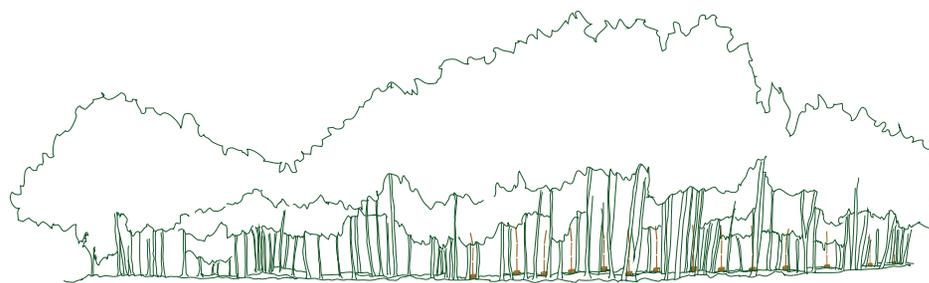


Una lectura tridimensional para el poema

# “El Edén”

**alumna.** María Francisca González Torres / **profesor guía.** Michèle Wilkomirsky Uribe



escuela de arquitectura y diseño e.[ad]  
pontificia universidad católica de valparaíso  
2007



Una lectura tridimensional para el poema

“El Edén”

### Colofón técnico

Esta edición se terminó de imprimir el mes de julio del año 2007.

Se imprimió en papel Canson de alta resolución doble cara de 130 grs.

Las impresoras utilizadas fueron Epson c43 y Epson c65.

La diagramación se realizó en el programa In design CS.

Se utilizaron dos fuentes tipográficas: Adobe Garamond Pro, cuerpos 30-24-18-11-8, en negrita, regular y cursiva, para títulos y subtítulos respectivamente, con negro al 80% y al 90% además de un color especial para las bajadas de título compuesto en: c70% m48% y100% k0%. Se utilizó también Myriad, cuerpos 9-7 en regular, cursiva y negrita al 70% negro para los textos.

Esta edición consta de 4 ejemplares numerados\_

# Una lectura tridimensional para el poema “El Edén”

## ÍNDICE

PRÓLOGO del PROFESOR .....	pág 07
PRÓLOGO del ALUMNO .....	pág 09
Cap. I POEMA Y LUGAR	
-El Edén .....	págs 11-23
-colofón cap. I .....	págs 25-29
Cap. II PROPUESTA PARA UNA VERSIÓN DEL POEMA EN LA ENTRADA DE LA HOSPEDERÍA COLGANTE	
-propuestas de diagramación .....	págs 31-43
-experiencias constructivas .....	págs 44-45
-colofón cap. II .....	págs 47-49
Cap. III LA CULTURA DEL CUERPO EN EL JARDÍN DE LA EXTENSIÓN	
-Jardín del Edén, situación esquemática .....	págs 51-55
-cultura del cuerpo .....	págs 56-57
-acto El Edén .....	págs 58-59
-colofón cap. III .....	págs 61-65
Cap. IV TRIDIMENSIONALIZAR EL POEMA	
-fundamento .....	págs 67-69
-mecánica proyectiva .....	págs 70-71
-propuesta de ubicación proyecto .....	págs 72-75
-proceso constructivo .....	págs 76-89
-colofón cap. IV .....	págs 95-99
Cap. V PLANIMETRÍA	
-axonométricas módulo .....	págs 101-107
-axonométricas bosque .....	págs 108-117

# “El Edén”

## Prólogo del profesor

La presente memoria corresponde a la presentación del proyecto de una lectura para el poema “El Edén” escrito por Manuel Sanfuentes para el Jardín de la Extensión en la Ciudad Abierta de Ritoque.

El proyecto en una primera etapa tuvo una fuerte carga de investigación que trató acerca de la relación de la gráfica con la escultura como un modo de acometer la extensión.

La razón de esto era la visita del escultor estadounidense Alastair Noble del que sólo teníamos algunas referencias fotográficas acerca de su trabajo que llamó nuestra atención ya que su punto de partida es – al igual que la nuestra- la palabra poética; en especial los trabajos que realizó con la poesía de Marinetti, y Blake.

Dada esta proximidad con nuestra relación con la poesía, nuestro interés radicaba justamente en estudiar la relación que un escultor de otro país pudiera tener con la poesía y lo que ello arrojará como forma.

Antes de su llegada, el trabajo de la alumna consistía en presentar su recopilación y meditación teórica en unas láminas que permanecían colgadas en la sala de manera de

constituirse entre ellas un espesor gráfico. Cada semana, dependiendo de las lecturas, suponía avances formales en este cuerpo, fundamental en tanto contenido y muy especialmente en la forma de desapegarse del muro.

Al llegar Alastair lo primero que hacemos es recibirlo en el taller y pedirle que nos explique con más profundidad lo que hace y cuál es la proposición que trae para desarrollar en la Ciudad Abierta.

Luego de pasar casi un mes trabajando en torno a su proposición y de discutir y discurrir acerca de las posibles relaciones entre él y nosotros, se nos hace difícil construir un puente puesto que las partidas son casi opuestas ya que para él la palabra poética ilumina simbólicamente las formas, mientras que para nosotros, lo logremos o no, es antes que todo leerla. Lo curioso es que los resultados formales no son distantes, pero el fundamento que hay tras ello sí están - sin oponerse - en distintos lugares y es que la observación le otorga al leer posibilidad de ser y de muchas maneras; mientras que el discurso simbólico se construye por suma de elementos encadenados.

La alumna termina su primer trimestre de titulación con una primera proposición formal acerca del desapego y el espesor gráfico.

Al partir Alastair, nos avocamos de lleno en un ensayo-encargo: el acceso para la Hospedería Colgante por una invitación de David Luza. Allí la alumna prueba materiales y tamaños para la realización de su proyecto. Es en este período que ella cae en la cuenta de la dimensión que un proyecto gráfico para la Ciudad Abierta debiese tener y esto lo hace un problema no menor.

Al tiempo, la alumna dedicaba su tiempo de observación a los espacios sublimes... espacios públicos sublimes. Lo inmediato tenía que ver por supuesto con los tamaños y el paisaje, la idea de lo sublime se asocia inmediatamente al paisaje sublime, pero al insistir sobre lo público aparecieron los lugares de conmemoración en la ciudad. De cierto modo no son lugares pues son hitos que representan una cosa mayor, algo que ha sido elevado a categoría.

Un sitio es elevado a categoría y conmemora pues allí hay una pequeña placa o busto, a veces escultura, que conmemora un hecho histórico de y en la ciudad. Son lugares que

no tienen espacio o que su espacio está en otro lado pues son simbólicos.

Es durante el ejercicio proyectivo de los peldaños para el acceso de la hospedería que la alumna se detiene por primera vez en la lectura del poema y de su relación con el lugar. A la vez de pensar cuál sería el modo de acometer el espacio del jardín de la extensión y el tamaño que el proyecto debiera tener.

Finalmente decide colocarse en el bosque que construye el límite poniente del Jardín. Sin decirlo intuye que el bosque tiene ganado su tamaño en la extensión y que por tanto su proposición se verá medida en esa realidad. Ella propone para ello 14 báculos poéticos donde se pueden leer los 28 versos del poema.

Se trata entonces de conmemorar el acto poético que da origen al poema “El Edén” y que el lector lea con cada báculo su versión para sublimar la extensión.

# “El Edén”

## Prólogo del alumno

La siguiente edición presenta una propuesta teórica y una experiencia constructiva del taller de titulación de diseño gráfico del año 2006.

Partimos de un enunciado base: *el despliegue del diseño gráfico para la lectura en la tridimensionalidad*. Es a partir de este enunciado, que se elaborara una propuesta de lectura tridimensional.

El desarrollo comprendió etapas evolutivas: la base fue una breve investigación acerca de la relación entre la escultura y el diseño gráfico. Dada la relación permanente de la escultura y el Diseño en la Escuela es que partimos desde la escultura, ya que abarca una superficie que se logra enmarcar en una tridimensionalidad que se piensa para ser vista y recorrida, una construcción que se logra vincular con su alrededor. Y el diseño por su parte generaría -de cierta manera- la misma instancia de observación e interacción con el espectador. Bien dice Jorge Frascara; “el diseñador, a diferencia del artista, no es normalmente la fuente de los mensajes que comunica, sino su intérprete” (*“Diseño y comunicación” editorial Infinito*)

Es en este sentido que se logra generar un nuevo vínculo; la visita del escultor estadounidense, Alastair Noble, con su

escultura-instalación, muda silenciosa; y que logra incrustar en su trabajo la palabra o tal vez, genera al espectador, el ejercicio de entender la existencia de una palabra ausente. La palabra poética.

Es la palabra poética el eje transversal de todo el taller de titulación, y a partir de ella es que en el segundo período se nos invita de intervenir gráficamente el acceso a la Hospedería Colgante en la vega de Ritoque. Inmediatamente se piensa en la tridimensionalidad del texto, ya que éste era la primera pregunta, o bien en el salirse del soporte comúnmente utilizado; la página. Es a partir de esta invitación y del poema “El Edén”, poema escrito por Manuel Sauter, que el proyecto final tendrá lugar en el Jardín de la Extensión.

Habiendo llevado a cabo una propuesta para la escalera de acceso de la Hospedería, y, teniendo también el poema “El Edén” se decide pensar el proyecto final en este lugar que hace aparecer su destinación especialmente los días miércoles, día de Cultura del Cuerpo.

Se propone colocar el poema en el bosque, que ejerce su soberanía en la vega como umbral de acceso hacia las dunas. Y se piensa también en utilizar su altura para

guiar al lector a una lectura tridimensional. Es así como nace la idea de los báculos. Éstos lograrían integrarse al bosque en su altura, y harían de él, un lugar transitado, que se pueda recorrer poéticamente, en tanto se accede a él: “Cada cuerpo o módulo, tiene su propio ritmo, en tanto cada cuerpo tiene su propio verso de “El Edén”. Este ritmo tiene que ver con un orden de lectura, el que a su vez nos habla de una densidad no sólo en cuanto a la ubicación de los objetos sino también en cuanto a la densidad de la mirada, que se genera a partir del recorrido visual. Existiría una repetición modular, como la persistencia de un sonido -un poema que se lee en voz alta- apareciendo como una trama luminosa que nos dice de una densidad en el mirar a través del follaje del bosque”.

# Capítulo I

\_Poema  
y  
Lugar\_

# “El Edén”

Manuel Sanfuentes

Tractatus	El Edén
-	i
-	ii
1.	iii
2.	iv
3.	v
4.	vi
5.	vii
6.	viii
7.	ix





í

Atan alto

cómo los reunidos

lo árbole engrises

lo pasto

sostenido movimiento



ii

Atan lejos

comen de cerca

peregrina en mi corazón

oh pro Polis

por fin él

marcaba afuerza



iii

Hayque

letejerla crochet

allamás

iv

Hágame

telarpar la totora

cantado en el blanco 7

ad inter pósito persona

osólo una pa labra

señalaba la velocidad

reducida la pluma al ras

2.0232 Dicho sea de paso: Los objetos son incoloros.2.02 El objeto es simple.2.0231 La sustancia del mundo puede determinar sólo una forma y ninguna propiedad material. Porque éstas se presentan primero en las proposiciones – están formadas primero por la configuración de los objetos.2.0233 Dos objetos de la misma forma lógica están –prescindiendo de sus propiedades externas- diferenciados el uno del otro sólo porque son diferentes.2.014 Los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de cosas.2.14 La figura consiste en esto: en que sus elementos están combinados unos respecto de otros de un modo determinado.2.1512 Es como una escala aplicada a la realidad.

V

Tres veces cerca:

7.38 zapatos de tacón

7.41 narcóticos

7...

3.11 Nosotros usamos el signo sensiblemente perceptible de la proposición (sonidos o signos escritos, etc.) como una proyección del estado de cosas posible. El método de proyección es el pensamiento del sentido de la proposición.3.1431 La esencia del signo proposicional se hace muy clara cuando lo imaginamos compuesto de objetos espaciales (tales como mesas, sillas, libros) en vez de signos escritos. La recíproca posición espacial de estas cosas expresa el sentido de la proposición.3.31 Llamo una expresión (un símbolo) a cada una de las partes de la proposición que caracteriza su sentido. (La proposición misma es una expresión.) Expresión es todo aquello, esencial para el sentido de la proposición, que las proposiciones tienen en común unas con otras.3.3411 Se puede también decir: el verdadero nombre es aquello que tienen en común todos los símbolos que designan un objeto. De aquí se seguiría gradualmente que ninguna clase de composición es esencial para los nombres.3.5 El signo proposicional aplicado, pensado, es el pensamiento.

vi

Mullida allímite certero

la

hasta acálala

zurda

rostraclaro

mar

séllala corta

la vega sentierra

4.01 La proposición es una figura de la realidad. La proposición es un modelo de la realidad tal como la pensamos.4.012 Es claro que nosotros percibimos una proposición de la forma «aRb» como figura. Aquí el signo es claramente un trasunto del significado.4.027 Yace en la esencia de la proposición que pueda comunicarnos un nuevo sentido.4.1121 La psicología no es más afín a la filosofía que cualquier otra ciencia natural. La teoría del conocimiento es la psicología de la filosofía. ¿No corresponde mi estudio del signo-lenguaje al estudio del proceso mental que los filósofos sostenían que era esencial a la filosofía de la lógica? Sólo así se han perdido los más en investigaciones psicológicas no esenciales. E incluso mi método corre análogo peligro.4.114 Debe delimitar lo pensable y con ello lo impensable. Debe delimitar lo impensable desde el centro de lo pensable.4.115 Significará lo indecible presentando claramente lo decible.4.441 Es claro que al complejo de los signos «V» y «F» no corresponde ningún objeto (o complejo de objetos), lo mismo que no corresponde a las líneas verticales y horizontales o a los paréntesis. No hay «objetos lógicos». Lo mismo vale, naturalmente, para todos los signos que expresan lo mismo como los esquemas de «V» y «F».

