternosto-Alejandro Puenta*, Galería Bonino, Buenos Aires, 1966.



La obra *Berenjenal*, instalada en las salas del Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella, 1966.



como un concepto a rescatar. Es en la concepción del color con rango constructivo que busca producir una sensación material, superadora de la mera sensación cromática, donde adquiere una existencia independiente. Más aún, esta cualidad lleva a replantear el rol del espectador y la interacción perceptiva constituyendo lo que Buchloh denomina la "primera gramática fenomenológica de la pintura y la escultura".⁵⁷

En ese sentido pueden leerse las pinturas de la dupla Puenta-Paternosto en la muestra de la Galería Bonino (1966), donde adquieren un carácter cuasi objetual. Con propuestas como *Emadlum*, 1966, Puenta había comenzado a experimentar con cuadros-estructuras que avanzaban sobre el espacio. En el prólogo de la muestra, Jorge Romero Brest los definía de manera ambigua y daba la pauta del terreno desconocido por el que comenzaban a transitar: "ambos introducen con humildad, sin conciencia, según sospecho, un nuevo género de pieza artística, que parece cuadro y no es cuadro, que parece objeto y no es objeto".⁵⁸ Unos meses más tarde, Puenta pulía esta idea cuando en el Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella presentó las piezas *Berenjenal*, *Nadabundo* y *Fadul*, estructuras modulares compuestas por telas industriales de grandes dimensiones, articuladas en planos que se desarrollaban en el espacio, desde el la pared hacia el piso, cada forma respondiendo a una relación con el color.

"La relaciones del objeto con el espacio exterior son generalmente unívocas, lo que a mí me interesan son las relaciones que se producen entre los planos, entre estos y el espacio real y la forma en que el espectador recibe este espacio modificado",⁵⁹ comentaba en el catálogo del certamen. Allí Puenta daba la pauta de cuánto se habían acercado sus intenciones a aquellas que se planteaban en las piezas que se conocían como estructuras primarias: estas obras "sin pedestal" habían anulado toda jerarquía entre el sujeto y el objeto así como la noción de frontalidad en la obra, que desaparecía al interactuar con el espectador que completaba la visión de la misma en el recorrido de un espacio compartido. Este movimiento del espectador rompía con la frontalidad pasiva de la ventana renacentista. Se descentraba la mirada que se desplazaba incluso a los márgenes de la tela que Puenta pintaba para desviarla de una posición frontal.

Estos aspectos quedaron expuestos en la exposición organizada en el MNBA, *Visión ele-*

mental. Allí Puenta presentó la pieza *Cubo transitable*, 1967, una estructura compuesta por cuatro módulos en forma de L con una proporción 2:1 (en este caso 2 x 1 metro), que puede ser recorrida por el espectador.⁶⁰ Un manifiesto colectivo definía el nuevo camino que muchos adoptaban:

Trabajamos con formas volumétricas o planas, simples, concisas, amplias, rotundas. La pigmentación aplicada a dichas formas, integralmente o por zonas de tonos opuestos o semejantes, origina la activación de los planos o volúmenes. Esta activación posee un doble sentido convergente, desencadenamiento del hecho físico del color, como placa estable y acentuación de la capacidad material de un sólido. Pintar con colores planos y homogéneos significa, primordialmente en el decisivo abandono de toda tradición ilusionista.⁶¹

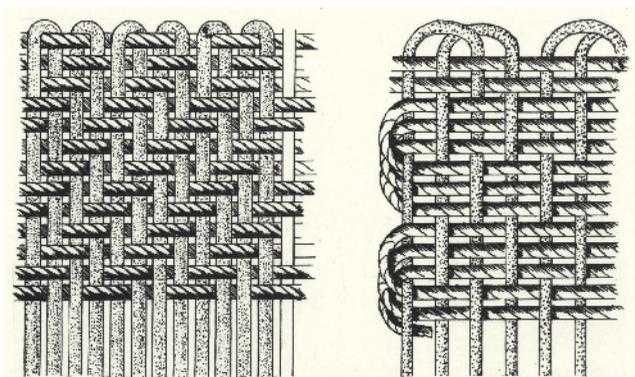
A la acentuación de la propiedad material del color y el plano en el espacio se sumaba el nuevo rol del espectador cuya mirada se redefinía al instarlo a explorar las consecuencias perceptuales de su intervención en el espacio.⁶² Al introducir el factor temporal, se desafiaba también la idea clásica del arte considerado como un elemento eminentemente espacial. En este proceso, la idea de tiempo y espacio dejan de tener una existencia autónoma y objetiva. El cuerpo del espectador era el que determinaba con su recorrido la experiencia perceptual, algo ya planteado por Merleau Ponty.

En paralelo, en la Galería El Taller, presentaba una serie de piezas que actuaban como un nexo entre estas estructuras que exploraban la relación del espectador con la obra en una nueva idea del espacio y el tiempo, e inquietudes que se proyectaban hacia conceptos como los de módulos y sistemas que trabajó durante su estancia en Nueva York entre 1968 y 1971.

Si bien su interés por el espacio no desaparece, en los años setenta la atención de Puenta estará puesta en la superficie plana de la tela y las posibilidades de la pintura como medio para organizarla.



Cubo transitable, 1967
Vista del pabellón de exposiciones del MNBA en la muestra *Visión elemental*.



Sobre el fin de los años 80 reemergen una serie de preocupaciones por los aspectos constructivos de la composición. Puente comienza a centrar su mirada en la arquitectura precolombina, primero en el trabajo sobre frentes arquitectónicos que realiza en pinturas como *Kutral*, 1989 [pág. 84], y luego en ensamblajes de aglomerado (*Auca*, 1990) [pág. 85] que formula en la línea de los trabajos "táctiles" que produce con maderas y corchos. Esta inquietud cobró mayor fuerza hacia mediados de los años noventa, en una serie de obras donde la arquitectura emerge como una herramienta de análisis para la construcción y organización del espacio. Su mirada sobre el pasado se vuelca así a la arquitectura. Los potentes rasgos geométricos de las edificaciones incas se transforman en el marco de una propuesta de índole constructiva. Esta se advierte en la acentuada bidimensionalidad que resulta de la superposición de superficies planas y el uso exclusivo de alzadas y planos -la ausencia de la perspectiva no es casual- enmarcados dentro de una serie de líneas ortogonales que organizan el espacio. Los colores del fondo y la trama pareja de rayados que resultan de la superposición de capas de acrílico, otorgan una estructura de base que vincula las partes a un todo.

