

ALEJANDRO PUENTE: EL COLOR COMO HUELLA DE CONFLICTOS FUNDAMENTALES

Cittá Federico

Irene Leonor Accarini

Universidad Nacional de las Artes

RESUMEN

En el siguiente artículo proponemos realizar un acercamiento a la obra del artista platense Alejandro Puente. Aquella obra producida luego de recibir la beca Guggenheim, al regreso de su estadía en Nueva York, entendida como la construcción de un lenguaje pictórico propio que toma distancia de la objetualidad

del arte norteamericano. Nos interesa explorar las ideas que impulsaron a Puente a encontrar un nuevo espacio en la pintura de la región, donde logra solventar las contradicciones que el campo de la historia vivida genera, y produce erosiones en la estructura de la opticalidad modernista.

Palabras clave: Pintura. Color. Modernismo. Inconsciente. Sujeto.

1. Introducción

En el año 1967, Puente decide cambiar el rumbo de su labor artística. En el seno de la sociedad moderna, la ciudad de Nueva York, y con una obra centrada en el pensamiento estructuralista, el artista comprende cuál es la dirección a seguir en su obra. Su trabajo dará un giro que lo llevará al reconocimiento de una fuerza en los símbolos de las culturas amerindias que perviven a su acontecer originario, y a una renovación de su lenguaje pictórico.

En esta nueva etapa el artista se aboca a encontrar relaciones entre la estructura de la grilla y los textiles de la América prehispánica, uniendo dos tradiciones artísticas. El análisis que pretendemos realizar se enfoca entonces en el encauce y la transmisión histórica de ciertos elementos, que enlazan memoria y fórmula gestual, creando una experiencia emotiva y corporal de la estratificación del tiempo. Cómo circulan estos elementos en la obra de Puente, su aparición como índices de la propia identidad del artista, de sus más estrechos vínculos con lo real.

2.

Desde el inicio de su carrera, Alejandro Puente demuestra un marcado interés por la textura de la materia y la huella del sujeto. Comienza abriéndose camino como integrante del Grupo Si, que irrumpió en la escena platense con una propuesta informalista que se alejaba de la postura racionalista sostenida por la vanguardia concreta.

Entre los años 1959 y 1963, es posible ver cómo se cristalizaban las enseñanzas de los cursos de Cartier, dictados en la Cátedra de Teoría de la Visión, de la Universidad Nacional de La Plata, basados en la escuela de la Bauhaus, las teorías Gestálticas de la visión y la fenomenología de la percepción. El color se vuelve plano y define la percepción de la forma. Guiado por el pensamiento estructuralista, Puente vincula su trabajo con los conceptos de módulo y sistema. Abandona el carácter informe de su trabajo anterior, y utiliza módulos geométricos simples que se combinan para generar relaciones más complejas. En 1967, obtiene la Beca Guggenheim y al año siguiente se instala en Nueva York. Dedicará los próximos tres años a profundizar su trabajo sobre el color, que se materializarán en diferentes propuestas. Muchas veces incluye también sistemas cromáticos históricos (Ostwald, Birren, Munsell, Itten) que investigaba, analizaba y, en muchos casos, modificaba. 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.

Dicho proceso deconstructivo del lenguaje pictórico evidencia el soporte, los materiales y los códigos que rigen la combinación de esos elementos pero sitúan al artista en un callejón sin salida. Como advierte Rosalind Krauss en *El inconsciente óptico*, un proyecto que se propone desligar el mundo visual de la normativa racionalista:

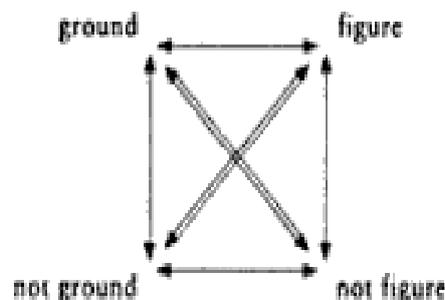
Este impulso a retrotraerse siempre a las bases del medio artístico, a su soporte, a las condiciones objetivas del qué hacer, es una obsesión del modernismo. La visión no debe pasar por alto dicha tarea. Debe poner de manifiesto una y otra vez cómo hasta los elementos físicos dados del soporte pictórico –la lisura de la lámina, la rectangularidad del marco– reflejan los rasgos esenciales de la misma visualidad, su simultaneidad, su reflexividad. Marco que genera un universo a la vez que lo contiene (Krauss, 1997, p. 60).