vii

El

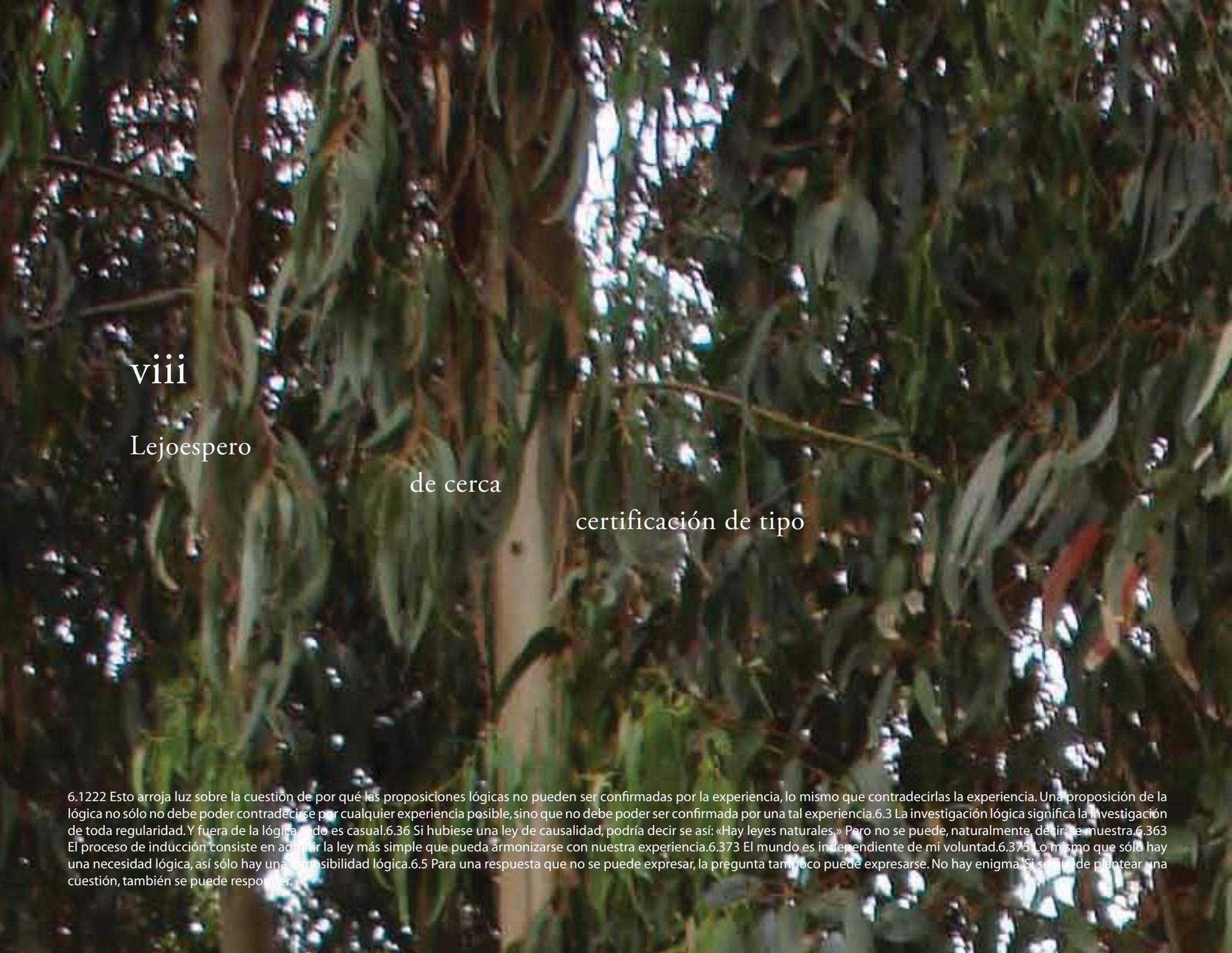
ramoneo amarillal largor

lo pregunta in

evita

lanzamiento menos resguardo

5.01 Las proposiciones elementales son los argumentos de verdad de las proposiciones.5.1 Las funciones de verdad se pueden ordenar en series. Este es el fundamento de la teoría de la probabilidad.5.11 Si los fundamentos de verdad que son comunes a un número de proposiciones son también todos los fundamentos de verdad de una cierta proposición se sigue de la verdad de aquellas proposiciones.5.1361 No podemos inferir los acontecimientos futuros de los presentes. La fe en el nexa causal es la superstición.5.154 En una urna hay el mismo número de bolas blancas y negras (y no otras). Yo extraigo una bola después de otra y las vuelvo a poner en la urna. Así puedo determinar, por un experimento, que el número de las bolas negras y el de las blancas extraídas tiende a aproximarse según progresa la extracción. Esto no es ningún hecho matemático. Ahora, si yo digo: Es igualmente probable que extraiga una bola negra que una blanca, esto significa que todas las circunstancias que me son conocidas (incluyendo las leyes de la naturaleza hipotéticamente admitidas) no me dan más la probabilidad de que ocurra un acontecimiento que la de que ocurra otro. Se da, pues –como se puede fácilmente comprender por la explicación anterior–, para cada posible acontecimiento la probabilidad  $1/2$ . Lo que yo verifico por el experimento es que el que ocurran los dos acontecimientos es independiente de las circunstancias que no me son conocidas como más próximas.5.21 Nosotros podemos poner de relieve estas internas relaciones en nuestros modos de expresión, presentando una proposición como el Resultado de una operación que la obtiene de otras proposiciones (las bases de la operación).5.22 La operación es la expresión de una relación entre las estructuras de su resultado y sus bases.5.251 Una función no puede ser su propio argumento, pero el resultado de una operación puede ser su propia base.5.4541 Las soluciones de los problemas lógicos deben ser sencillas, pues ellas establecen los tipos de la simplicidad. Los hombres han tenido siempre la vaga idea de que debía haber una esfera de cuestiones cuyas respuestas -a priori- estuviesen simétricamente unidas en una estructura acabada y regular. Una esfera en la cual sea válida la proposición: simplex sigillum veri.5.53 Expreso la identidad del objeto por la identidad del signo y no por medio de un signo de identidad. Y la diversidad de los objetos por la diversidad de los signos.



viii

Lejoespero

de cerca

certificación de tipo

6.1222 Esto arroja luz sobre la cuestión de por qué las proposiciones lógicas no pueden ser confirmadas por la experiencia, lo mismo que contradecirlas la experiencia. Una proposición de la lógica no sólo no debe poder contradecirse por cualquier experiencia posible, sino que no debe poder ser confirmada por una tal experiencia.6.3 La investigación lógica significa la investigación de toda regularidad. Y fuera de la lógica todo es casual.6.36 Si hubiese una ley de causalidad, podría decirse así: «Hay leyes naturales.» Pero no se puede, naturalmente, decir: se muestra.6.363 El proceso de inducción consiste en admitir la ley más simple que pueda armonizarse con nuestra experiencia.6.373 El mundo es independiente de mi voluntad.6.375 Lo mismo que sólo hay una necesidad lógica, así sólo hay una imposibilidad lógica.6.5 Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse. No hay enigma. Si se puede plantear una cuestión, también se puede responder.

ix

No hay

nada más lógica

ver y tocar un más un

cachas y lotes

demí

el cielo ausenta

Colofón  
\_Capítulo I\_

OBSERVACION en la VEGA I::  
del total de la extensión::

A MODO DE PROLOGO\_

Durante la segunda etapa del taller de titulación; el primer encargo consistió en ir a dibujar la vega de Ritoque, a modo de observación de una extensión y de su vínculo con el que la habita.  
La manera de como esta extensión recibe la luz y la procesa en sus elementos, y también la manera como ésta acoge al que la visita.



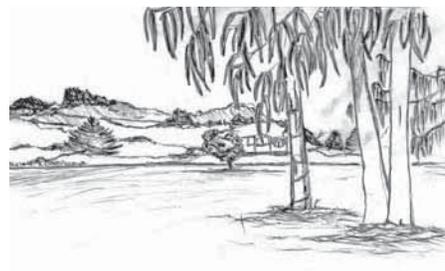
El bosque de la vega es un descanso en la extensión, un resguardo en sombra.



La sombra que proyecta el bosque, es una unión y un límite entre la luz plana de la extensión con la trama interior de él.



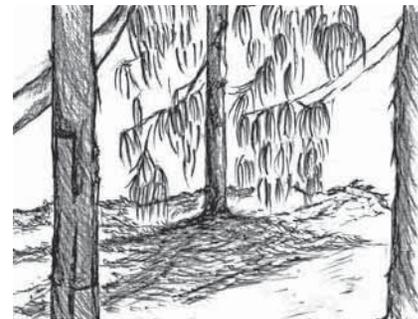
La extensión de la vega es la medida de la distancia, y el bosque es la proximidad en esta extensión; un punto de referencia.



El bosque es el tiempo de una trama de luz construída dentro de una extensión.



El bosque es un umbral que está cerrado y abierto a la vez. Se cierra en su forma tupida y ordenada, pero se abre en el permitir el acceso a la luz de la extensión. Genera un filtro anguloso, que tiene que ver con su hoja filuda que cae.



La hoja se agrupa en la punta de sus ramas, cayendo hacia el suelo, es una hoja que se precipita, creando una multiplicidad de entre luces, como un ritmo que se renueva con el recorrido de la luz.



La luz se amortigua con una composición de hojas, resultando una luz fraccionada en partes pequeñas.



El bosque dice del orden, de lo lineal. Construído por filas que generan un espesor que se recorre atravesándose por ellas. Es un bosque de una densidad numérica que permite un ancho luminoso que está construído y dispuesto dentro de una extensión.

OBSERVACION en la VEGA II::  
del ORDEN, de su ALTURA, de su LUZ::

Del Orden::  
su trazado::

El orden y el trazado son los indicadores de situaciones determinadas. El bosque posee un trazado, posee un orden, por lo que el acto que allí se produce y que allí nace es sólo de él y para él, le pertenece, pues sólo el bosque tiene una vega y una duna, sólo él tiene una acción.



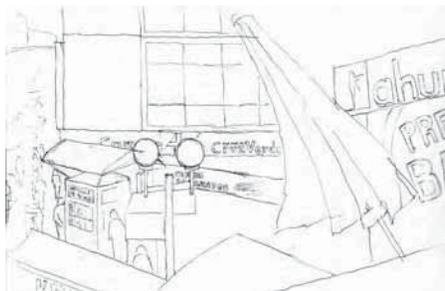
trazado olimpia, Grecia

El trazado y su simetría lógica, es la que le genera un orden al ojo, que se traduce luego en el movimiento del cuerpo, el juego o la guerra respectivamente [reglas].



A partir de la observación de la vega, se generan relaciones que nos dicen de un estar en la ciudad, como altura y luz. Son vínculos gráficos.

De lo Sublime::  
su altura en la ciudad::



Aparece en la ciudad una trama gráfica basada en la venta, que nos habla del mirar hacia arriba para distinguir y diferenciar un sinnúmero de mensajes entregados en diferentes tamaños de lectura. En el bosque, por otra parte, la sublimidad se da en una altura que, a diferencia de su base ordenada, es desordenada -una altura difusa- que fracciona las luces, una altura en contrastes. Existe una trama luminosa que establece una intimidad, que nos hace encontrarnos dentro de un juego como una densidad luminosa.



Se genera una intimidad a partir de la luz que en el lugar aparece. Es una luz de carácter entramado, una altura que produce destellos de luz a modo de una geometría de tipo catedral, como vitral. Una tenue luz que cobija. El movimiento por otro lado es el que hace aparecer ésta trama visual, a modo de *entres*; son unos vacíos contenedores de luz. Esto genera la intimidad próxima al cuerpo.

De su Luz::  
relación de las vidrieras con el bosque::



San Esteban, Viena, 1304

La vidriera es una técnica nacida en la Edad Media. Característica del arte religioso del período Gótico, aunque también se le conoció en el período Románico. En el período Gótico los arquitectos a través de la luz y la transparencia quisieron entregar un mayor grado de espiritualidad. Se pensaba en el cielo como el lugar de mayor jerarquía pretendiendo llevar la mirada hacia la luz. La iglesia es la relación y el vínculo físico más próximo de Dios con su pueblo. Los vitrales son construidos en una poética de la luz, ya que éstos la captaban y la transformaban en pensamiento religioso, integrando una continuidad iconográfica evangélica.



En ambos casos, la luz es la que crea una altura que se muestra como construida. El ojo se re- dirige hacia el cielo, siendo éste el paralelo del follaje con las vidrieras. En el bosque, al igual que en las vidrieras, se genera un intercambio entre el texto y el follaje, como un ritmo que se renueva en la luz, creando una atmósfera luminosa tan cambiante como las horas del día. Al igual que en el bosque, la luz de las vidrieras se amortiguaba con composiciones hechas por partes pequeñas.

## Origen del poema “El Eden”

Existen al menos tres clases de actos poéticos: los recitales poéticos, los actos juegos y la phalène. En los últimos dos se da la relación de la poesía hecha por todos.

“El Edén”  
poesía hecha por todos; a modo de Phalène:



El proyecto se plantea desde el poema “El Edén”, realizado a partir de un juego poético en la vega de Ritoque, el día 3 de mayo del año 2006, al inicio del invierno.

El acto poético consistió en lanzar con unos arcos, flechas, para luego señalar su caída. La avanzada era hacia el norte de la vega. Al minuto de lanzar las flechas, cada jugador tenía que “nombrar” una palabra o bien, lo que estuviera viendo en ese segundo; una palabra “a flor de labios”.



De todas las palabras dichas se armó un poema siguiendo el orden que la caída de la flecha dibujaba. Con la caída de la flecha se armó una suerte de constelación, que dividió la vega en 7 partes.

“El Edén”, resultó ser el poema construido, el que a su vez se encuentra vinculado con el “Tractatus logico-philosophicus”, que apareció en 1918. Su autor es el filósofo, matemático e ingeniero vienés Ludwin Wittgenstein, quien plantea que la Filosofía es una actividad que consiste en el análisis del lenguaje (1). El vínculo con el poema nace entonces a partir de la problemática de la palabra. El tratado se encuentra dividido en 7 partes, las que a su vez se encuentran sub divididas en tantas más (2).