Dos obras de 1998, *Quiaca* y *Chapoyas* [pág. 86], se distancian de la gama de colores heterogéneos que domina estas obras. Una vez más, Puente vuelve sobre la paleta neoplasticista -aquí la referencia de *Quiaca* a *Composición 2* de Piet Mondrian es insoslayable- dada por la primacía del blanco y el uso de los colores primarios más negro.

Muchas obras presentan variantes de planos superpuestos planteando una composición descentralizada y abierta. Se trata de una combinación simultánea de distintos puntos de vista en una deconstrucción del espacio que está dada, además, por distintas aproximaciones a determinados detalles y fragmentos de arquitectura. Un factor que quizás pueda asociarse a que la arquitectura precolombina siempre se reconstruyó de manera fragmentaria.

Esta superposición de planos también puede vincularse a los nuevos sistemas operativos para informática que comenzaban a formar parte del panorama cotidiano como el Windows (ya hemos visto el interés de Puente por el nuevo lenguaje de internet). A partir de su definitiva popularización, en 1990, esta interfaz basada en ventanas (*windows*

en inglés) revolucionó el uso de la computadora personal. Según relata su hijo, Nicolás, Puente se sintió atraído por el sistema de ventanas simultáneas que posibilitaba manejar distintas informaciones, textuales y/o visuales, en paralelo, algo que trasladó a las plantas y frentes arquitectónicos que trabajó en esa época (por ejemplo en *Nuncum*, 1995).

Se repite aquí el sistema de apropiación iconográfica, en este caso de alzadas o plantas, que luego lleva a sus telas. Al igual que en el caso de los signos, las formas que plantea Puente están basadas en aquellas que observa en sus libros, muchos aún presentes en su biblioteca.

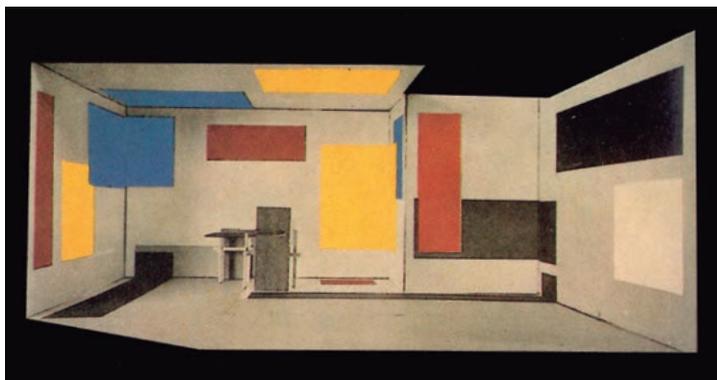
Pórticos, escalinatas y formas escalonadas o piramidales predominan en estas obras. Muchas veces estas estructuras se combinan con diseños de textiles como guardas (*Casabindo* y *Kalfucu*, ambas de 1997, o *Chusi*, 1999) [pág. 71]. De manera expresa, Puente señala una relación constructiva del textil andino con la arquitectura.

En este punto no podemos dejar de mencionar los estudios de Paternosto, quien en su genealogía constructiva americana esbozó cómo la retícula ortogonal del tejido influyó en las artes y determinó la primacía de las formas geométricas en la iconografía andina, a la que postula como una abstracción "de América".⁶³ Estos principios estructurales proponen un modelo conceptual de la abstracción americana con el que los principios proyectuales, como los de la arquitectura, tendrían varios puntos de coincidencia. En ese sentido, opera como una verdadera construcción que define el espacio. En base a esa mirada compartida, Puente señala:

El arte constructivo geométrico se me develó como un elemento clave de legitimación del uso de la abstracción. El hecho de que los conceptos de bidimensionalidad y frontalidad existieran ya en el arte precolombino demostraba la presencia de estos principios en el continente americano cientos de años antes de que fueran desarrollados en Europa, significaba que el artista moderno latinoamericano no estaba copiando modelos extranjeros y tenía la capacidad para personificar, de acuerdo con estos términos, una tradición diferente y autónoma.⁶⁴

Durante los últimos dos años de su producción, entre 2004 y 2006, Puente mantiene su interés en el estudio del espacio. Con un fuerte acento en el Renacimiento y el sistema de la perspectiva, trabaja incesantemente con una serie de interiores donde intenta conjugar la bidimensión y la tridimensión. Con carácter lúdico y experimental indaga las herramientas para generar la simulación de la tercera dimensión. Se trata de perspectivas no sistematizadas, pero claramente discernibles, que se conjugan con el uso de grandes planos de color que organizan el espacio. La geometría domina estos interiores donde la ausencia de la figura humana es una constante.

Si hay una característica que nos remite al estudio del espacio en el Renacimiento esa es la representación de ambientes interiores, donde el piso o grilla damero provee la traza para generar la perspectiva (*Interior n°5*, 2004) [pág. 20], un elemento que perdura para convertirse en componente central en la estética de la modernidad (la retícula, en términos de Krauss). Desde ese punto de vista, la recuperación de la grilla puede ser leída como una voluntad de repensar un modelo de representación que, en algunos casos, Puente combina con una estructura del arte concreto como es el marco recortado. De cualquier manera, el sistema constructivo de grandes superficies de planos superpuestos



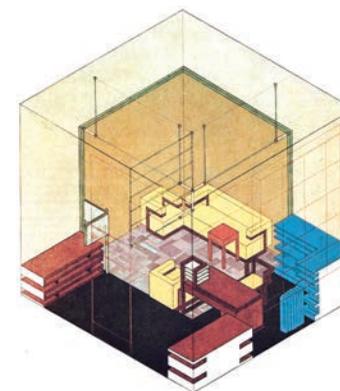
y la ortogonalidad de la línea no cede nunca a la representación naturalista que comúnmente se asocia al sistema de la perspectiva. En este sentido, la impronta de la Bauhaus y la de Stijl -dos influencias que Puente nunca abandona- adquieren especial presencia.⁶⁵ En ese juego entre extensos planos cromáticos y la apariencia de profundidad Puente expone la idea de ilusión del espacio.