El título de este libro hace referencia a una categoría elaborada por Walter Benjamin. El filósofo pretendía explicitar con ella el hecho de que con la tecnología (por ejemplo, con la fotografía) es posible captar ópticamente fenómenos que no son percibidos por los sentidos humanos, pero que no obstante son incorporados al imaginario de la sociedad. Partiendo de este concepto, Krauss escribe un largo ensayo dividido en nueve capítulos, en un estilo bastante libre que, sin embargo, no carece rigurosidad conceptual.

En cada capítulo, se intercala lo que parece ser el cuerpo principal del texto con algunas digresiones de carácter más íntimo, en cursivas, lo que permite no sólo completar sus puntos de vista sobre los temas tratados, sino que también muestra cuál fue la génesis de cada uno de ellos, a través de saltos intertextuales, vivencias personales o mediante asociaciones motivadas por la intuición. Aquí la historiadora escribe una fuerte crítica al modelo visual modernista y a su lógica de negación, que nos permiten empezar a indagar en los motivos que logran desviar la mirada del artista hacia los productos culturales de la América prehispánica. Según Krauss, la visión modernista está situada en un punto de vista totalizador, de un sujeto absoluto impersonal. Propone concebir el modernismo como un esquema o una estructura más que una historia, “explorar su lógica como topografía en lugar de seguir su hilo narrativo” (Krauss, 1997, p. 26). Los términos figura/fondo, que constituyen los fundamentos de la visión, deben ser anulados en provecho de algo más elevado, por aquello que sería la precondition de la aparición del objeto ante la visión. La superficie pictórica se constituye entonces en analogía a la superficie del ojo y dicho punto de vista se ubica en el esquema bajo una doble condición. Como un corpus de leyes y como relación del ego trascendental con esas leyes. Este sistema estático mantiene una relación ahistórica con el tiempo. La historia aparece cuando nos situamos en el exterior de dicha lógica. En ese sentido, la pretensión del modernismo de constituirse en un puro formalismo a través de la autonomía del lenguaje de cada una de las artes, es decir, de alcanzar la percepción pura en la que no hay mediaciones culturales posibles y los significados son absolutos, está motivada por la misma cultura y no es más que un eslabón en su conquista de lo óptico.

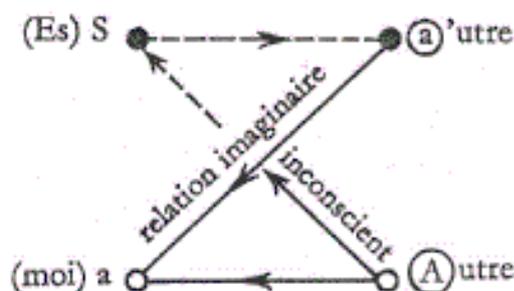
El primer capítulo, el más importante de todos, es el que establece la hipótesis que la ha llevado a escribir este ensayo y sus herramientas teóricas de análisis. Su propuesta central es que el modernismo, que puede ser definido como una “racionalidad óptica”, debe ser explicado desde la propia oposición que busca desestabilizar: fondo/figura.

Para ello, Krauss toma de las matemáticas el Grupo de Felix Klein y lo utiliza para construir una cuadrícula perspectiva en la que cada elemento de dicho par es invertido: no-fondo/no-figura.



Así se establecen tres tipos de relaciones: (1) de contrariedad en los ejes horizontales; (2) de contradicción en los ejes verticales; y (3) de complementariedad en los ejes diagonales. Además, Krauss distingue entre una relación de oposición compleja y más radical (fondo/figura) y otra más neutral (no-fondo/no-figura). A la primera la denomina eje de la visión perceptiva; a la segunda, eje de la visión reflexiva. Para Krauss, en este segundo eje, espacio de una visión redoblada, se instaura la óptica del modernismo: “Ver y saber que se ve, una especie de cogito de la visión”. En sus extremos se instauran sus dos dispositivos principales: el campo como “figura”, es decir, la abstracción y la inscripción del sujeto empírico de la visión (no-fondo), y la función del marco o la inscripción de un ego trascendental de la visión (no-figura).

Pero, además, la autora propone que esta estructura fija debe ser complementada con el Esquema Lambda de Jacques Lacan. En este, el psicoanalista francés propone un modelo de la constitución del Sujeto como efecto del inconsciente. Con ello, Krauss pretende explicar cómo opera, en el seno del modernismo, el fenómeno leído perspicazmente por Benjamin.