El poema entonces logra hablar y decir de lo espontáneo de la primera mirada, mostrando en la palabra la vega de Ritoque.

Acerca de la phalène\_ Godofredo Iommi\_notas de clases\_ tesis\_ Mateo Zlatar

...“La phalène es un acto, en el que varias personas leen una suerte de cartas, que a su vez son dibujos, las cuales ellos titulan según lo que ven o según lo que imaginan del dibujo. Estas palabras son recogidas por el poeta, quien interviene el sentido de las oraciones al introducirle *conectivas* que son, simplemente artículos, signos de puntuación, preposiciones, adjunciones, etc.

Pero hay algo que el poeta siempre respeta, la *unidad discreta*, que, según Martinet “son aquellas cuyo valor lingüístico no resulta afectado en nada por variaciones de detalles determinados por el contexto o bien, por circunstancias diversas” es decir, son los elementos de las oraciones que entregan los participantes, que no pueden ser alterados o reducidos, de este modo en la phalène se construye una poesía hecha por todos”...

André Martinet (Saint-Alban-des-Villards, 12 de abril de 1908 - Châtenay-Malabry, 16 de julio de 1999), lingüista francés, representante de la corriente conocida como funcionalismo.

(1) Wittgenstein, quiere desvelar cómo se constituye nuestro conocimiento de la realidad mundana (aquella de que trata la ciencia - pues también hay para él otras realidades como la religiosa o la ética), pero no analizando al sujeto, sino el lenguaje que éste emplea para hablar de la realidad - con otros o consigo mismo. En las estructuras de tal lenguaje, por ejemplo, en sus *formas lógicas*, se deberá identificar lo que permite que ese mundo accesible a la ciencia sea también *representado* en el lenguaje.

El problema está en que al emplear términos filosóficos como: *verdad, mundo, realidad, tiempo*, etc. inevitablemente se suscitan imágenes mentales que nos tientan a pensar que con tales imágenes poseemos ya el significado de las expresiones. Filosofar será por tanto “una lucha contra el embujamiento del entendimiento por parte de los medios de nuestro lenguaje”

(2) ejemplos *Tractatus*, cap. 2

(2)(2.1): Nosotros nos hacemos “imágenes” de la realidad (2.11) La “imagen” representa la situación real en el espacio lógico, como existencia o no-existencia de “estados de cosas”

(2.12) La imagen es un “modelo” de la realidad.

## Alastair Noble

Un primer signo a partir de una imagen de la cruz del sur.

Alastair Noble, escultor norteamericano. Trabaja en su experiencia escultórica con poetas de vanguardia de principios del S. XX.

En marzo del 2006 recibe la invitación de participar en un taller de Diseño Gráfico, permaneciendo un tiempo como huésped de Ciudad Abierta.



Alastair Noble

### problemática del hacer

Aparece la pregunta del diseño gráfico en relación con la obra escultórica. Percibir cuáles son los límites del diseño gráfico y de qué manera se cuestionan estos límites a partir de un lenguaje escultórico.

Alastair Noble plantea al taller, el desafío de vincular su metodología de trabajo [metodología escultórica] con la observación. Aparecen entonces distintas dimensiones, tales como la pregunta por la literalidad de la obra, la representación de la palabra y su materialidad.



### literalidad en la obra

La acción de taller sería construir la cruz del sur de Amereida, con palos de bambú y malla metálica. Ésta, apuntando hacia el sur, a modo de una representación icónica literal de la poética de la escuela. Será emplazada en la altura de la vega, en la duna, y se le extenderán los extremos con unas barras de bambú verticales, cuya intensidad es aparecer y desaparecer de la arena en una extensión de alrededor de 10 metros. Esta estructura de bambú es terminada con una malla metálica, que intenta generar un cobijo para el espectador, ella soportada por la forma de la cruz.

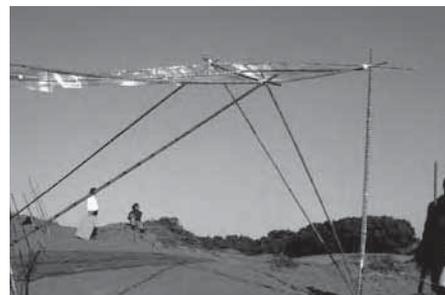
Esta experiencia fue una espacialidad contextual y dialógica (contextual, ya que enmarca su acción en Ciudad Abierta, y dialógica ya que se funda en el diálogo con el total de la extensión de Ritoque) cuyo sentido no partía de la obra en sí misma, sino de sus relaciones múltiples con el entorno y el espectador.

De esta manera la acción logró entrar en un diálogo abierto con Ciudad Abierta, en el sentido que la obra literaliza su teoría poética, en tanto la acción de taller es construir la cruz de Amereida.

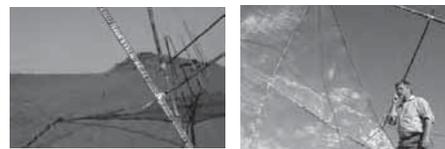


### un cobijo y su materialidad

En la experiencia de taller se piensa utilizar materiales de bajo presupuesto, por lo que su materialidad sería de carácter efímero, pues se encontraría sometido al clima de Ritoque.



La experiencia entonces, estaría dirigida a un espectador activo, estableciendo así, una relación entre una representación, un lugar, y su observador. El cuerpo reposaría en una suerte de materialización de la extensión de la cruz invertida de América.



A propósito de la representación Gastón Breyer, en "La escena presente" nos dice:  
"El objeto invita a una presencia en cuanto éste significa, es el acto de la representación en tanto trae a presencia; haciendo aparecer."

## Gráfica tridimensional

La palabra muda

A propósito del trabajo de Alastair Noble como escultor.

Alastair Noble crea, en su obra, el efecto de un mensaje cifrado, en tanto la incógnita que significa el vacío de los textos aparece. Emplea a su vez la poesía como génesis de su trabajo escultórico.



"Mallarmé" 2000 -1-

Se podría decir que en el trabajo de Noble, el vacío del texto como tipografía, actúa como la presencia de la ausencia. En cambio, hace su aparición esta ausencia de la lengua bajo la forma de vacíos como sombras que juegan en la pared.

Alastair Noble, intenta hacer significar el vacío, y el derrumbamiento de su lengua con la cancelación del texto como las cosas medidas del espacio, el estado de la transición en el cual la lengua procura significar en estos códigos convencionales que son las tipografías, como una representación visual que comunica.



"Blake, illuminated" 2001 -2-



"Illuminated pages" 2004

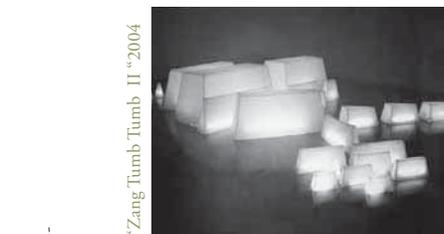
## Zang Tumb Tumb I,II

El ejemplo más claro en la práctica de Noble, podría ser Zang Tumb Tumb I, II, de los años 2004 y 2005 respectivamente.

La forma de la instalación califica como escultura en tanto se enmarca dentro de un circuito y trabaja a su vez con una materialidad que controla la caída y aparición luminosa que ésta genera. Crea -ésta forma- un patrón luminoso que se basa en el reflejo del poema sobre una superficie en ángulo que se encuentra permanentemente activo.



"Zang Tumb Tumb I" 2004 -3-



"Zang Tumb Tumb II" 2004



catálogo  
Zang Tumb Tumb 2004 -4-

Noble genera un trabajo escultórico a partir de la caída de la luz, como una distribución de partes de ella con sus reflejos. Se muestra de manera tridimensional y literal la trama gráfica de una página, usando visualmente las cajas de las palabras, en donde luces, sombras y reflejos forman parte del total de la estructura. Son finalmente figuras trapezoidales que reconstruyen un poema, basándose en el juego de las diferentes luces. La intención de Noble no es ilustrar el texto, pero sí manifestar su esencia en el espacio como una ausencia del texto.



## NOTA

acerca de la trayectoria de Noble

Escultor, artista plástico. Trabaja actualmente en la Universidad de Arizona, USA. Alastair Noble es Profesor Asistente en el Departamento de Arte de la Escuela de Lafayette en Easton Pennsylvania, donde maneja el programa de Escultura. Su práctica artística se concentra en la escultura, arte público e instalaciones en interiores. La poesía ha nutrido su trabajo durante los años, y recientemente el texto en sí mismo ha emergido como un elemento estructural mayor en sus formas escultóricas. Ha expuesto nacional e internacionalmente por 25 años, más recientemente en la Colección Peggy Guggenheim, Venecia, Italia. Sus trabajos están incluidos en varias colecciones tanto privadas como corporativas y públicas. Ha organizado conferencias y exhibiciones sobre arte público y poesía, y escribe para la revista "Sculpture". En los últimos dos años exhibió dos instalaciones de gran escala basadas en el poema Zang Tumb Tumb de FT Marinetti, en la Escuela Lafayette y la Universidad de Arizona Tucson.

-1- El trabajo "Mallarmé" consta de seis paneles de cristal a través de los cuales él transformó páginas dobles de un "Golpe de dados", el poema del francés Stéphane Mallarmé. Los vacíos aparecen como imágenes flotantes del texto bloqueado que genera sombras múltiples en la pared de la galería. Estos paneles aparecen como un libro abierto; un libro que representa la ausencia de la lengua, llevando solamente la inscripción del nombre de Mallarmé.

Stéphane Mallarmé: (París; 18 de marzo de 1842 - Valvins; 9 de septiembre de 1898), poeta y crítico francés, uno de los grandes del siglo XIX, representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés. Fue antecedente claro de las vanguardias que marcarían los primeros años del siguiente siglo. Autor de una obra poética tan breve como ambiciosa, Mallarmé inició, en la segunda mitad del siglo XIX, una renovación de la poesía cuya influencia se siente hasta nuestros días. Dueño de una sintaxis, ritmo y vocabulario poco comunes, Mallarmé creó poemas cerrados en sí mismos, lejos de cualquier realismo, donde el sentido proviene de las resonancias. En su poesía las sonoridades y los colores juegan un rol tan importante como los sentidos cotidianos que tienen las palabras, lo cual hace su traducción realmente difícil.

-2- En "Blake Iluminado", la obra tiene el aspecto de un libro abierto con la impresión de versos en cada página. Sin embargo, una ranura del recorte representa cada palabra. En esta escultura los versos corresponden a los primeros dos poemas de las canciones de William Blake. Producido en una escala grande, la luz del sol que pasa a través de la escultura proporcionaría una imagen iluminada de los espacios en blanco en la tierra donde las palabras pudieron descender.

William Blake (Londres, 28 de noviembre de 1757 – id. 12 de agosto de 1827) fue un poeta, pintor, grabador y místico inglés. Por la relación que en su obra tienen la poesía y sus grabados respectivos suele ponerse a Blake como ejemplo del "artista total". Blake veía estas dos disciplinas como dos medios de un esfuerzo espiritual unificado.

Filippo Tommaso Marinetti: (Alejandría, Egipto, 1876 - Bellagio, Como, 1944) escritor italiano. Poeta, novelista y fundador del futurismo, Movimiento literario y artístico surgido en Italia en el primer decenio del siglo XX. Nació con un manifiesto, y varió y fijó sus propios enunciados en una serie de manifiestos.

-3- En "Zang Tumb Tumb" se recoge las impresiones de Marinetti sobre el sitio de Adrianópolis durante la primera guerra balcánica (1912-1913), en la que participó como voluntario. El libro plasma literariamente algunas de las ideas que los futuristas habían proclamado desde 1909 en algunos manifiestos, como la «aceleración de la vida» o la glorificación de la guerra, y constituye el modelo de una nueva concepción que anticipa la poesía concreta. Aunque los recursos visuales y sonoros de la obra no eran nuevos, la originalidad de Marinetti consistió en su capacidad para fusionarlos a partir de lo que bautizó como «palabras en libertad».

La instalación suspende en la superficie de la pantalla las plantillas del recorte que representan la cubierta del poema "Zang Tumb Tumb"

En la base, el suelo ahuecado está la iluminación como de teatro, que se proyecta hacia arriba, iluminando la pantalla y generando patrones de luz sobre la pared. Las plantillas del recorte del poema también proyectaron una imagen tipográfica del texto de recorte en la pared. Esta imagen del texto hecho fragmentos en las paredes se refleja sobre la piscina de reflejo que rodea abajo. La instalación también incluye una banda de sonido con un extracto del poema con la voz de Marinetti.

-4- Serie de portadas del libro "Zang Tumb Tumb" de Filippo Tommaso Marinetti, en el que expresa tipográficamente el sonido de las bombas y las ametralladoras en la batalla de Adrianópolis.

# Capítulo II

Propuesta para una versión del poema “El Edén”  
en la entrada de la Hospedería Colgante

-la tipografía tridimensional-

## “El Edén”

A tan alto  
    lopasto

Atan lejos  
    porfin él

peregrina  
    oh pro Polis

Hay que  
    allamás

Hágame  
    telarpar

Mullida  
    unapalabra

    reducidala  
    pluma al ras

Tres veces  
    zurda

    mar  
    rostraclaro

    lo pregunta  
    evita

    resguardo  
    la vega

Lejoespero  
    de cerca

No hay  
    nada más

    demí  
    el cielo

## El Edén

un poema transformado::

Se realiza una propuesta para ejecutar una primera experiencia tipográfica tridimensional en la hospedería colgante. Esto se desarrolla durante un período de tiempo que corresponde al segundo trimestre del taller de titulación II en el año 2006.

El encargo es proyectar una primera versión del poema “El Edén” para el acceso a la Hospedería. El problema gráfico a abordar trata acerca de cómo el poema se leería y cuáles serían sus condiciones gráficas y tridimensionales dada esta espacialidad.

Es un ejercicio proyectivo para trabajar la tipografía en tres dimensiones con la metodología del moldaje y vaciado.