La forma de los marcos recortados, ya sean estos reales o pintados (*Interior n°2* e *Interior n°3*, ambos de 2004) [págs. 87 y 18], acentúa determinada apariencia del espacio y obliga al espectador a moverse para adoptar distintos puntos de vista que generan una percepción del espacio en profundidad o bidimensional. En el caso de *Interior n°2*, la referencia ineludible es la maqueta de interior abstracto que Gerrit Rietveld realiza para la Gran Exposición de Berlín en 1923.⁶⁶

El juego de superposición de planos, que en algunos casos se transforma en citas de sus propias obras, también da lugar a mostrar la representación dentro de la representación. Otro modo de aludir a la ilusión que generan los sistemas de la percepción.

En su última obra conocida (*Interior*, 2006) [pág. 17], Puente vuelve a trabajar sobre la idea de la perspectiva isométrica que ya había probado en 2004. Son justamente estas representaciones las que, desde su concepción, llevan implícita la conjunción de la bi y tridimensión. De manera casual o no, retoma los diseños de la Bauhaus: tanto en este interior como en *Interior*, 2006, es imposible no advertir la inspiración en el *Dibujo isométrico del estudio del director de la Bauhaus en Weimar* de Walter Gropius y Herbert Bayer (1923).⁶⁷ Hasta el final gravitaron las enseñanzas de Cartier con quien Puente adquirió los primeros conocimientos de la escuela alemana de la forma.

En distintos momentos y desde distintas perspectivas vemos a Puente abordar el problema del espacio y los aspectos constructivos que este implica. También, en varias oportunidades y con diversos propósitos, volverá su atención sobre los planteos del Renacimiento y de las vanguardias constructivas del siglo XX, dos períodos que, desde lugares opuestos, revolucionaron el sistema de la representación estética. Con el uso de la perspectiva, por un lado, y de la bidimensionalidad y la frontalidad de la abstracción, por otro, desafió y rompió con la tradición clásica "ilusionista". En sintonía con las propuestas que



abrieron nuevas posibilidades como la relación activa del espectador con la obra o el uso de la forma y el color desde las teorías de la percepción, revisó la tradición del arte occidental y miró el pasado precolombino, alentando así una mirada constructiva y abstracta de la estética indoamericana.

⁶⁵ Aunque resulta interesante ver que recién en 1965 se asentarían estas prácticas más formalistas.

⁶⁶ Si bien en el tratamiento de las formas de estas obras se puede leer un diálogo con respecto a la espacialidad del Arte Concreto, Aldo Pellegrini la denomina "geometría sensible" por el peso que el color y la textura adquieren por sobre la forma geométrica dentro de la composición. Se trataba de un elemento que ambos artistas buscaban en respuesta a la racionalidad que, desde mediados de los años cuarenta, había imperado con el concretismo. Aldo Pellegrini, S/T, en *Nueva geometría. Paternosto-Puente* (cat. exp.), Buenos Aires, 1964.

⁶⁷ El insoslayable aspecto sensible en la obra de Puente fue lúcidamente trabajado y puesto en valor por la curaduría de Cristina Rossi para la muestra *Alejandro Puente. Huellas sensibles*, Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova", Buenos Aires, marzo-mayo de 2014. Véase también el texto curatorial para el catálogo homónimo, pp. 4-9.

⁶⁸ Saúl Yurkievich y Alejandro Puente "Fragmento de una conversación", en *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella* (cat. exp.), 1966, Buenos Aires, ITDT, p. 34.

⁶⁹ Benjamin Buchloh, ob. cit., p. 123.

⁷⁰ Jorge Romero Brest, S/T, en *César Paternosto-Alejandro Puente* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Bonino, 1966.

⁷¹ Saúl Yurkievich y Alejandro Puente, ob. cit., p. 34.

⁷² Es evidente que existe un claro acercamiento a las propuestas formales del minimalismo respecto de la relación del espectador con la obra en el espacio y tiempo. Sin negar este aspecto, pero completando esta perspectiva, María José Herrera ha señalado cómo esta obra se aleja de las premisas del minimalismo al incorporar elementos sensibles, propios de la subjetividad, como el color y la textura. Se plantearía entonces una continuidad con aquellas obras de los años 1963 y 1964 para las cuales Aldo Pellegrini acuñó la categoría de "geometría sensible". Véase Herrera, ob. cit., p. 212.

⁷³ César Ambrosini, Alejandro Puente et al., "La visión elemental. Las formas no ilusionistas", en *Visión elemental* (cat. exp.), Buenos Aires, MNBA, 1967.

⁷⁴ Cfr. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pp. 42-44.

⁷⁵ César Paternosto, *Abstracción: el paradigma amerindio* (cat. exp.), Valencia, Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González, 2001, p. 52.

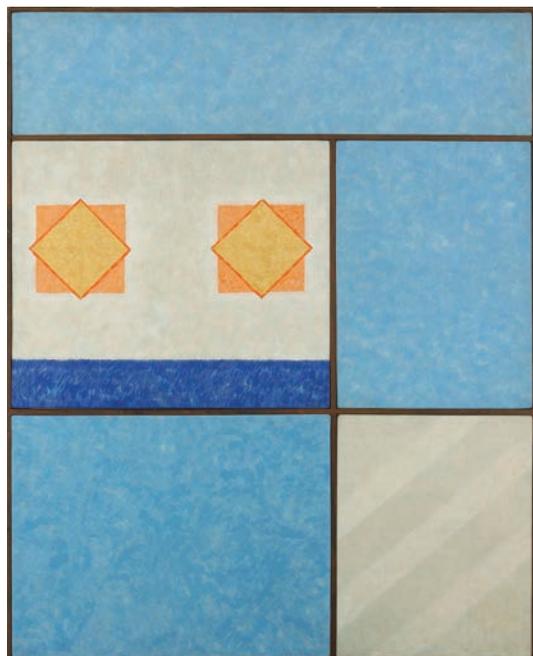
⁷⁶ Nelly Perazzo, "Arte pre-hispánico. Una mirada actual" (entrevista con Alejandro Puente), *Temas de la Academia*, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 205.