Para Krauss, el Grupo de Klein y el Esquema L de Lacan presentan cierto isomorfismo, lo que hace pertinente su comparación y superposición. La tensión dinámica que genera esta segunda topografía le permite dar cuenta de un mismo proceso ocurrido en el seno del arte modernista: la creación de un inconsciente en la mirada, algo que no puede ser simbolizado y que se resiste a las pretensiones más superficiales del modernismo. Esta operación puede ser resumida de la siguiente manera: la búsqueda por eliminar la separación constitutiva entre fondo y figura está motivada por una dinámica de castración. En el diagrama de Lacan, el Sujeto (S) captura a un (pequeño) otro (a'), y a partir de allí construye una imagen especular de sí mismo, un yo (a), el cual es validado por la sociedad, el gran Otro (A) de la Ley y la cultura. Sin embargo, ese gran Otro no sólo opera sobre la imagen especular, sino también, e indirectamente porque el velo de la relación imaginaria se encarga de ocultarlo, sobre el Sujeto y lo hace a través del inconsciente.

“Puente sentía ya en 1964 la necesidad contradictoria de avanzar hacia una superación de la ‘frialidad’ (según sus propias palabras) del concretismo, sin abandonar por eso el rigor y la sublimación técnica de la geometría” (Burucúa, 2003). Para el artista, las marcas del sujeto, esta dimensión opaca, inconsciente, no eran incompatibles con la razón, con la conciencia, “sino que es algo que yace en la conciencia, socavándola desde su interior, subvirtiendo su lógica (...) aun cuando parezca dejar intactos los términos de esa lógica y de esa estructura” (Krauss, 1997, p. 39). El artista introduce la dimensión temporal-histórica dentro del marco a través de una compleja estratificación de la experiencia, y modifica las coordenadas existenciales en la designación y determinación del significado de su obra. Su enfoque en la pintura desde el punto de vista lingüístico nos permite entender cómo se constituye el sujeto y su identidad en esta nueva etapa.

En la lingüística estructuralista (más que en la lógica), tanto el Yo como el Tú, el Aquí, el Ahora, son signos vacíos, no referenciales por relación a la realidad, y que se vuelven llenos cuando un locutor los asume en cada instancia de discurso. Esperan ser ocupados por un sujeto que acuda a darles su voz. Las marcas producto de la aplicación del color irrumpen en la pintura de Puente y el circuito de reglas impersonales, sumándose a él, queriendo decir “Yo”. La identidad con todo su poder emana de esta posibilidad. El trabajo sobre la retícula ya no se basará en el uso de colores planos. El valor cromático adquiere una nueva dimensión, diferente a las concepciones visuales que son percibidas o los conceptos que son pensados, ya que éste deber ser sentido.

La centralidad que la idea de sistema adquiere para Puente en los años sesenta y setenta radica en su capacidad de mediar el encuentro entre dos tiempos disímiles: el de la modernidad que aún no lograba salir de su tiempo-realidad lineal y el de la América ancestral regida por una cosmovisión cíclica (Marchesi, 2015, p. 30).

La modulación del color dispuesto en una grilla ortogonal se basa en los estudios de color propuestos por Albert H. Munsell y las leyes de Weber-Fechner. Dichas leyes demuestran la discrepancia entre el hecho físico, de la mezcla y aplicación del color, y el efecto psíquico cuando intentamos que se produzca una progresión visualmente constante. Puente manipula dichas teorías para conformar una cruz escalonada, similar a la Chakana o cruz andina, símbolo recurrente en las culturas originarias de los Andes.

Progresivamente, la luz adquirió protagonismo, se concentró generando efectos vibratorios y ocupó el centro de atención, como en *Totonac* (Fig. 1). Aquí el color representa un haz de luz rojo en sentido horizontal y, a medida que nos acercamos a la superficie, colapsa en una grilla de colores modulados y reconocemos el tacto del pincel que recorre todo el plano. Esta “luz roja” se disipa en forma vertical hacia un tono azul oscuro. Se presenta al color como una ilusión estable capaz de ser medida y predicha, pero que sin la existencia de luz desaparece. La constancia del color disminuye, el matiz, la saturación y el valor fluyen en un continuo ir y venir, como queriendo escapar de su contenedor.



Figura 1. *Totonac*, 1979, acrílico s/tela, 170 x 170 cm

Este método estimula otros sentidos en el espectador y le ofrece una experiencia entre su cuerpo y la obra cercana al fenómeno perceptivo activo que planteaba Merleau-Ponty. Cada observación está orgánicamente ligada a la posición del observador, inseparable de su situación y rechazando la idea de un observador absoluto. La percepción es construcción del cuerpo, el cuerpo forja la mente en su relación con el mundo y no hay dicotomía mente-cuerpo. Otra de las intenciones que encierra la luminosidad de las tintas acrílicas superpuestas y la disposición en serie de sus tramas es la de recuperar los motivos de los pueblos amerindios.