Dado que la longitud del poema original supera en sus requerimientos espaciales a los de esta propuesta de acceso, es necesario construir una versión de él para la ocasión.

Por lo anterior, se piensa en la transformación del poema a partir de la reducción espacial y significativa de sus versos.

Se propone por tanto un juego, suerte de “economía de palabras” para mantener el sentido original del poema transgrediendo su longitud y eliminando alguno de los componentes de sus versos.

El poema “El Edén” entonces, es modificado para integrarlo al acceso, con reglas gráficas propias y específicas para dicha ocasión.

La hospedería “Colgante” en su acceso tiene 14 peldaños, los cuales son intervenidos tipográficamente. Se realizan, pastelones en concreto, a través de la técnica de vaciado, que nos permite tener una lectura mediante caracteres realizados en goma.

## El Edén

propuestas de diagramación::

El sentido poético del poema “El Edén”, vale decir, como éste fue escrito, nos habla de un estar en la vega de Ritoque. Nos dice de una observación a partir de la primera mirada de los jugadores del acto. El nuevo sentido otorgado para la propuesta de la escalera nos dice de una narrativa un poco más descriptiva que el poema original; utilizando las mismas composiciones de palabras, pero otorgándoles, sin embargo de otro sentido; uno nuevo. Es, de cierta manera, una descripción de los elementos que aparecen en la vega y el total de la extensión.

El poema, concebido en un acto en Ciudad Abierta posee la característica de lo simultáneo, lo espontáneo. La construcción formal del poema “El Edén” se basó en la superposición de las palabras nombradas por los jugadores. Así, si un jugador dijo “se entierra”, la construcción inventada para el juego une las dos palabras antes nombradas y dejándolas como una sola;

“sentierra”.

En la construcción del poema no se agregaron conectivas extras, que no hayan sido nombradas por los jugadores del acto, sino que las conectivas se formaron con las mismas palabras nombradas por ellos, las cuales de cierta manera re - nacieron, formando el poema y a la vez, nuevas palabras las cuales se encuentran divididas en estrofas -nueve en total- que se vinculan con los nueve capítulos del *Tractatus* de Wittgenstein. (ver cap.3)

El poema “El Edén” tiene 9 estrofas, la Hospedería Colgante, por su parte, tiene 14 peldaños.

La proyección del ejercicio tipográfico para la escalera de la Hospedería debía, a su vez, cumplir con ciertos requerimientos, como el tamaño de las losetas y la cantidad. Es por esto que se toma la decisión de inventar un juego en el que se puedan eliminar ciertas palabras, bajo ciertos criterios, para así realizar una transformación del poema original; una nueva versión que cumpliera con los requerimientos antes nombrados. Se piensa la lectura del poema en voz alta

a medida en que el ascenso o el descenso se lleven a cabo. Esto entregaría la cadencia de un paso propuesto en la lectura de esta nueva versión del poema.

Para las propuestas de diagramación en la escalera de la Hospedería Colgante, el criterio de selección de palabras es a partir de la longitud de ellas en términos tipográficos, así como también a partir de su fonética, en el *cómo* estas palabras suenan en su lectura a medida que se avanza.

Así, de esta manera, si en la versión original del poema hay un párrafo que nos diga:

i

Atan alto  
cómolos reunidos  
lopasto  
lo árbol engrises  
sostenido movimiento

las palabras “cómolos reunidos” no entrarían en la lógica selectiva de la nueva versión del poema, no así “lopasto” una palabra más reducida en su longitud.

Quedaría entonces:

i

Atan alto

lopasto

## POEMA ORIGINAL::

i  
Atan alto  
    cómolos reunidos  
    lo árbol engrises  
        lo pasto  
        sostenido el movimiento

ii  
Atan lejos  
    comen de cerca  
    peregrina en mi corazón  
        por fin él  
        marcaba afuerza  
        oh pro Polis

iii  
Hay que  
    letejerla crochet  
        allamás

iv  
Hágame  
    telarpar la totora  
        cantado en el blanco 7  
        ad inter pósito persona  
    osólo unapa labra  
        señalabala velocidad  
        reducidala pluma al ras

v  
Tres veces cerca:  
    7.38 zapatos de tacón  
    7.41 narcóticos  
    7...

vi  
Mullida allímite certero  
    hasta acá lala  
        zurda  
        rostraclaro  
        mar  
        sél lala corta  
        la vega sentierra

vii  
El  
    ramoneo amarillal largor  
        lanzamiento menos resguardo  
        lo pregunta in  
        evita

viii  
Lejoespero  
    de cerca  
        certificación de ti p o

ix  
No hay  
    nada más lógica  
        cachas y lotes  
        demí  
        ver y tocarun más un  
        el cielo ausenta

SEGUNDA VERSIÓN::

i

Atan alto -----  
-----  
----- lopasto -----  
-----

ii

Atan lejos -----  
-----  
----- peregrina ----- por fin él -----  
----- oh pro Polis -----

iii

Hayque -----  
-----  
----- allamás -----

iv

Hágame telarpar -----  
-----  
----- unapa labra -----  
----- reducidala pluma al ras -----

v

Tres veces -----  
-----  
-----

vi

Mullida -----  
-----  
----- zurda -----  
----- rostraclaro -----  
----- mar -----  
-----  
----- la vega -----

vii

-----  
-----  
----- lo pregunta ----- evita -----

viii

Lejoespero -----  
----- de cerca -----

ix

No hay nada más -----  
-----  
----- demí -----  
----- elcielo -----

## VERSIÓN FINAL::

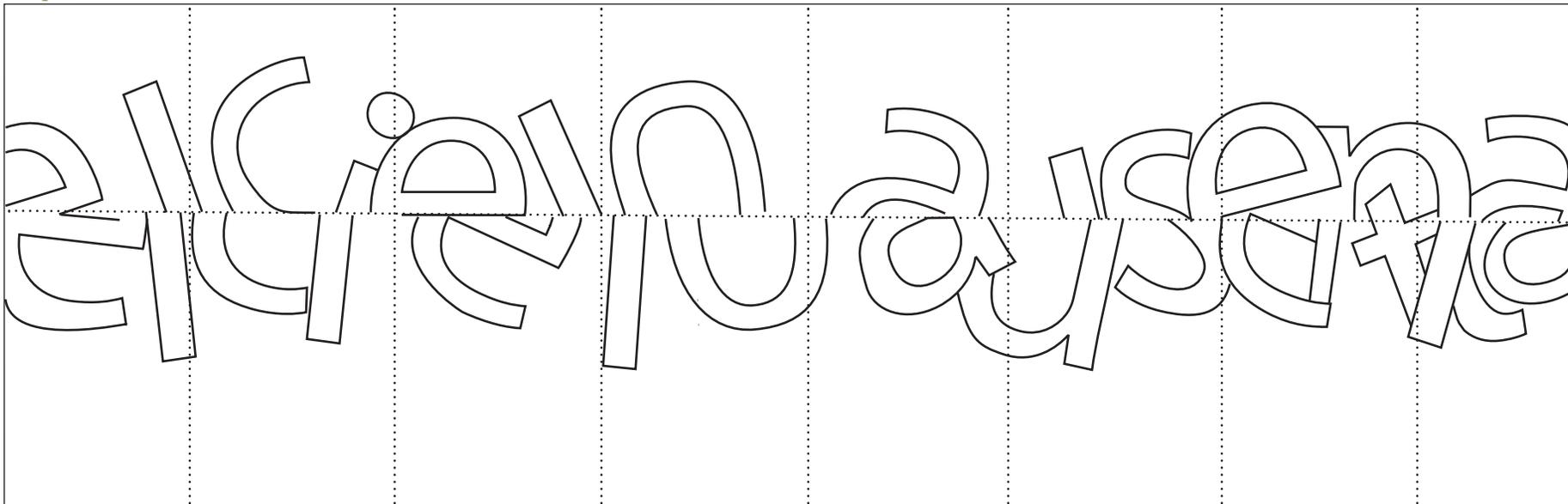
justificado izquierda	horizonte centrado	marginado derecha
-1- A tan alto	-2- lo pasto	-1- Tres veces
-1- A tan lejos	-2- por fin él	-2- zurda
-1- peregrina	-2- oh pro Polis	-1- mar
-1- Hay que	-2- allamás	-2- rostraclaro
-1- Hágame	-2- telarpar	-1- lo pregunta
1-1 Mullida	-2- unapalabra	-2- evita
-1- reducidala	-2- pluma al ras	-1- resguardo
		-2- la vega
		-1- Lejoespero
		-2- de cerca
		-1- No hay
		-2- nada más
		-1- demí
		-2- el cielo

La versión final del poema permite hacer posible la construcción formal en los pas-telones. Su ancho específico e invariable nos permite una determinada diagramación, que va de acuerdo con la extensión de las palabras y, que corresponde al límite de la versión final del poema "El Edén".

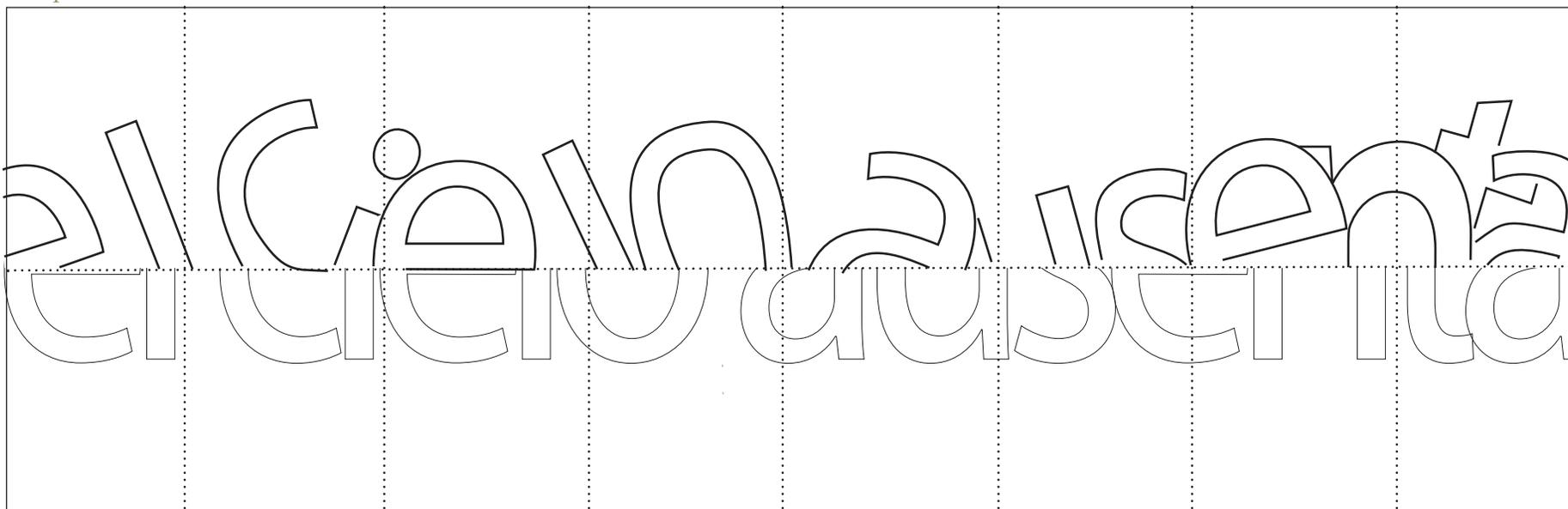
El poema se estructura (respetando el poema original) tres verticales en la dia-gramación, así huella y contrahuella tendrán diferentes alineaciones, dependiendo de la vertical a la que quede adosado el texto. A la izquierda (texto en negrita), centrado (texto en gris) y a la derecha (texto en color). De esta manera los número -1- corresponden al texto de la huella, y los -2- corresponden al texto de la contrahuella, con su respectiva alineación.

El total del poema en su nueva versión, se construye con 28 versos: 14 para la huella, 14 para la contrahuella, sumando un total de 43 palabras y 213 caracteres (el poema original tiene 104 palabras y 47 versos).

maqueta huella 1 esc 1:4



maqueta huella 2 esc 1:4



proyecto Itrimestre, Roberto Parra



## Primeras maquetas

trazados lineales::

El trabajo tipográfico nace desde un encargo del taller de diseño gráfico de 7 etapa.

Se les pide realizar, en cualquier material, un suelo gráfico, *legible*. Esto quiere decir que las proposiciones deben, además, proponer una cierta luz para una unidad repetible, vale decir ser legibles y no sólo visibles.

De los proyectos de taller se elige uno que será utilizado como matriz formal para esta proposición.

Las primeras pruebas tipográficas son en trazado lineal, para tener un grado de proyección más inmediata.

El trabajo tipográfico se basó primera-

mente en el intento de diagramar las palabras, ya que el peldaño se pensaba como una superficie dividida imaginariamente, en donde cada sección recibía y a la vez dividía el carácter.

Se define también que cada peldaño tendrá al menos 8 columnas y 2 filas. Esto para crear un orden en las divisiones y a la vez, seguir con el encargo que nos dirige (7 etapa).

En la maqueta primera, la tipografía se trabaja particionando los caracteres completos. En la segunda maqueta, sin embargo, se particiona sólo la parte alta de los caracteres dejando sin intervención su parte baja, esto para llegar a determinar cuál se leería mejor.

Para la CONTRA-HUELLA esc 1:50

bdhiLI helvética 220

T t acesT helvética 260 verdana 220 myriad 260

fMnmoPpruvz helvética 240

## Tipografías::

leyes constructivas

## pruebas de caracteres::

dependiendo de cada caracter

Habiendo realizado la proyección vectorial de los peldaños, se pasa a la tridimensional.

Serán tres las posibles tipografías a utilizar en la huella, Verdana, Myriad, Helvética, con 3 cuerpos tipográficos, para así probar su grado de lecturabilidad, y a la vez definir su posibilidad de tamaño en el peldaño.