⁷⁷ La relación con Van Doesburg fue acertadamente señalada por Rafael Cipolini, "Placidez doméstica y extrañeza consecuente", en *Alejandro Puente* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 2004.

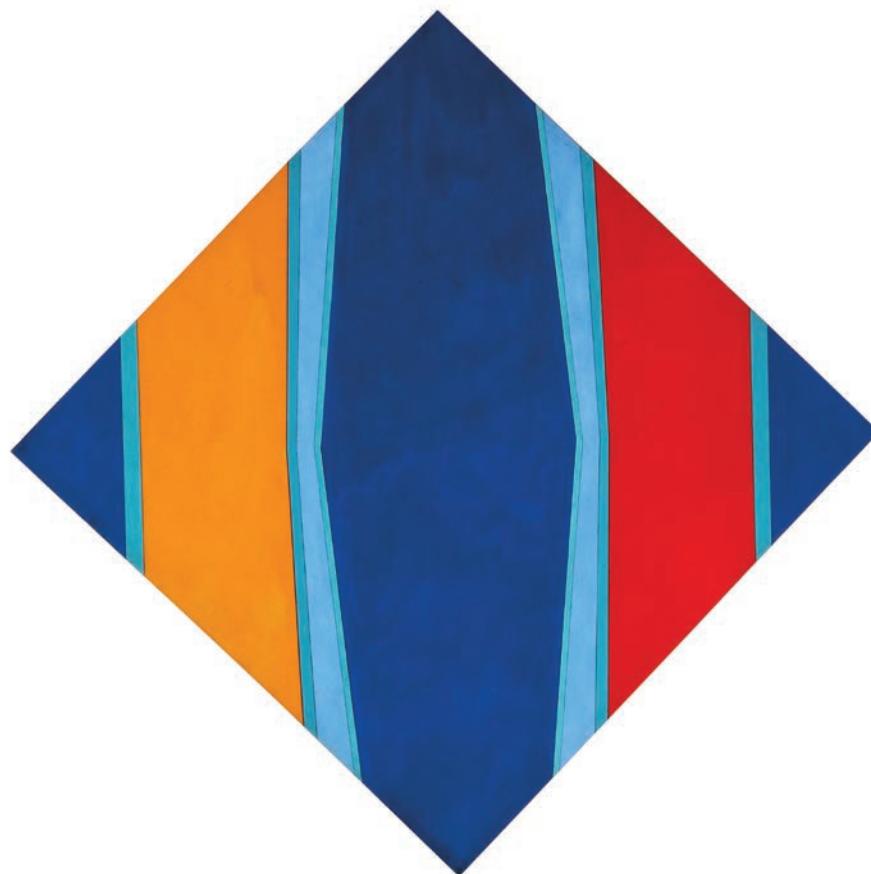
⁷⁸ No era la primera vez que Puente recurría a G. Rietveld. A principios de los setenta, su interés en los colores primarios lo llevó a reformular diseños y propuestas de las vanguardias clásicas como la *Silla roja-azul* (1918) de Rietveld. La versión de Puente invierte la relación de los colores en asiento y respaldo.

⁷⁹ Diseñada por Gropius para la exposición *Kunst und Technik – Eine Neue Einheit* (Arte y tecnología, una nueva unidad) se planteó como un modelo para mostrar la colaboración entre los talleres de la Bauhaus. El dibujo de Bayer plantea una representación geométrica del espacio donde todos los objetos pueden ser reducidos a la figura primaria del cuadrado.

S/T, 1963-1992
Óleo s/tela
135 x 109



S/T, 1965
Acrílico s/tela
200 x 200



Kutral, 1989
Acrílico s/tela
182 x 160



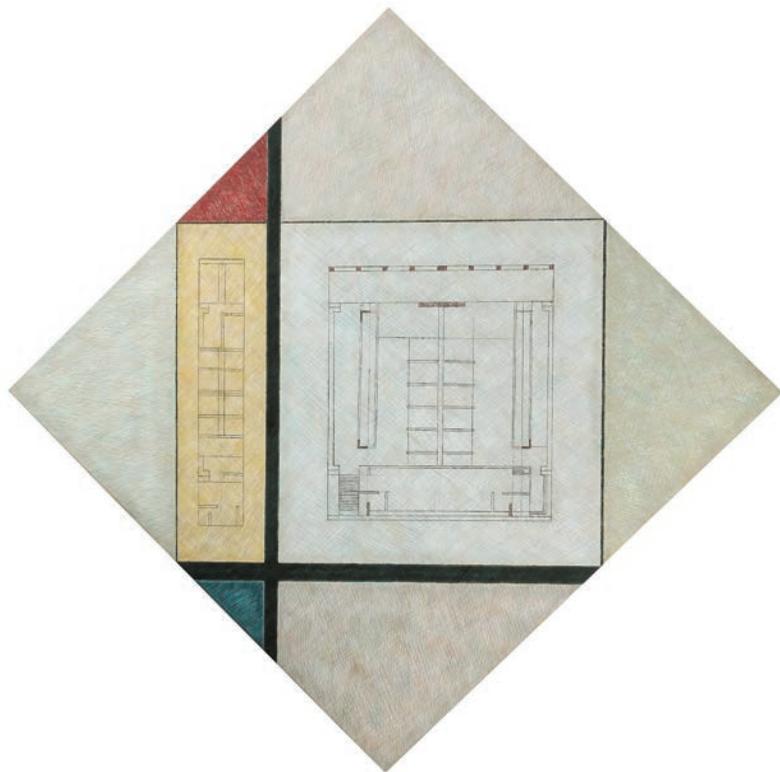
Auca, 1990
Acrílico s/madera aglomerada
125 x 100