En *Totonac*, la cruz escalonada dialoga con su matriz, como el contenido que la memoria inconsciente alberga. El símbolo parece surgir de un fuerte estímulo sensorial, quizás aquel que el mismo Puente recibió al visitar la 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” (Marchesi, 2015, p. 27). Comprendió que en la producción cultural de los pueblos amerindios existía un desarrollo complejo de imágenes abstractas. En adelante, fue este modelo el que exploró y el que marcó el camino a seguir en su obra. Su interés por el arte de los pueblos de América del Sur se produce en el contexto de quiebre del concepto de arte internacional en la segunda mitad del siglo XX. Esta investigación refuerza y aporta nuevos elementos a las articulaciones que los latinoamericanos Torres García, Líbero Badíi, y César Paternosto, constructores de un paradigma abstracto para la modernidad del subcontinente, lograron establecer con la tradición prehispánica. Alejandro Puente retoma así la historia de cómo el arte mesoamericano y andino dio forma al modernismo, y que se remonta a décadas anteriores, a los cursos de Anni y Josef Albers en el Black Mountain College en 1935. Algunos antecedentes pueden rastrearse en la teorización del primitivismo influenciada por Wilhelm Worringer y su libro *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y Empatía, 1908), quien proponía que la abstracción en el arte tribal era una respuesta al caos incomprensible del mundo. En la época de posguerra, artistas como Paul Klee (miembro del Blaue Reiter y maestro en la Bauhaus de Weimar en 1922) concluirán que la forma más apropiada de responder al caos que dominaba en Europa era a través de las estructuras racionalizantes de la abstracción. Otro maestro de los cursos preliminares de Bauhaus fue Johannes Itten, quien experimentaba con la técnica del tejido y era especialista en la historia del textil andino. Fue así que el arte de culturas pre-industriales era celebrado en esos años. El industrialismo aún era visto con ambivalencia y los productos manufacturados, pre-racionales, se volvieron modelos para una integración ideal entre el arte, el espíritu y la vida diaria. El movimiento pulsátil que sugieren las pinturas de Puente en esta nueva etapa nos invita a ver las imágenes como energía o como fuerza, como una polaridad o un médium, en lugar de percibir las como un conjunto de formas con un aspecto fijo. La imagen así entendida se polariza en un campo de tensiones que la convierte en un poderoso transmisor de emociones fundamentales. Se trata de una concepción energética y dinámica de la imagen y de la vida de la imagen, que subraya el aspecto objetivo de la pervivencia de un contenido, una forma, idea o pathos del pasado que incide sobre las producciones artísticas e intelectuales del presente: “(...) todo lo que alguna vez vivió y obró, continúa vivo y obrando”¹. La concepción de una vida del detalle anima toda la obra de Aby Warburg. Sus conceptos fundantes: Pathosformel, Bewegtes Leben y Nachleben, contienen una referencia a la vida entendida como movimiento, como transición permanente de la acción a la pasión. La ninfa extática y el dios melancólico fluvial eran los dos polos que estructuraban el mapa de la vida de las

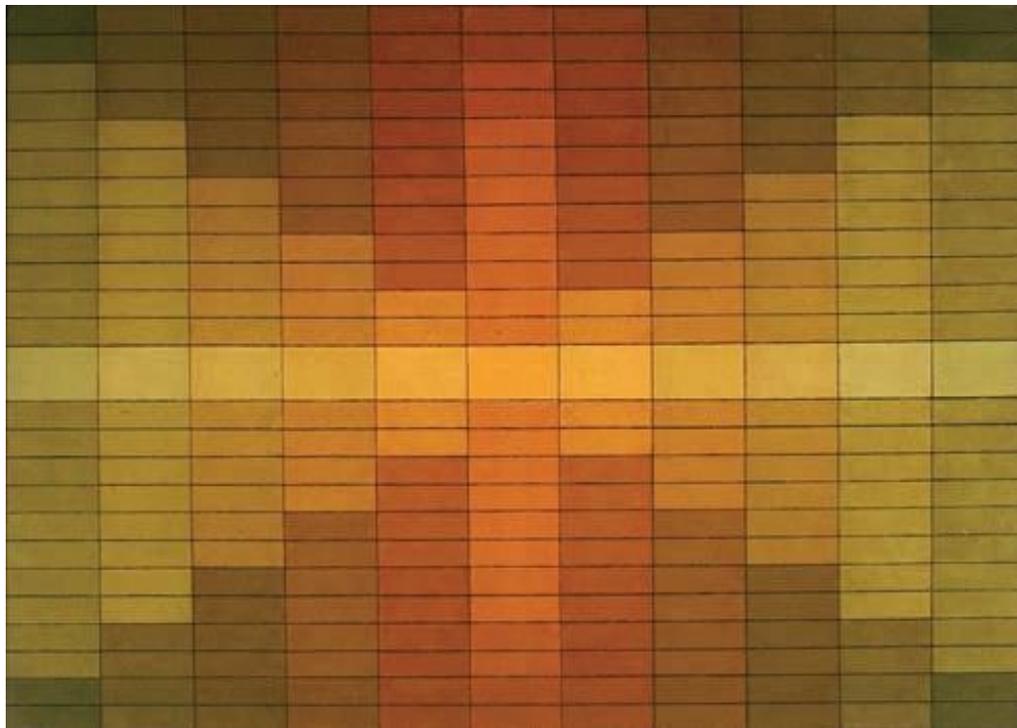
¹ Otto Inmisch, filólogo y profesor en la Universidad de Friburgo, escribe en 1919 este folleto titulado “Das Nachleben der Antike”.