En la contra-huella por otra parte, se ocuparán las mismas tipografías con diferentes cuerpos. Se define también para la contrahuella que sólo se trabajará con la

parte alta de los caracteres; esto para crear una nueva forma de lectura en el ascenso de la escalera. Se prueba que teniendo sólo la parte alta de los caracteres, la lectura es igualmente posible a partir de la interpretación y relación visual del lector.

La elección de las tres tipografías se debe a una condición constructiva. Se eligen tipografías sin seríf, cuyos bordes, menos angulosos permitirán una mayor duración en los cantos del pastelón de concreto.



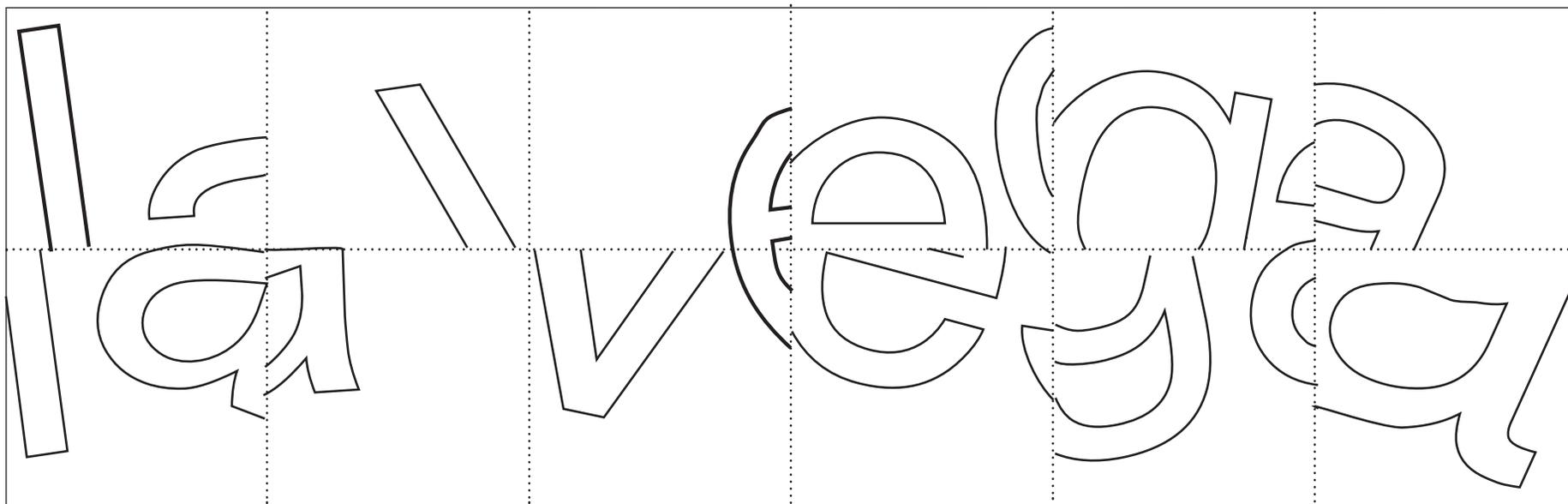
## CONTRA-HUELLA esc 1:4

nluma al ras

Para la HUELLA esc 1:20

AdHi helvética 380 jo helvética 370 y verdana380  
LIMmNnpqrTuv  
acegs myriad 410 t verdana370

HUELLA esc 1:4



## Experiencia constructiva Hospedería Colgante

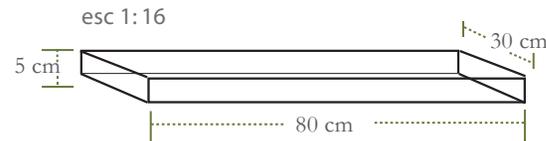
suelo gráfico\_loseta concreto::



La Hospedería Colgante en su acceso actual presenta una escalera de madera con 14 peldaños.

Esta servirá de base para la que posteriormente se proyecte en concreto. Por tanto; los 14 peldaños de la Hospedería Colgante miden, cada uno, 80 cm. de ancho por 30 cm. de profundidad y 5 cm. de alto.

Sobre esta medida se presentan una serie de propuestas de variaciones tipográficas para los pastelones de concreto.



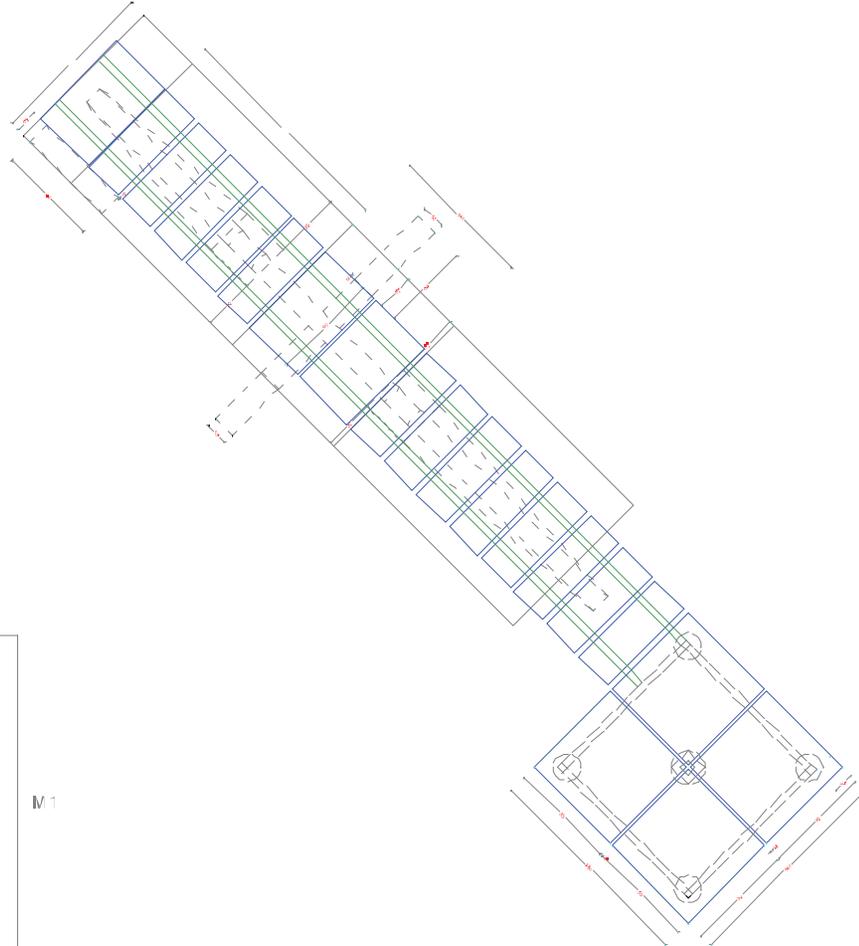
Se presenta la experiencia constructiva como la oportunidad de realizar de manera física lo presentado anteriormente en tanto teoría gráfica. Siendo lo principal, la pregunta del diseño gráfico en relación con su tridimensionalidad legible y el cómo lograr que constructivamente esto resulte.

La escalera de la Hospedería Colgante a su vez, se vincula directamente con el bosque de la vega, en tanto forma parte de su extensión habitable, transformándose de esta manera, la experiencia constructiva del peldaño, en la antesala del proyecto final del taller de titulación

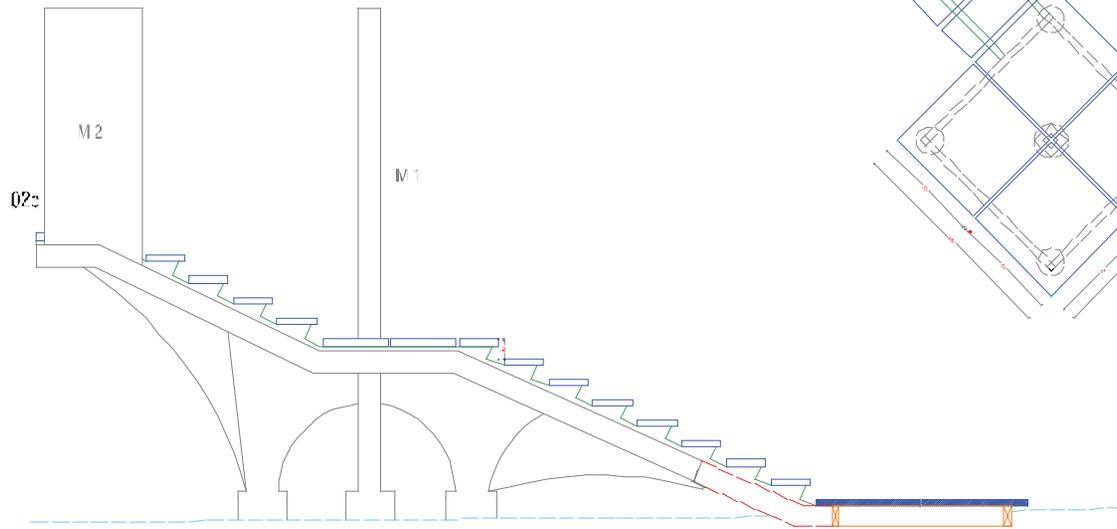
# Planimetría

Hospedería Colgante

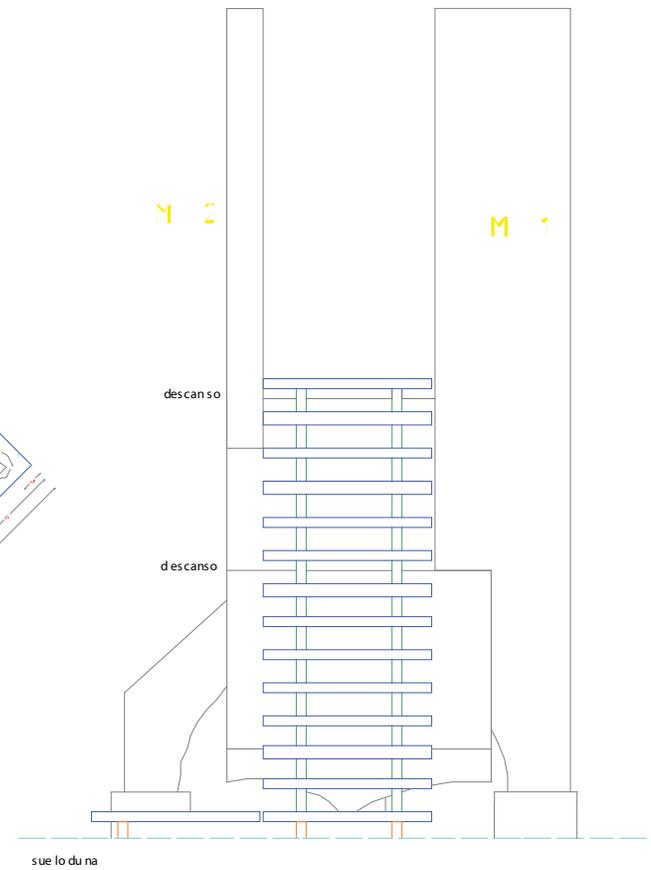
planta  
esc 1:16



elevación lateral  
esc 1:6



elevación frontal  
esc 1:32



Colofón  
\_Capítulo II\_

## El Edén

propuestas tipográficas::

### A MODO DE PROLOGO\_

En el taller de titulación II, y a partir de la observación de la vega, nace la pregunta del diseño gráfico en relación con su tridimensionalidad. Se proyecta, a partir de esta pregunta la escalera de acceso de la Hospedería Colgante.

Habiendo realizado una propuesta vectorial de las losetas, pasamos a las maquetas tridimensionales. Se utiliza para esto cartón piedra, para así probar diferentes espesores logrados mediante la unión de capas.

### maqueta I\_sin espesor

pruebas tridimensionales::

Se trabaja a escala real, simulando en dos dimensiones las posibles combinaciones de texto. El ejercicio resulta poco útil, ya que el trabajo debe ser lo más próximo a lo real en tanto construcción luminosa.

maqueta I sin espesor



### maqueta II\_III\_espesor variable

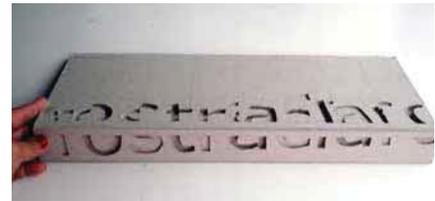
huella-contrahuella II\_III

En las segundas maquetas se trabaja con la profundidad del bajorrelieve del texto. Esta profundidad se logra a partir de la superposición de capas de cartón, con profundidades que iban desde los 2 mm. hasta los 8 mm., esto, con el fin de otorgarle una luminosidad diferente a cada caracter, vale decir una paleta de grises con diferentes valores de sombras, lo que permite una diferenciación entre cada caracter.

maqueta II espesor variable



maqueta II espesor variable



La segunda y tercera maqueta son también realizadas con el sistema de capas. En la primera se intenta hacer que en la contrahuella, el texto vaya desapareciendo, alzándose hacia la huella. En las dos maquetas, el texto de la contrahuella se trabaja a partir de la parte baja del caracter. En la tercera el texto se deja sin modificaciones, sólo se trabaja con la huella y sus diferentes profundidades, las que varían de los 2 mm. de espesor, hasta los 8 mm.

maqueta III espesor variable



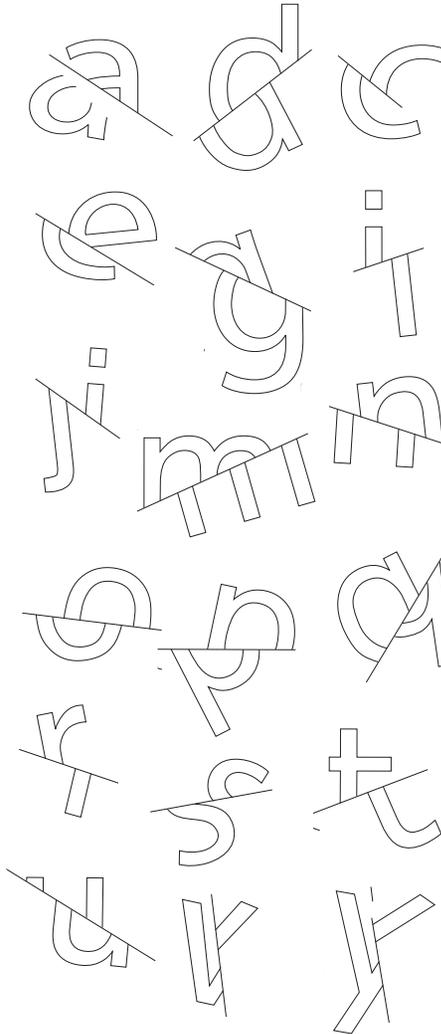
### divisiones tipográficas::

ley de cada caracter

Se formula para cada caracter su propia partición, la que será utilizada sólo en la huella de los peldaños. En la contrahuella de los peldaños la tipografía no ira particionada, sólo se mostrará su parte alta.