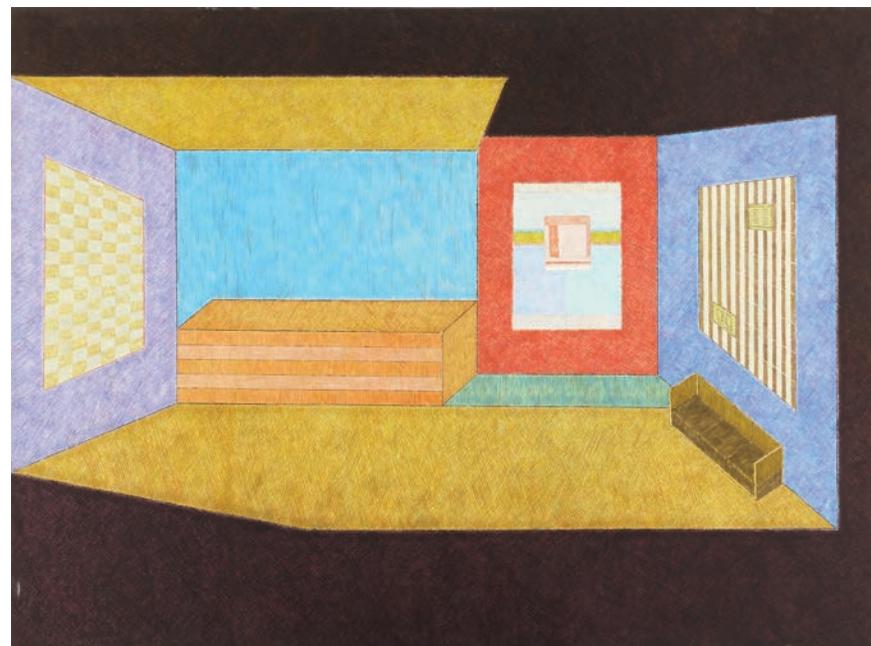
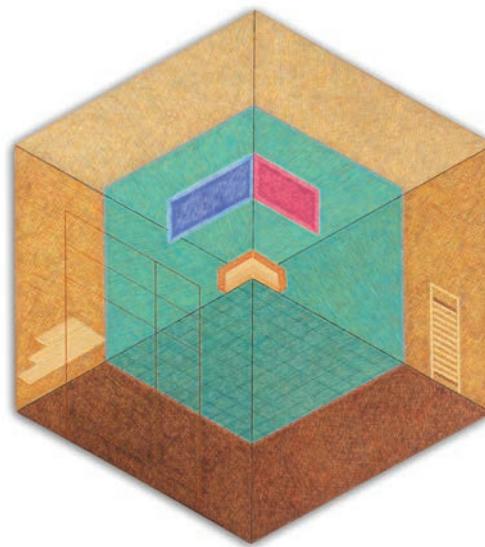
Nuncum, 1995
Acrílico s/tela
140 x 200
MACLA



Chapoyas, 1998
Acrílico s/tela
170 x 170



Interior, 2006
Acrílico s/tela
120 x 138
Interior nº 2, 2004
Acrílico s/tela
142 x 190





Un gabinete de dibujos fue pensado para exponer obra en papel que funcionara como un abordaje alternativo a los cinco temas que plantea la muestra. La vasta producción de Puente en este formato permitió realizar una selección que resumiera sus distintas etapas. Esta línea de tiempo en imágenes, restaura un orden cronológico que permite un nuevo nivel de lectura independiente pero a la vez complementario del resto. Así, al observar el conjunto, se despliega una secuencia progresiva que permite ver el modo en que se desarrollaron los diversos intereses del artista a lo largo de su trayectoria.

La siguiente síntesis con las características de la obra de Puente dividida por décadas fue incluida como apoyo textual en sala:

AÑOS 60. En sus inicios Puente adopta una estética informalista de gestos espontáneos sobre soportes y materiales variados, que luego fusiona con geometrías donde se advierte la marca subjetiva del artista en el uso del color y la textura. Al poco tiempo comienza a utilizar una geometría más rígida en obras que enfatizan la superficie plana de la tela. El color define la percepción de la forma.

Desde mediados de la década el concepto de sistema estructura sus obras. Módulos en serie se disponen en la pared y el espacio. En una segunda instancia, comienza a analizar y deconstruir el lenguaje del color y de la pintura. Acompaña estos estudios con dibujos o gráficos que explican cómo funciona el lenguaje cromático en cada pieza. Utiliza y modifica círculos cromáticos históricos (Birren, Itten, Ostwald).

AÑOS 70. En la disposición de los diseños modulares advierte similitudes con la forma de la greca escalonada de amplio uso en las culturas andinas ancestrales. También percibe cómo en las formas que resultaban de las técnicas de tejido andino se despliega un complejo sistema del color basado en la repetición de módulos que generan diseños de formas abstractas.

AÑOS 80. El interés por lo prehispánico se mantiene en la marcada atención que pone sobre sus símbolos, sus signos y sus códigos, de los que se apropia para generar su propio sistema estético. Esta apropiación evidencia cómo Puente busca plantear una estética regional desde el pasado de las culturas americanas.

AÑOS 90. Los planteos arquitectónicos muestran una inquietud por los aspectos constructivos de la composición. Se concentra en la arquitectura precolombina que emerge como una herramienta de análisis para la estructuración y organización del espacio. Los potentes rasgos geométricos de las edificaciones incaicas se transforman en protagonistas de sus telas donde predominan pórticos, escalinatas y formas escalonadas. Apoyado en el antecedente de Joaquín Torres García, estas características refuerzan la idea de un arte latinoamericano fundado en la abstracción.

AÑOS 2000. El interés por el espacio se renueva. Puente vuelve su mirada sobre las vanguardias constructivas como la Bauhaus y el Neoplasticismo. Los códigos, que en la cultura incaica funcionaron como un sistema de transmisión de conocimiento, compendian el estudio de Puente sobre el espacio que caracteriza los últimos años de su producción.