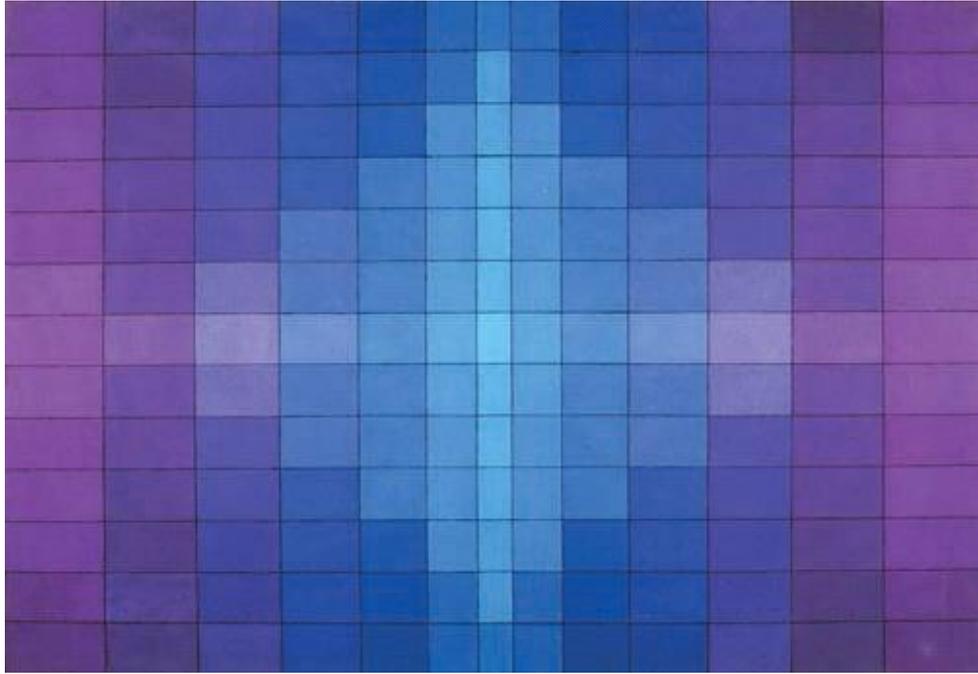
imágenes occidentales que el historiador pretendía trazar en su Atlas. Warburg las denominó configuraciones pervivientes, *Pathosformeln*, conglomerados de formas representativas cargados de la vida de las emociones. La organización de las imágenes en los paneles que componen el Atlas y la relación entre ellas no eran casuales, sino que cobraban vida y se volvían perceptibles a través de las distancias, posiciones y contrastes entre sí. De allí también se desprende el esbozo de una teoría de la cultura fundada en el concepto del espacio para la reflexión (*Denkraum*), es decir, la distancia que la memoria nos ayuda a establecer entre las cosas del mundo y nuestro pensamiento. El retorno o supervivencia de ciertos elementos luego de su aparente olvido, o su circulación encubierta en forma de detalles en imágenes, planteado por Aby Warburg altera el curso de la temporalidad lineal en un sentido similar al modo de funcionamiento de la retroactividad (*Nachträglichkeit*) descubierto por Freud en el aparato psíquico. El término *Nachträglichkeit* ha sido traducido al español como *retroactividad* o *acción diferida* (del inglés, *deferred action*). En las obras de Lacan aparece traducido como “*a posteriori*” o “con posterioridad”. Entonces, el *Nachleben*, releído desde la teoría psicoanalítica, debe ser entendido como un tiempo psíquico, una temporalidad propia de las imágenes que no se amolda al sentido usual de la historia. Un modelo no antropomórfico de la misma y que no se orienta a partir de las edades humanas, ni se proyecta en estadios o etapas de desarrollo, pero que, sin embargo, considera que los productos culturales estaban dotados de una vida y una vitalidad propias. Las obras de arte son concebidas como objetos capaces de modificar su relación con la historia, donde las corrientes, los estilos, tendencias, prácticas, símbolos y significados no mueren definitivamente sino que asumen nuevas formas y parasitan, enriquecen, contaminan las formas de expresión de nuevas generaciones. El concepto de *Nachleben*, por otro lado, se halla repetidas veces en notas, diarios, cartas y manuscritos no publicados por Warburg y reúne al menos tres significados: *influencia*, *pervivencia* y *supervivencia*, que se superponen, se desplazan y producen rupturas evidenciando el movimiento de la vida y de las obras de arte. Por ejemplo, en los bocetos para *El ritual de la serpiente*, añadió un subtítulo que, si bien no pasó a la versión definitiva, es informativo en relación a la concepción de su trabajo sobre el ritual: *Das Nachleben primitiven Menschentums in der Kultur der Pueblo Indianer* (La pervivencia de la humanidad primitiva en la cultura de los Indios Pueblo).