Se considera una arista tal como el espacio mínimo que debe quedar entre vacío y vacío, para evitar de esta forma que el concreto, por su uso, se rompa.

Los caracteres en mayúscula o altas, no se particionarán, para evitar perder legibilidad y para entregar así una lectura más directa al minuto de leer el poema.

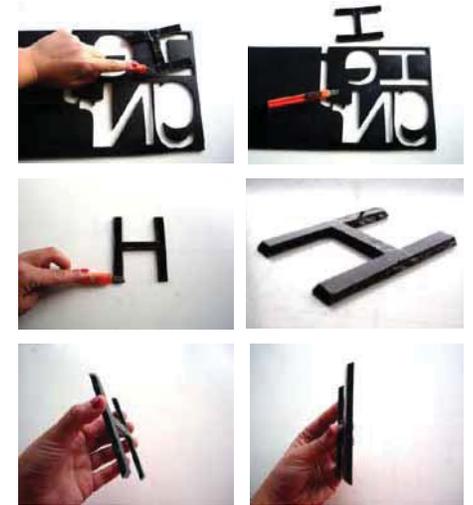


### proceso constructivo caracter\_loseta::

construcción parte I::

caucho natural

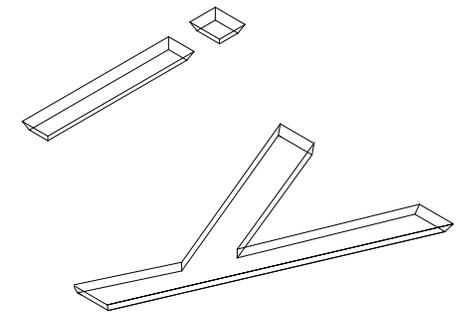
La construcción formal de las letras se hizo en goma o caucho natural, de 4,2 mm. de espesor. Se recomienda ir mojando con agua el filo del cuchillo, ya que así desliza mejor sobre la goma. Luego de haber sido construida la letra, ésta se forra con adhesivo, para que así se facilite la tarea del desmolde.



vista axonométrica::

La vista axonométrica entrega la perspectiva de la forma a través de ángulos específicos. Se muestra el modelo en tres dimensiones lo que permite una mayor apreciación.

El ángulo de recorte de las letras es de aproximadamente 10 grados de inclinación, esto genera la capacidad de expulsión de la matriz al minuto del desmolde.



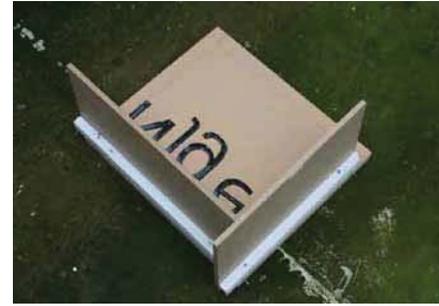
## Construcción parte II:: moldaje loseta:



-1- La tipografía es trabajada a la inversa, con goma o caucho natural, de 4,2 mm. de espesor, eso dependiendo de la luz que se quiera generar en la loseta, una profundidad mayor a esta no es recomendada, ya que puede colapsar el concreto.



-4- Posteriormente, en la base de la caja de madera las letras se martillan en los extremos y centros con "puntas" para afirmarlas, para evitar que se corra y poder manejar así la diagramación que se quiera.



-7- La construcción de la caja para el vaciado se reafirma con perfiles de madera. Esto para evitar el desborde de la mezcla. Las letras son untadas con aceite de motor, para permitir el desmolde. Esto no perjudica el concreto.



-10- El vaciado en concreto es golpeado (vibrado) con un martillo para que el aire contenido se libere y así no quede una superficie irregular. Esto se debe hacer con cuidado y durante la primera media hora luego del vaciado.



-2- La tipografía es trabajada con una pequeño ángulo hacia el interior para el posterior desmolde, también para evitar el quiebre en ciertos ángulos al minuto de recibir la presión de la pisada.



-5- Las letras se pegan a la inversa, para obtener luego una lectura al derecho.



-8- La matriz realizada para la loseta de prueba no está a escala real, mide 5 cm. de alto por 30 cm. de profundidad, y 40 cm. de ancho.



-11- El tiempo de fraguado es de aproximadamente 2 días. Se recomienda humedecer con agua la loseta durante el segundo día cada 4 horas. Luego, para el desmolde, sólo se desarma la caja sacando primero y cuidadosamente, los costados que no tienen letras.



-3- Las letras son forradas por todas sus caras con adhesivo o scotch, para facilitar el desmolde.



-6- Se arma una caja de madera aglomerada de variados espesores (se recomienda terciado, ya que es más firme), las que soportarán el vaciado en concreto preparado. La base de la caja es la de mayor espesor, 12 mm. los costados, por otra parte, son de 9 mm.



-9- Luego de haber hecho el vaciado (lentamente y cuidando llenar los espacios más pequeños primero) con la mezcla preparada, la caja se reafirma con cinta, para evitar su colapso. Se recomienda llenar los espacios pequeños primero, con una mezcla un poco más líquida.



-12- Las letras son reutilizables, siempre y cuando hayan sido removidas con cuidado.

# Capítulo III

\_La Cultura del Cuerpo

en el Jardín de la Extensión\_

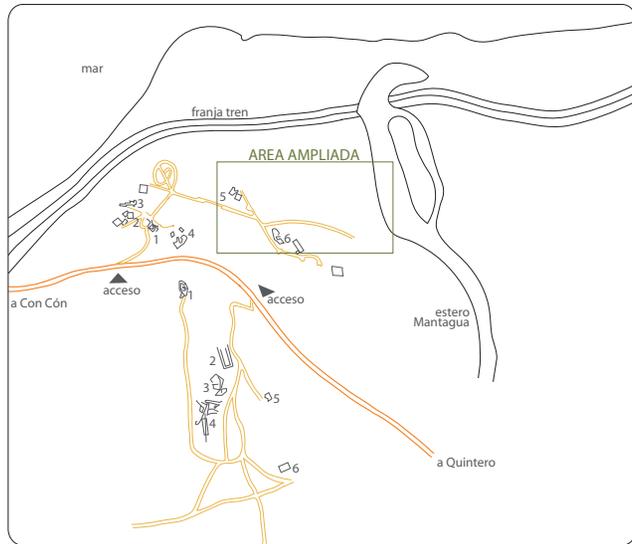


El Jardín de la Extensión  
El Edén::

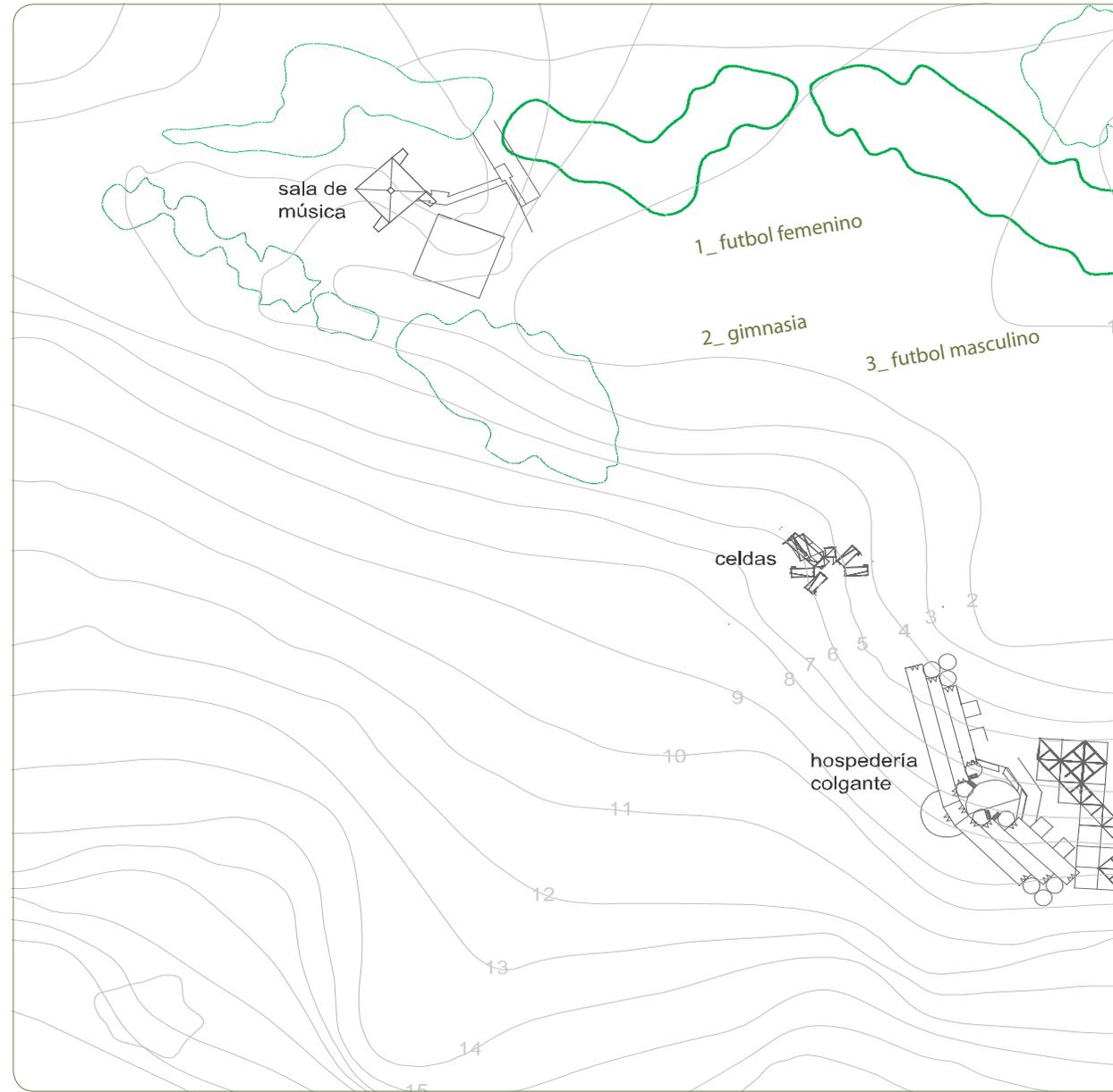
El proyecto de titulación se contextualiza en el ámbito del taller de Cultura del Cuerpo, siendo ésta una actividad que se realiza todos los miércoles en Ritoque. Es el día de mayor ocupación en del Jardín de la Extensión. El proyecto está pensado para esta instancia, debido a la mayor concentración de gente que habita la vega.



Extensión del Edén  
situación esquemática ::



- | parte baja                  | parte alta                    |
|-----------------------------|-------------------------------|
| Hospedería de la Entrada 1  | 1 Hospedería de la Puntilla   |
| Taller de Prototipos 2      | 2 Agora de los Huéspedes      |
| Hospedería de los Diseños 3 | 3 Palacio del Alba y el Ocaso |
| Mesa del Entreacto 4        | 4 Cementerio                  |
| Sala de Música 5            | 5 Hospedería del Errante      |
| Las Celdas 6                | 6 Vestal del Jardín           |





[1] con respecto a la duna,  
EL ACTO



[2] con respecto a la duna,  
EL CUERPO



[3] abarcar la extensión desde  
EL PASO



[4] con respecto a la extensión,  
TROTE



Cultura del Cuerpo::  
Ocupación del Edén

[5] con respecto a la vega,  
FÚTBOL

[6] con respecto al suelo,  
GIMNASIA



*Cultura del Cuerpo se funda en la afirmación, de que la destreza y disponibilidad del cuerpo juegan un rol importante en el proceso de observación directa y sostenida de la ciudad, que exige la forma de hacer Taller practicada en la Escuela.*

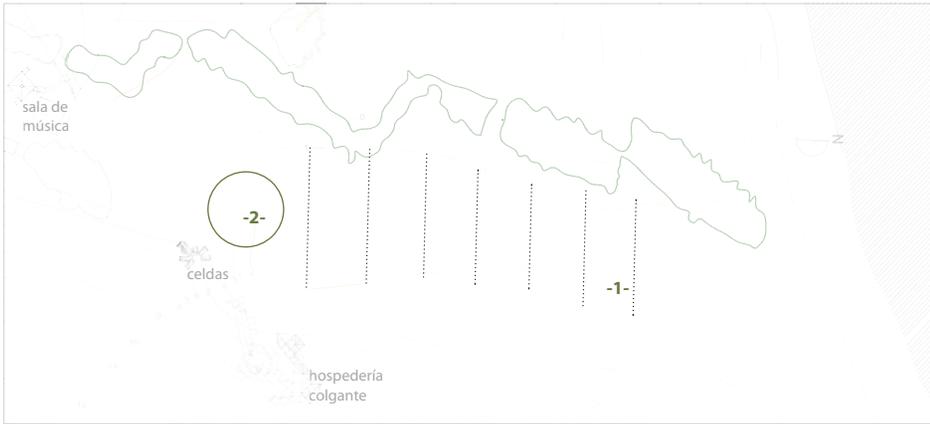
(fuente: [www.e.\[ad\].cl](http://www.e.[ad].cl))

Cultura del Cuerpo comprende el ámbito del acto, la palabra poética. Este ámbito se da en la duna, que recibe los cuerpos en el acto en que todos participan y que inaugura la jornada de Cultura del C.uerpo

Se presenta la vega a partir de diferentes ámbitos con respecto al cuerpo que se desplaza en el ejercicio o en el movimiento y su relación con el suelo que lo acoge en la extensión del Jardín del Edén.