ALEJANDRO PUENTE

(La Plata, 1 de mayo de 1933 - Ciudad de Buenos Aires, 16 de julio de 2013)

Aunque desde niño se destacó por su destreza para el dibujo, Puente nunca recibió educación formal en bellas artes. Sin embargo, entre 1959 y 1963 asiste en calidad de oyente a las clases de Teoría de la Visión del profesor y artista Héctor Cartier en la Universidad de La Plata. Esta influencia marca toda su producción.

Su carrera se inicia en el *Grupo SI* de La Plata con obras de carácter informalista. En 1964, junto a César Paternosto realiza la muestra *Nueva Geometría* en la galería Lirolay. En el catálogo, Aldo Pellegrini acuña la categoría "geometría sensible" donde el color y la textura son elementos fundantes de la composición. En 1965 el dúo se presenta en la galería Bonino. Puente se acerca a una geometría más rígida, usa colores planos, donde priman juegos de tensión visual. En 1966 es invitado a participar del Premio Nacional Di Tella en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) –allí trabaja con estructuras modulares– y en 1976, a la muestra *La visión elemental* donde exhibe las primeras estructuras modulares en L. En paralelo a esta última muestra, en la galería El Taller exhibe sus primeras obras fundadas en las ideas de módulo y sistema. En 1968, tras ganar la Beca Guggenheim, se instala en Nueva York junto a su primera esposa, Susana Torre de quien se separa antes de retornar a Buenos Aires. Se concentra en el estudio del color como sistema. En 1970 participa de la exposición *Information* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Allí presenta la instalación *Todo vale*.

En 1971 regresa al país. Desde entonces sus trabajos se orientan en la búsqueda de una estética regional basada en el cruce del arte moderno y las culturas precolombinas. Se reinstala en City Bell junto a Hilda Abelleira a quien había conocido un año antes durante una visita a Buenos Aires. En 1971 actúa como jurado en el *II Salón Nacional de Investigaciones Visuales*, un concurso donde la censura sobre las obras premiadas llevó a una de las polémicas con mayor resonancia en la historia del arte argentino. En 1973 presenta, en la Galería Carmen Waugh, los trabajos realizados desde su regreso. En 1974, tras la muestra *Actuelles Tendances de l'Art Argentin*, organizada por el MNBA en Francia, el MNBA adquiere la obra *Intihuasi II*. Ese año nace su hijo Nicolás.

En 1977 Puente obtiene una mención en el Premio Benson and Hedges, cuya primera edición se llevó a cabo en el MNBA. Un año después, durante las actividades de la

Semana Buenos Aires participa de la muestra al aire libre *18 esculturas para la ciudad. Sasilha*, la pieza realizada por Puente, es emplazada en la peatonal Florida al 800.

En 1983 nace su hija Paula. En los años ochenta, se concentra en los símbolos, signos y códigos precolombinos. Esto queda manifiesto en 1985, cuando participa como representante argentino en la XVIII Bienal de San Pablo. En el conjunto del envío se puede ver su interés por la idea de lo latinoamericano presente en la apropiación de signos, como la greca escalonada. Ese mismo año la Academia Nacional de Bellas Artes lo designa Académico de Número. También es nombrado profesor titular en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Esta designación se da en el marco de la reforma pedagógica impulsada por su director, Eduardo Audivert. En este cargo se mantuvo hasta 1989. En 1988 presenta la muestra *Pinturas y Materiales* (galería Ruth Benzacar) donde retoma el interés que, desde un principio, había manifestado por el trabajo sobre distintos soportes y materiales. Es insoslayable la importancia que otorga al componente táctil y las distintas resoluciones formales que enfatizan el sentido del tacto en sus obras. Al año siguiente, la Fundación Antorchas adquiere la obra *Killakas* que, junto a otras obras que se incorporan al programa de adquisiciones de arte argentino contemporáneo, son donadas al MNBA.

En 1992 participa de la muestra *La Escuela del Sur: el taller Torres García y su legado*. (Archer Huntington Art Gallery, Universidad de Texas, Austin). Ese mismo año, en la Fundación San Telmo, se presenta la muestra *Alejandro Puente. Obras 1963-1973*. En esta oportunidad se reconstruye la obra *Todo vale*, 1970, que en 2009 pasará a formar parte de la colección permanente del MoMA. También en 1992, obtiene el Premio Konex (Diploma al Mérito - Pintura).

Desde mediados de los años noventa, y hasta el 2001, sus trabajos sobre la arquitectura americana le valdrán tres premios. En 1995 obtiene el Premio Telefónica con *Sekil*. En 1999, con *Chusi*, obtiene el Primer Premio en el Salón Banco de la Provincia de Buenos Aires. En 2001 obtiene el gran Premio de Honor del Salón Nacional por *Cuntún*.

Ese mismo año forma parte de la exposición organizada por César Paternosto *Abstracción. El paradigma amerindio* (IVAM, España), que aborda la relación del arte moderno y contemporáneo con las culturas americanas ancestrales. El ensayo escrito por Paternosto para el catálogo resume muchos de los problemas que juntos habían pensado en torno a las características fundantes de la estética precolombina y los lazos que los artistas del siglo XX establecieron con las culturas amerindias.

En 2002 obtiene por segunda vez el Premio Konex (Diploma al Mérito - Pintura) y el Fondo Nacional de las Artes organiza una muestra de sus últimos trabajos. En 2003, como ganador del Premio Rosario (2002), el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" le dedica una muestra antológica.

Desde el año 2000 hasta el 2003 fue curador del programa Ojo al país, auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes y Fundación Antorchas.

Entre 2004 y 2006, realiza una serie de obras donde mantiene su interés en el estudio sobre el espacio. Ése es el tema que aborda en la muestra de 2004 en la galería Ruth Benzacar. Entre 2006 y 2007 forma parte del Comité Asesor a cargo de la dirección del MNBA. En el año 2007 realiza el mural *Homenaje al artista artesano* en el Museo de Arte Popular "José Hernández".