Por su parte, José Emilio Burucúa propone explorar las nociones de *Nachleben* y *Pathosformel* en relación al arte de los pueblos mesoamericanos y del territorio andino previo a la conquista española. Su ensayo “Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puente, la noción de Pathosformel y la vuelta a la vida de civilizaciones heridas de muerte” puede ser leído como una invitación a encontrar un repertorio de formas constitutivas de la memoria social y emocional en el territorio sudamericano, hallar esas afinidades estructurales entre la temporalidad anacrónica y el funcionamiento retroactivo o de acción diferida del aparato psíquico, de aquellas huellas de conflictos fundamentales:

Porque la configuración básica y a la par compleja de formas (representativas hasta ahora) y significados que, en contacto con nuestra sensibilidad, induce una respuesta psíquica de sentimientos y pasiones, cultural e históricamente creada, determinada, condicionada, es al mismo tiempo, y más que nada, un mecanismo de la memoria. Me explico, la captación de una Pathosformel integra, de modo fundamental, el conjunto de prácticas y entrenamientos por reiteración, con los cuales una sociedad (una civilización, en una perspectiva “macro”) educa y entrena a sus miembros, desde muy pequeños, en la captación y asociación de formas y sentidos (Burucúa, 2003).

Burucúa señala la existencia de una posible *Pathosformel* andina. Su idea es que desde el territorio de los Andes se desprenderían emociones a partir del animal, “como signo del dinamismo y la fuerza arrolladora de la vida”, y que ésta no se evidencia en un tipo de línea sinuosa o quebrada representada en los objetos sino, más específicamente, en el “cromatismo multiplicado” que hallamos también en la piel de animales como serpientes, felinos, aves e insectos. Al analizar la obra de Puente, el historiador describe cómo las configuraciones creadas por el pintor pondrían su foco en su núcleo emocional y no en su dimensión representativa, situándonos en el límite más íntimo concebible de lo estético, o de lo formal significativo, esto es, el color. El desafío que se propuso Puente fue el de materializar un vínculo 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. Como fue mencionado anteriormente, las soluciones formales que Puente adopta en sus pinturas a principios de los 70 se acercan visual y conceptualmente a algunas de las escalas del sistema de color elaborado por el pintor y profesor Albert H. Munsell, quien creó una disposición ordenada en tres ejes: tono, valor y saturación. Este sistema lo vemos aplicado en otras obras como *El ojo de Dios I y II* (Figs. 2 y 3) o *Intihuasi II* (Fig. 4). Los diferentes tonos de color parecen transgredir la superficie delimitada por las líneas, disolviendo la grilla en algunas zonas de la pintura y reafirmando con nitidez en otras. La forma de la cruz es percibida gracias a la modulación del color, señalando una operación de la simbología que “vincula lo animado y lo inanimado, lo terrenal y lo supraterráneo, lo humano y lo animal”.