La vega nos muestra un recibir constante del suelo al cuerpo en diferentes instancias: el paso, el tenderse, el correr, etc. Siempre un recibir que genera un acomodo a partir del ejercicio.

El paso rápido o pausado son parte de una extensión que se piensa para ser *re-corrída*.



Escena primera

## El Jardín de la Extensión

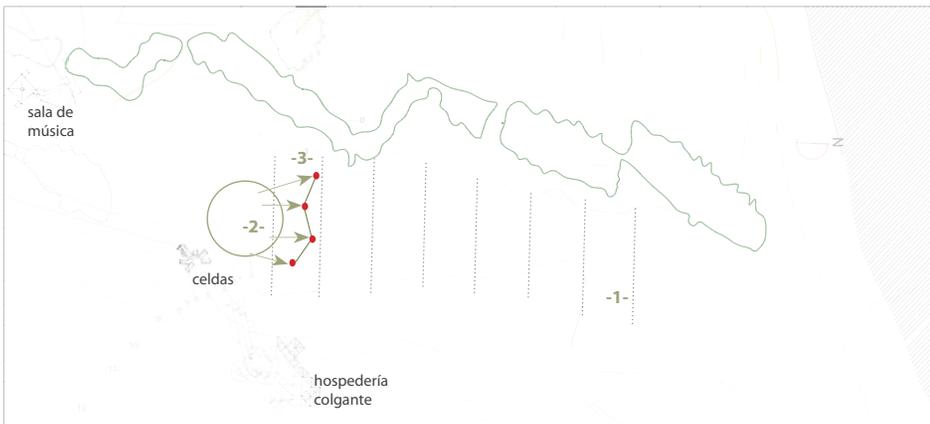
Para llevar a cabo el acto, se dividió la vega en partes según el *Tractatus*. -1- Partiendo desde el sur de la vega en las celdas hacia el norte, el estero. Cada una de estas 7 partes corresponde a un capítulo del *Tractatus*.

El acto comienza con la elección al azar de un fragmento del *Tractatus*. Este está impreso en su totalidad, párrafo a párrafo en hojas sueltas. Cada párrafo del *Tractatus* está con su nomenclatura, por ejemplo: (2)(2.1) Se les pide a los participantes que elijan una hoja al azar y que aún siendo al azar, se elijan no más de dos hojas por grupo. De esta manera se leerán a viva voz dos fragmentos de cada parte del *Tractatus*. Los dos participantes que han tomado sus hojas del primer grupo leen su párrafo. -2- La vega ha sido trazada previamente como se muestra en la primera escena.



Escena segunda

Una vez leídos; lanzan -cada uno- una flecha para avanzar hacia la segunda zona trazada de la vega -3-. El grupo completo avanza, y dos de los participantes trazan con cal en el suelo líneas rectas en sentido perpendicular a las ya trazadas. De este modo, el suelo se va redibujando. El punto donde ha caído la flecha se marca con un tubo de pvc de color de 50 cms. de altura aprox. Una vez realizado esto, los dos participantes que han lanzado su flecha dicen una frase o palabra de lo que ven en ése momento, o bien lo que sucede.



Escena tercera

El poeta anota estas frases y se prosigue el juego de la misma manera con los que tienen los fragmentos del capítulo dos, luego el tres y así sucesivamente hasta llegar al último trazado -4- para luego repetir la operación volviendo al punto de partida con los participantes que tienen los fragmentos del siguiente capítulo.

las figuras sólo epresentan esquemáticamente las acciones con respecto a las zonas originales.

## Acto El Edén: experiencia poética

El *Tractatus*, está escrito en 7 partes, a modo de sinfonía. A su vez cada parte está dividida en otras más.

Ej: (2.11) La “imagen” representa la situación real (*Sachlage*) en el espacio lógico, como existencia o no-existencia de “estados de cosas” (*Sachverhalte*)

(2.12) La imagen es un “modelo” de la realidad.”

“(2)(2.1): Nosotros nos hacemos “imágenes” (*Bilder*) de la realidad

De esta manera, en el *Tractatus* podemos encontrarnos con una suerte de profundización con respecto al enunciado.

Al *Tractatus* se le inventa una relación visual específica, que tiene que ver con la estructura *compositiva* del texto de Manuel Sanfuentes. El vínculo nace entonces a partir de la problemática de la palabra. El tratado se encuentra dividido en 7 partes, las que a su vez se encuentran sub divididas. El poema entonces nos habla y nos dice de lo espontáneo de la primera mirada, mostrando en la palabra la vega de Ritoque .

“El Edén”, resultó ser el poema construido, éste, se encuentra vinculado con el “Tractatus logico-philosophicus”, el que apareció en 1918, del filósofo , matemático e ingeniero vienes Ludwin Wittgenstein, quien plantea que la Filosofía es una actividad, que consiste en el análisis del lenguaje.

El proyecto se plantea desde el poema “El Edén”, realizado a partir de un acto juego, en la vega de Ritoque, el día 3 de mayo, al inicio del invierno.



Wittgenstein, quiere desvelar cómo se constituye nuestro conocimiento de la realidad mundana (aquella de que trata la ciencia - pues también hay para él otras realidades como la religiosa o la ética), pero no analizando al sujeto, sino el lenguaje que éste emplea para hablar de la realidad - con otros o consigo mismo. En las estructuras de tal lenguaje, por ejemplo, en sus “formas lógicas”, se deberá identificar lo que permite que ese mundo accesible a la ciencia sea también “representado” en el lenguaje. El problema está en que al emplear términos filosóficos como ‘verdad’, ‘mundo’, ‘realidad’, ‘tiempo’, etc. inevitablemente se suscitan imágenes mentales que nos tientan a pensar que con tales imágenes poseemos ya el significado de las expresiones. Filosofar será por tanto “una lucha contra el embrujamiento del entendimiento por parte de los medios de nuestro lenguaje”

Wittgenstein entiende que la esencia del lenguaje (empleo el término “esencia” a pesar de lo resbaladizo e impropio que resulta) se conforma en su estructura lógica. Dicha estructura goza de una significación. Pero los lenguajes, todos ellos, para presentarse como significativos deben poseer una estructura idéntica. Todo ello nos lleva inconscientemente a imaginar un lenguaje ideal, un lenguaje perfecto que fuera la traducción perfecta de la constitución de la identidad del mundo.

La teoría figurativa del lenguaje afirma que una proposición es una figura, es decir, una representación de un hecho. Wittgenstein pone el siguiente ejemplo: “el disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos, unos respecto a otros, en aquella interna relación figurativa que se mantiene entre lenguaje y mundo” (2); así, el músico puede leer la sinfonía en la partitura del mismo modo que es posible leer los hechos en el lenguaje, siempre y cuando las proposiciones de las que hablemos se definan como verdaderas: “la proposición -dice Wittgenstein-, si es verdadera, muestra cómo están las cosas. Y dicen cómo están.” (3). El mundo posee la misma estructura que una lógica matemática que se construye a base de variables individuales (x, y, z, ...) y proposiciones atómicas que se conciben como lógicamente independientes, aunque conectadas entre sí extensionalmente (la verdad o falsedad de un enunciado compuesto está en función de la verdad o falsedad de sus enunciados constituyentes). Por otra parte, también es cierto que Wittgenstein niega cualquier ámbito de explicación semántica, por el cual se entiende que dicho lenguaje “bien hecho” o perfecto se pueda explicar en base a categorías de verdad, pues ésta antes que descubrirse se crea.

El proyecto del *Tractatus* pasaba por ser un intento profundamente revisionista del lenguaje ordinario.

Se debía limar su esencialismo y aquellas otras abstracciones que distorsionaban su orden lógico. La tarea de la filosofía - en el *Tractatus*- no es otra que la eliminación de vaguedades que entorpezcan las estructuras lógicas del lenguaje. Así, dice Wittgenstein:

“La filosofía tiene como fin la clasificación lógica de los pensamientos”

“La filosofía no es un cuerpo de doctrina, sino una actividad. Una obra filosófica consta esencialmente de aclaraciones”.

“La filosofía no tiene como resultado *proposiciones filosóficas*, sino, mejor, la clasificación de las proposiciones”.

“Sin la filosofía los pensamientos son, como si dijéramos, nebulosas y desdibujados: la tarea de la filosofía consiste en clarificarlos y delimitarlos con precisión”.

Fuente: enciclopedia Wikipedia.org.

Colofón  
\_Capítulo III\_

## Conmemoración en la ciudad:: Estatuaria monumental

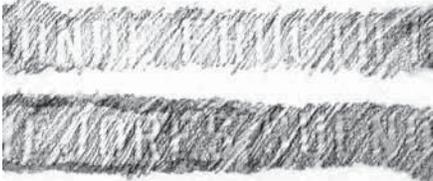
### A MODO DE PROLOGO\_

La observación de la estatuaria monumental se da en el ámbito de taller de titulación de primera etapa. Se nos pide salir a observar el funcionamiento de lo conmemorativo en la ciudad, y de cómo este espacio se hace o no legible en el tránsito cotidiano, ya sea peatonal o vehicular. Si conmemora o no, y que hecho conmemora; cuál es su forma y su modo de identificación dentro de un patrimonio. Se observa el espacio de la estatuaria monumental y si este espacio es reconocible o no, en tanto nos permite acceder a sus características culturales de ciudad.

### su finalidad

La monumentalidad y la celebración forman parte de una gráfica escondida y poco visible. Se da en la inauguración y celebración de un hito o lugar con una memoria histórica, quedando en el límite de la ornamentación urbana en diferentes formas, ya sea un busto o una placa conmemorativa. Sin embargo, requiere una detención para tener una lectura textual. Por lo general, la tipografía es pequeña, lo que llama a una íntima proximidad. Aparecen distintos conceptos gráficos como el gesto construido, que entrega una identidad y personalidad al monumento; por otro lado el sistema tipográfico que construye un discurso con un carácter determinado, es la intensidad gráfica y plástica que habla de una temática.

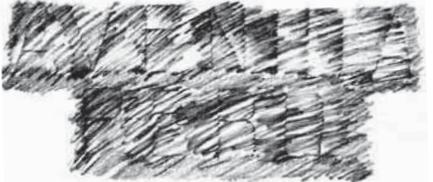
Placa en honor a Salvador Reyes.



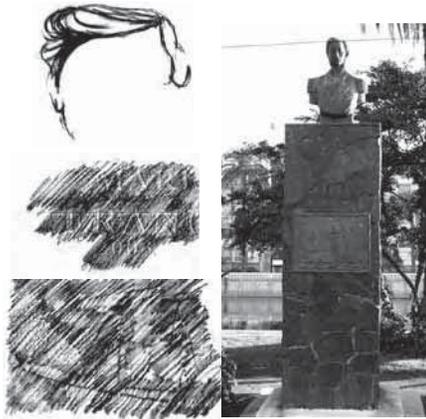
Monumento a Khalil Gibran, placa.



Placa en metal, a Avenida Perú.



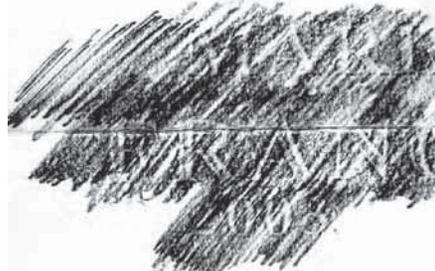
Busto en honor a almirante Carlos Condell.



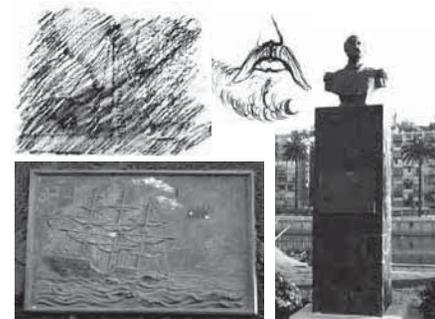
### encuentro forzado

La mayoría de las veces el lugar de su disposición guarda una relación coherente con la obra, ya que es generalmente allí donde sucedieron los hechos, sin embargo otras veces, el lugar resulta poco coherente y pareciera ser que el monumento o la estatuaria fueron arrojados simplemente. A pesar de todo no siempre están dispuestas para que el encuentro se genere dentro del marco de un pasar casual, sino que el transeúnte debe forzar este encuentro.

Monumento al Mariscal Fco. Solano, 2003



Busto en honor a Almirante Arturo Pratt.



## Lo sublime en la ciudad

### Identificación gráfica a partir de una altura::

### A MODO DE PROLOGO\_

Luego de la estatuaria monumental, se nos encarga salir a observar lo sublime en la ciudad gráfica. Es el cómo la gráfica adopta un papel comunicativo y preponderante en la ciudad. Al minuto de dibujar se aparece una arista común para todo; lo sublime de la ciudad gráfica, se encuentra en la altura. Es el gesto de levantar la cabeza para inundarnos de imágenes que permanecen en el inconciente a partir del reajo.

relación de tamaños



### un distingo visual

La disposición geográfica de las ciudades determina un tipo de urbanización que condiciona el habitar a diferentes alturas [horizontes].

Aparece entonces, en la ciudad, una trama gráfica basada en la publicidad, que nos habla del mirar hacia arriba para distinguir y diferenciar un sin número de mensajes entregados en diferentes tamaños de lectura.



elevación → tamaño → mirar\_ reconocer distingos  
movimiento → lectura →



## ojo y reajo

La similitud, o igual uso de colores en diferentes composiciones gráficas en la altura, se da como una función por asociación visual; es un reajo nacido de la altura o el enfrentamiento.