En 2009, se organiza en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero la muestra *Alejandro Puente, un recorrido por su obra*. Para destacar e ilustrar la relación de la obra

con las culturas andinas, se expone una serie de textiles antiguos cedidos en préstamo por el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata.

En 2012 Puente obtiene el Premio Konex de Platino. Al año siguiente, fallece en Buenos Aires, el 16 de julio de 2013.

Un año después, en el Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova", se organiza la exposición *Alejandro Puente. Huellas sensible*, pensada para homenajear la labor docente del artista y el vínculo con sus alumnos en la Escuela Superior de Bellas Artes. En 2015, en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE se realiza *Abstracción y tradición Americana*, la primera muestra que abarca los cuarenta y cinco años de la carrera de Alejandro Puente.

M.M.



OBRAS Y DOCUMENTACIÓN EXHIBIDAS¹

Fugaz, 1961
Óleo s/tela
100 x 70
Colección particular

S/T, 1963
Acrílico s/papel
40 x 23

S/T, 1963
Acrílico s/ papel
55 x 37

Pintura, 1964
Óleo s/tela
80 x 60
Colección particular

S/T, 1965
Acrílico s/tela
200 x 200
Colección particular

S/T, c. 1966
95 x 120
Colección Particular

Sistema, 1967
Óleo s/tela
180 x 240
MACBA
Museo de Arte Contemporáneo
de Buenos Aires

Secundarios llevados al blanco, 1968
Acrílico s/tela
105 x 105

S/T, 1968
Acrílico s/papel
61 x 48

S/T, 1968
Acrílico s/papel
48 x 56

S/T 1968
Acrílico s/papel
46 x 61

Sistema cromático, 1968
Acrílico s/papel
75,5 x 56

Sistema (Ele), 1968
Acrílico s/metal,
3 módulos de 100 x 50 x 50 c/u
3 módulos de 50 x 100 x 50 c/u
Dibujo: lápiz y acrílico s/papel

Sistemas cromáticos, 1968
Acrílico y lápiz s/papel
50 x 36

Sistemas cromáticos, 1968
Pintura y lápiz s/papel
40 x 60
Coleccion Jozami

Sistemas cromáticos, 1968
Pintura acrílica s/metal
Dibujo: lápiz y pintura s/papel
Medidas variables
Colección Eduardo F. Costantini

Eles, proyecto, 1969
Acrílico, grafito, collage s/papel
55 x 76

S/T, 1969
Acrílico s/tela
170 x 170

Sistema cromático, 1969
Acrílico s/papel
50 x 70

The Birren 's triangle, 1970
Acrílico s/papel
48,5 x 61

Tramando en primarios.
Sistema cromático, 1971
Hilo y pintura s/madera
75 x 95
Colección particular

Silla azul-roja, 1971-72

¹ Todas las obras pertenecen a la familia Puente salvo aquellas que indican su procedencia.

Intihuasi II, 1973
Acrílico s/tela
80 x 120
Museo Nacional de Bellas Artes

S/T, 1973
Acrílico s/papel
26 x 58

Uncu, 1973
Acrílico s/tela
118 x 100

El ojo de Dios I y II, 1973-4
Acrílico s/tela
80 x 115 c/u

Kananche, 1975
Acrílico s/tela
105 x 105

Mixteca, 1976
Acrílico s/tela
129 x 129

Ampeyamgo, 1977
Acrílico s/tela
125 x 180
Colección particular

S/T, 1977
Acrílico s/papel
46 x 61

S/T, 1978
Acrílico s/papel
27 x 25,5

Yayahuala, 1978
Acrílico s/tela
150 x 150

S/T, 1979
Lápiz s/papel
60 x 45

Totonac, 1979
Acrílico s/tela
170 x 170

Cuismancú, 1980
Acrílico s/tela
140 x 140

Angualasto, 1983
Acrílico s/tela
150 x 150

Capayan, 1983
Acrílico s/tela
135 x 180

Catamarca, 1984
Acrílico s/tela
152 x 152

Iapinilke, 1984
Acrílico s/papel
48 x 61

Líneas de Nazca, 1984
Acrílico s/tela
135 x 172

Alamito II, 1985
Acrílico s/tela
140 x 175

Kamarikun, 1985
Acrílico s/tela
180 x 180

Llajta, 1985
Acrílico s/tela
122 x 122

S/T, 1985
Fibra s/papel
28 x 35

S/T, 1985
Fibra s/papel
50 x 36

Huantar, 1986
Acrílico s/tela
126 x 126
Castagnino+macro, Rosario

Huincul, 1986
Acrílico s/tela
170 x 160

Killacas, 1986
Acrílico s/tela
135 x 195

Museo Nacional de Bellas Artes

Línea blanca, 1987
Acrílico y enduido s/madera
36 x 44

Ñanquin, 1987
Acrílico s/corcho y aglomerado
37,5 x 47,5

S/T, 1988
Lápiz y tinta s/papel
61 x 48,5

Turumanya, 1988
Acrílico s/tela
135 x 195

Del alfabeto griego..., 1989
Acrílico s/tela
181 x 155

Kutral, 1989
Acrílico s/tela
182 x 160

Auca, 1990
Acrílico s/madera aglomerada
125 x 100

Coimpa, 1990
Acrílico s/tela
100 x 130

S/T, 1990
Acrílico s/papel
61 x 51,5

Chumpi, 1991
Acrílico s/tela
170 x 100

Portada, 1991
Acrílico s/madera aglomerada
80 x 75

Quipu, serie de los ponchos, 1991
Acrílico s/tela
120 x 110

Quipu, serie de los ponchos, 1991
Acrílico s/tela
120 x 110

S/T, 1963-1992
Óleo s/tela
135 x 109

S/T, 1993
Acrílico s/papel
46 x 61

S/T, 1993
Pastel s/papel
48 x 64

*Música del Japón
(Historia de la noche)*, 1995
Acrílico s/tela
120 x 120

Nuncum, 1995
Acrílico s/tela
140 x 200
MACLA, La Plata

Haura, 1996
Lápiz s/papel
35 x 48

S/T, 1996
Lápiz s/papel
48 x 64

Trafuken (tríptico), 1996
Acrílico s/tela
120 x 100 (I, III), 140 x 100 (II)