Figuras 2 y 3. *El ojo de Dios I y II*, 1973-4, acrílico s/tela, 80 x 115 cm c/u

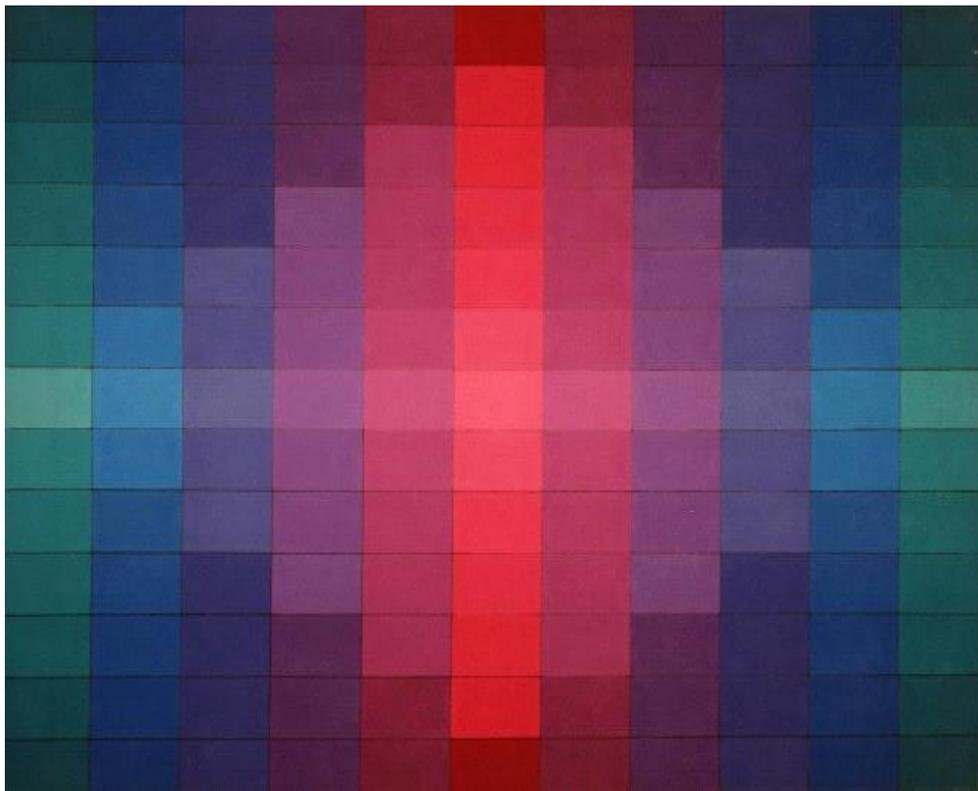


Figura 4. *Intihuasi II*, 1973, acrílico s/tela, 80 x 120 cm

Al mismo tiempo, existe un vínculo a explorar entre los conceptos desarrollados por Burucúa en torno al color en la región y las investigaciones recientes en materia de producción textil en los Andes que abordan Denise J. Arnold y Elvira Espejo en el libro *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Principalmente, el modo en que el color influyó de manera significativa en períodos pre-coloniales y coloniales para estructurar la vida social del territorio, por un lado, y

por el otro como signo que evidencia un conflicto entre formas de pensamiento disímiles. Numerosos autores precedentes, como Heather Lechtman –que exploró las relaciones entre los significados sociales del color y los procesos técnicos en la producción metalúrgica prehispánica–, sumada al aporte de Gabriela Siracusano –que señala las interferencias y desconexiones en las colonias tempranas entre los conquistadores y el pueblo inca, cuando las ideas andinas sobre el color comienzan a ser cuestionadas– permiten a las autoras trazar una genealogía en el uso, la producción y la semántica de los colores en la región. Una manera de organizar la composición del color que sirve para ilustrar estos fenómenos, y que se vincula formalmente con algunas de las pinturas de Puente, es el impacto social de la *k'isa* (Fig. 5, 6 y 7):

En los últimos tres decenios, el uso de la *k'isa* ha llegado a instalarse en una gama mucho mayor de otros soportes (vestimenta folklórica, pintura, diseño, arquitectura, cerámica) y su uso se ha expandido desde las listas en el textil a un efecto general de degradado sobre un objeto determinado. Esta difusión amplia de la *k'isa* también ha influido en cierta expresión visual y política de percibir y actuar en el mundo. Esta expresión política visual es antiglobalizadora y proecologista, y sobre todo proindígena (Arnold y Espejo, 2013).

La investigación exhaustiva de las autoras revela que la semántica asociada a dicho elemento encierra fuertes contradicciones y oculta procesos históricos más complejos. Muy poco se ha explorado sobre los orígenes de este particular uso del color y los significados asociados a él, y de allí surge el cuestionamiento sobre su verdadero vínculo con las tradiciones andinas del pasado. Esto promueve entonces una exploración de sus etapas de desarrollo, la influencia de fuerzas dinámicas externas, globales, en su producción y de qué manera éstas fueron transformando esta particular forma de entender y utilizar el color en la región.

Esta asociación sospechosamente moderna entre la teoría newtoniana (occidental) del color basado en la descomposición de la luz en el solar y el patrón de color llamado *k'isa* ha debido darse en un momento relativamente reciente (Arnold y Espejo, 2013).