Casabindo, 1997
Acrílico s/tela
130 x 164

Kalfucu, 1997
Acrílico s/tela
133 x 200

S/T, 1997
Lápiz s/papel
38 x 57

Chapoyas, 1998
Acrílico s/tela
170 x 170

Quiaca, 1998
Acrílico s/tela
170 x 170

Chusi, 1999
Acrílico s/tela
150 x 150
Colección de Arte del Banco Provincia

Interior n° 8, 2000
Acrílico s/papel
64 x 48

Cuntun, 2001
Acrílico s/tela
143 x 180
Colección Palacio Nacional de las Artes
(Palais de Glace)

Códice n° 1, 2004
Lápiz y pintura s/papel
18 x 100

Códice n° 2, 2004
Lápiz y pintura s/papel
18 x 100

Interior n° 2, 2004
Acrílico s/tela
142 x 190

Interior n° 3, 2004
Acrílico s/tela
90 x 180

Línea blanca n° 2, 2004
Acrílico y enduido s/madera
70 x 50

Interior, 2006
Acrílico s/tela
120 x 138

Todo vale, 1968-2015
(reconstrucción parcial con
materiales originales)
Acrílico, tela, metal, pigmentos
Medidas variables

Listado de documentación exhibida²

Catálogos

Movimiento SI, Salas del Departamento de Artes Plásticas, Escuela Provincial de Bellas Artes, La Plata, 1961.

Paternosto—Puente, Nueva Geometría, Galería Lirolay, Buenos Aires, octubre-noviembre, 1964.

Visión 65, Galería Asterisco, La Plata, 1965.

César Paternosto-Alejandro Puente, Galería Bonino, Buenos Aires, 1966.

Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, ITDT, Buenos Aires, 1966.

Alejandro Puente, Galería El Taller, Buenos Aires, 1967.

Materiales, nuevas técnicas, nuevas exposiciones, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1968.

Alejandro Puente, Pinturas y esculturas, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, noviembre, 1973. (2 ejemplares)

Alejandro Puente, Galería Víctor Najmias, Buenos Aires, 1976.

Alejandro Puente, Galería del Buen Ayre, Buenos Aires, 1981.

Argentina 1985. Alejandro Puente, XVIII Bienal de San Pablo. Catálogo del envío oficial de la Cancillería Argentina.

Pinturas y Materiales, Ruth Benzacar, Buenos Aires, 1988. (2 ejemplares)

18 esculturas para la ciudad. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1978.

Reproducciones

Sistema de color Munsell, extraído de <http://munsell.com/about-munsell-color/how-color-notation-works/munsell-color-space-and-solid/>

Sistema de color Munsell, extraído de Albert Munsell, *The Munsell color system*, Munsell Color Co., Baltimore, 1913.

Herbert Bayer y Walter Gropius. *Dibujo isométrico del estudio del director*, 1923 extraído de Herbert Bayer y Peter Wehr (ed.), *50 años Bauhaus* (cat. exp), Buenos Aires, MNBA, 1970.

Vilmos Huszár y Gerrit Rietveld. *Maqueta de interior abstracto realizada para la Gran Exposición de Arte de Berlín*, extraído de Carsten-Peter Warncke, *De Stijl 1917-1931*, Colonia, Taschen, 1993.

Berenjena, 1966. Fotografía color.

Cubo transitable, 1967. Escaneo de diapositiva color.

Everything goes, 1970. Escaneo de diapositiva color.

Estructura modular de Eles, extraída de *Materiales, nuevas técnicas, nuevas exposiciones* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1968.

Vasijas precolombinas extraídas de *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino* (cat. exp.), Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires, MAHIFB- Fundación CEPPA, 2006.

Túnica (uncu) extraída de Alfredo Taillard, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1949.

Libros

Laurete Séjourné. *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*, Siglo XXI, México, 1966

Robert Scott. *Fundamentos del diseño*, Víctor Leru, Buenos Aires, 1970.

Fotografías

Alejandro Puente y Raúl Sirabo posan junto a la obra *Fugaz* (en ese entonces titulada *Oohh!*) en la muestra del *Grupo SI*, Lima, Perú, 1961. Fotografía ByN.

Alejandro Puente, obras informalistas (paradero desconocido). 2 escaneos de diapositivas color.

XVIII Bienal de San Pablo. Vistas del interior del Pabellón donde se expuso el envío argentino. 2 fotografías ByN, 1 fotografía color.

Alejandro Puente es designado Académico de Número por la Academia Nacional de Bellas Artes, 1985. Fotografía color.

Autor desconocido, retrato, Alejandro Puente, 1973. Fotografía ByN.

Autor desconocido, retrato, Alejandro Puente, s/f. Fotografía ByN.

Autor desconocido, retrato, Alejandro Puente en su taller, s/f. Fotografía ByN.

Retrato, Alejandro Puente, s/f. Fotografía color.

Aldo Sessa, Alejandro Puente y Eduardo Audivert con un grupo de alumnos en la Escuela de La Cárcova, 1985. Fotografía ByN.

Prensa

"El color y la luz son la preocupación básica del pintor Alejandro Puente" en *El Día*, La Plata, 6 de abril de 1965.

"Inauguróse la víspera una Exposición de Pintura Moderna. Previamente disertó el Sr. Alejandro Puente", en *La Voz Del Pueblo*, Tres Arroyos, s/f.

Otros

Carta enviada a Alejandro Puente por la Academia Nacional de Bellas Artes con motivo de su designación como Académico de Número, Buenos Aires, 22 de Julio de 1985.

² Toda la documentación pertenece al archivo familia Puente salvo que se indique que se indique otra procedencia.

Se terminó de imprimir en el mes de julio de 2015 en FERRARO GRÁFICA SRL, Osvaldo Cruz 2677, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina. Tirada 1000 ejemplares.