La hipótesis de las autoras es que esta gradación de colores, que encontramos en forma ubicua en los productos industriales, culturales y artísticos de los Andes, habría obtenido su principal impulso en las primeras décadas del siglo XX. Según el comentario de algunos productores textiles de la región lacustre del lago Titicaca, esta forma de organizar el color está ligada al juego de luces y reflejos que se perciben en la superficie del lago. Pero, al no hallar evidencias arqueológicas en tejidos antiguos o en documentos históricos de dicha asociación de la *k'isa* a fenómenos meteorológicos como el arcoíris o el espectro de la luz solar, este patrón de color es vinculado al desarrollo de la industria textil en La Paz, luego de una migración masiva de poblaciones aymara-hablantes en la década de 1940. Toda esta generación habría aprovechado los avances en la tecnología de producción textil y su poder económico emergente para crear un diseño que luego sería asociado a la identidad de su pueblo.

Como muestran el análisis de la obra de Alejandro Puente y algunos de los autores citados, la intención del presente artículo es entender el color como una idea dinámica y como vehículo de emociones profundas. Además de promover un estudio de su transformación en el tiempo y los diversos papeles que han desempeñado dichas ideas en la historia del pensamiento de la región, el objetivo es, asimismo, dar cuenta del proceso y los factores que intervienen en un cuerpo afectado por un estímulo poderoso como es el color, la materia pictórica y el objeto textil. La obra del artista platense es así un camino que permite adentrarnos en las diferentes maneras en las que estos mecanismos actúan dentro del sujeto, aportando nuevos sentidos a su experiencia vital, sus vínculos dentro de una sociedad, un territorio y su historia.



Figuras 5 y 6.

Coloración tradicional y coloración industrial, respectivamente.
Registro fotográfico obtenido del libro *El textil tridimensional. La naturaleza de tejido como objeto y como sujeto*, de Denise J. Arnold y Elvira Espejo (2013)

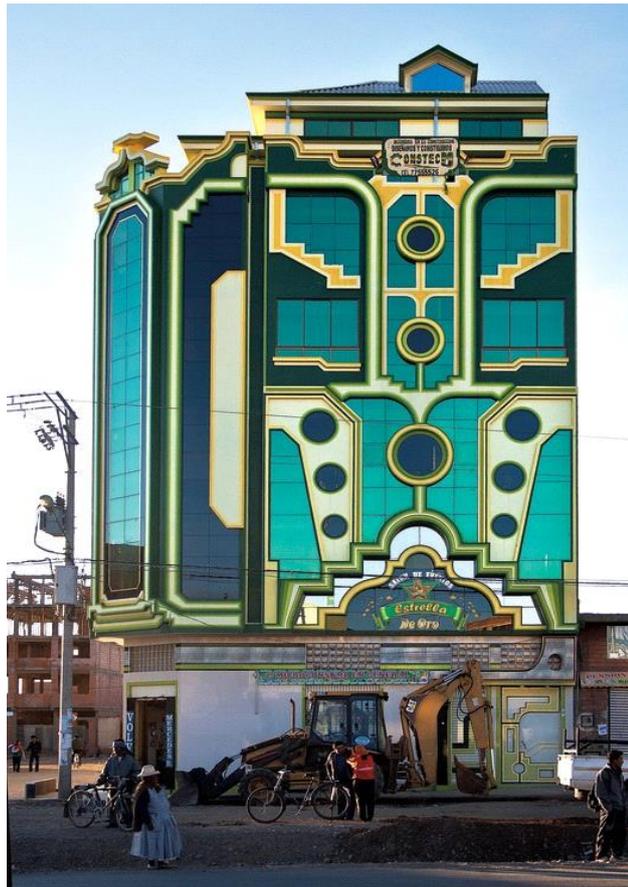


Figura 7.

Ejemplo de aplicación del color en la arquitectura de los Andes.
Fotografía rescatada por la arquitecta Elisabetta Andreoli y la artista Ligia D'Andrea
en el libro *La Arquitectura de Freddy Mamani Silvestre* (2014)

Referencias

ANDREOLI, Elisabetta y D'ANDREA, Ligia. *La Arquitectura de Freddy Mamani Silvestre*, 2014.

ARNOLD, Denise J. y ESPEJO, Elvira. *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, 2013.

ASSOUN, Paul-Laurent. *El vocabulario de Freud*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

_____. *Fundamentos del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Eduntref, 2005.

BURUCÚA, José Emilio. "Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puente, la noción de Pathosformel y la vuelta a la vida de civilizaciones heridas de muerte". En: *Ramona*, Buenos Aires, n. 32, 2003.

CLÉRO, Jean-Pierre. *El vocabulario de Lacan*. Buenos Aires, Atuel, 2006.

GARCÍA, Luis Ignacio. *La ninfa, la esfinge y la pampa. Aby Warburg en el umbral*. Córdoba, UNC/Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Washington D.C., 1997.

LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Texto establecido por Jacques Alain Miller. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 1964.

MARCHESI, Mariana. *Catálogo de la muestra "Alejandro Puento: Abstracción y Tradición Americana"*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción: siete conferencias*. París, 1948.