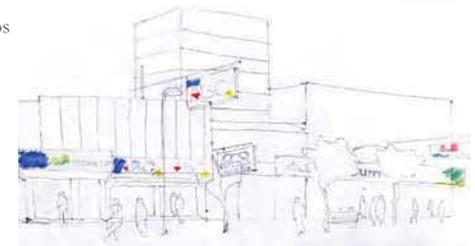
El ojo guarda relación con lo cercano y la pausa, lo más distinguible que permite ser entendido a través de una lectura reposada. El reajo por otra parte, se relaciona con la distancia y con el movimiento. Los elementos gráficos son asimilados y relacionados a un concepto [marca] por convención y repetición, sin embargo, éstos no son *leídos* a cabalidad, sino percibidos como color y no como un contenido.



## del tender a la elevación

### trama cromática

Se genera una cuestión de tamaños en tanto se muestran diferentes horizontes gráficos a modo de tramas que se trazan en lo alto para anteponerle al espectador un dominio. Se señala anunciando o anteponiendo a la mirada en diferentes tamaños de lectura. Lo sublime en la ciudad gráfica se da en el condicionamiento del *REPASO VISUAL*, en tanto el tamaño se impone en un recorrer.



## El juego::

### A MODO DE PROLOGO\_

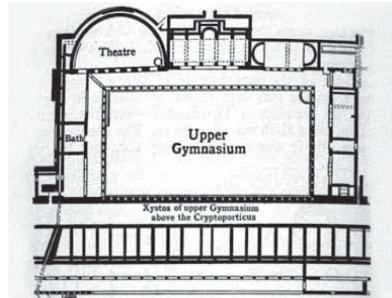
Estudiamos el juego para ver cómo son sus representaciones en los campos de acción, cómo se usan y cómo se definen sus campos y de que elementos está compuesto, así como todo lo que acompaña al juego y cómo el cuerpo ocupa y define el espacio. Vemos los trazados y sus reglas, además de la iconografía utilizada como elementos gráficos que jerarquizan y definen posiciones. Esto va a definir la ubicación o el emplazamiento del proyecto.

El origen de los juegos olímpicos está centrado en la mitología y se relaciona con el culto a los dioses, ya que ellos tenían una gran importancia y un significado más allá de lo humano.

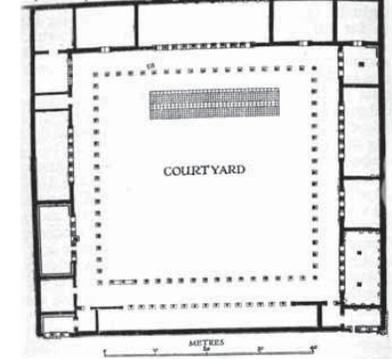
trazado Olimpia, Grecia



planta gimnasio griego



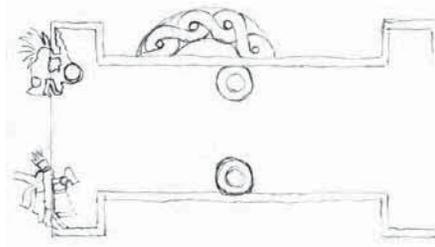
planta palestra griega



## el trazado del juego y su campo

El trazado y su simetría lógica es la que le genera un orden al ojo que se traduce luego en el movimiento del cuerpo en base a previas distinciones *reglas*. Sin embargo, este trazado no sólo nos habla del campo de juego, sino que del juego mismo como objeto jugable u objeto producido en él. Nos dice también, de una división que piensa en equipos con las mismas dimensiones, los campos se trazan en partes iguales.

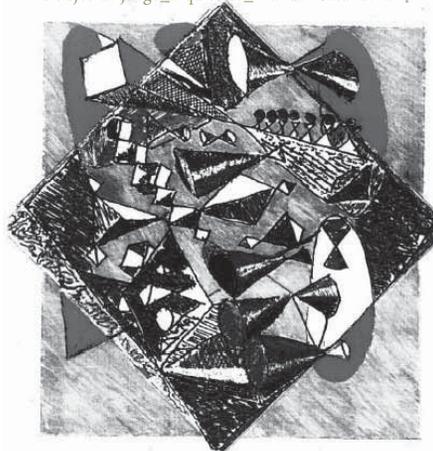
trazado Tlachitli, juego pelota azteca



Patolli, juego de azar azteca

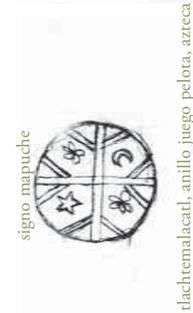


dibujos de juego\_arquitecto\_Manuel Casanueva.



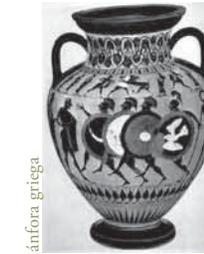
## tender al centro

El centro es un punto de concentración en una jerarquía de diagramación. La focalización del ojo se encuentra en un centro visual. Es aquí donde se define la jerarquía temática y en donde nacen los diferentes tamaños que logran anunciar diferentes tonos de expresión para su posterior interpretación. El centro nos dice de un retorno, de un ciclo, o una rueda que no tiene ni principio ni fin, pero sí un centro de mayor poder en tanto enfoque visual.



## holgura en el cuerpo

El juego se da en la ligereza del vestir, una desnudez que permite al cuerpo desenvolverse en el acto de la contemplación o del movimiento. Las telas suaves se logran articular junto con el cuerpo, permitiendo el desenvolverse para la realización de la actividad. La holgura y liviandad de las ropas, en gran parte, se debía al interés de la contemplación del cuerpo.



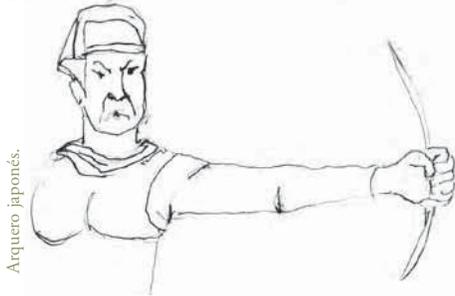
Jugador de pelota, azteca



## La Guerra:: un gesto construido

### A MODO DE PROLOGO\_

El vínculo que se produce entre la guerra y el campo de juego nos habla en gran parte de lo mismo: de un trazado, de una regla o de un accesorio determinado. Es por esto que al estudiar y observar el campo de juego, también observamos la guerra como otra instancia en donde se generan las mismas dimensiones en torno al cuerpo y su desempeño. El guerrero, posee un rictus que nos sugiere un momento, así como su vestimenta, más protegida, más rígida, que nos habla de un cuidado y una ceremonia en cuanto al rito.



Arquero japonés.

### rictus guerrero

Se muestra una constante en las representaciones icónicas en la guerra. El rictus guerrero como una rigidez gestual del cuerpo y del semblante, así como también en el vestuario. Pasa a ser un rictus que señala e indica una acción en determinada tensión. Es un rictus en el que la altura guía al ojo indicándole una jerarquía.



Guerrero, España.



Soldado chino, dinastía desconocida



Guerrero azteca, per. post-clásico

## segunda piel

En la guerra aparece una extensión del propio cuerpo, a modo de una segunda piel, como protección de él. Ésta es rígida y pesada y su imagen sugiere una connotación de mayor importancia; las plumas por ejemplo tenían la intención de la mimetización, el parecerse al Dios por el que se peleaba; es una coraza de protección que toma la forma del cuerpo, acomodándolo u otorgándole una nueva forma que permitiera cambiar de personaje. Así, si un guerrero se quitaba sus atuendos, dejaba de ser tal. *Armadura* de armar el cuerpo, retocarlo, acomodarlo.

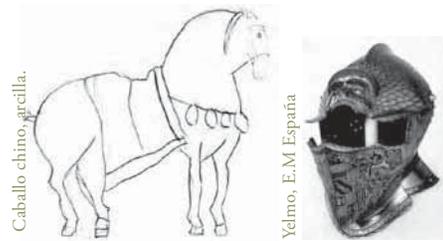


Samurai S. XVII

Guerrero maya

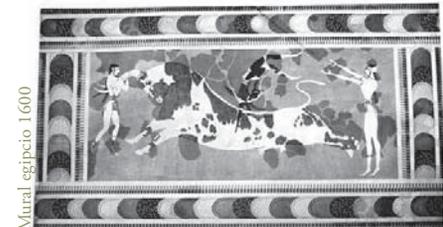
## el accesorio

Se ornamenta el cuerpo y lo que le rodea, como la expresión que identifica y que permite un distinguo entre una cultura y otra, y a la vez, una jerarquía dentro de una misma cultura, un signo de estatus. La ornamentación es el intento de generar una distinción física a partir de la cultura de los elementos que poseen un valor, tanto religioso como material, y a la vez, un poder espiritual, a modo de amuleto, o bien de protección física para el combate en donde el cuerpo pasa a ocupar el espacio de soporte o de vitrina.



Caballo chino, arcilla.

Yelmo, E.M España



Mural egipcio 1600

Monumento: [lat. monumentum]

1. obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo.
2. construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico.
3. objeto o documento de gran valor para la historia o para la averiguación de cualquier hérito.

“Me digo: es necesario obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la Fiesta. Y la Fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad. Tal es la misión del poeta porque el mundo debe ser siempre reapasionado.”  
“Carta del Errante”\_Godofredo Iommi

Gimnasio viene del griego “gymnos” que significa desnudez, lugar para la educación física.

Juego:

1. Ejercicio recreativo sometido a reglas, en el cual se gana o se pierde.

Un juego es una actividad recreativa que involucra a uno o más jugadores.

Este puede ser definido por:

- A) un objetivo que los jugadores tratan de alcanzar.
- B) conjunto de reglas que dicen lo que los jugadores pueden o no pueden hacer. La función principal de un juego es la de entretener y divertir, pero puede también representar un papel educativo. Un juego puede, o no, incluir un juguete.

Los juegos implican generalmente el estímulo mental o físico, y a veces ambos. Muchos juegos ayudan a desarrollar las habilidades prácticas y psicológicas.

“Que la observación dibujada no tenga nunca el carácter de copia del natural, sino que se vuelva al “en sí mismo” de lo observado”

Claudio Girola en “Diez separatas del libro no escrito” a propósito de los dibujos.

Del germ. *werra*, pelea, discordia.

1. Lucha armada entre dos o más naciones o entre bandos de una misma nación.

Casco:

1. Pieza rígida que se utiliza para cubrir parcial o completamente la cabeza contra agresiones. Un casco es una forma de prenda protectora usada en la cabeza y hecha generalmente de metal o de algún otro material duro

fuentes:

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.  
Wikipedia.org.

# Capítulo IV

\_Tridimensionalizar

el

Poema\_

## Una propuesta tridimensional, para la lectura del poema “El Edén”

### Fundamento

Se propone un objeto tridimensional que señala poéticamente la bienvenida a un umbral de bosque y que a su vez, tiende a la elevación de la mirada, en su intento de ser parte del árbol y del bosque.

Es la inauguración de un espacio gráficamente legible, en donde el cuerpo se desplazaría para acceder a su lectura.

La propuesta consta de unos elementos a modo de báculos, dispuestos en un fragmento definido del largo del bosque. Este fragmento se define por la mayor ocupación del lugar en términos del área de juego.

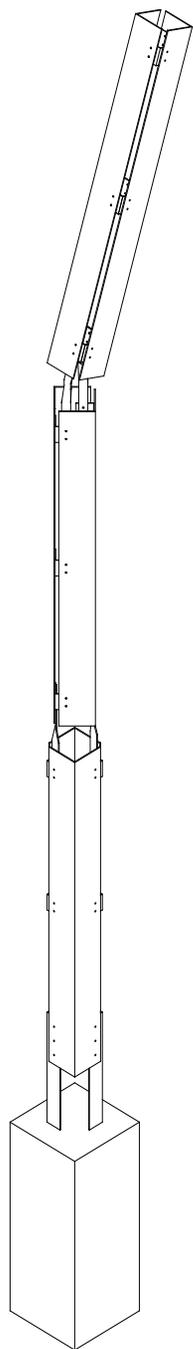
El lector podría desplazarse a lo largo del bosque -190 mts.- para el área determinada (ver propuesta emplazamiento), de norte a sur o de sur a norte, para tener así, una narrativa o versión particular del poema, ya que la disposición espacial del poema no obliga a recorrerlo en el orden que una página garantiza para su lectura, vale

decir, que la disposición de los elementos quedará de acuerdo a la entrada que haga cada persona al bosque. Dependiendo del lugar de este umbral es donde se dará inicio a la lectura del poema. Tendría entonces la posibilidad de reconstruirse o de quedarse sólo con un fragmento.

Los elementos estarán ubicados de sur a norte, teniendo su inicio en el sur de la vega de acuerdo al orden de lectura original del poema.

El objeto, por otra parte, no sería monumento porque no conmemora, por ende, no se contempla; sino que sorprende en su altura, por lo que llama al lector a interactuar con la lectura generando un flujo y un habitar en esta densidad de bosque.

El bosque como umbral logra abrirse a la extensión de la vega, inaugurando además un límite gráfico a partir de su relación con el objeto construido.



### “El Edén”

A tan alto  
 lopasto

Atan lejos  
 porfin él

peregrina  
 oh pro Polis

Hay que  
 allamás

Hágame  
 telarpar

Mullida  
 unapalabra  
 reducidala  
 pluma al ras

Tres veces  
 zurda  
 mar  
 rostraclaro  
 lo pregunta  
 evita

resguardo  
 la vega

Lejoespero  
 de cerca

No hay  
 nada más  
 demí  
 el cielo

### Mecánica proyectiva

A partir del cuestionamiento sobre la legibilidad del poema en un suelo gráfico para la “Hospedería Colgante”, se proyecta una tridimensionalidad de texto para el poema “El Edén”.

Se piensa, entonces, en tridimensionalizar el poema “El Edén”, nacido a partir de un acto en la vega. A modo de condición gráfica, se pensará en un módulo con carga textual como intervención de su superficie, en una pieza repetible.

Aparece el poema “El Edén” en la vega y el bosque como su lugar de recepción; se trabaja entonces el poema -ya modificado- textualmente en términos de su redacción o extensión de palabras- a partir de la misma práctica de la deformación de los caracteres utilizada para el “suelo gráfico” de la hospedería, ahora en un diferente soporte, la fibra de vidrio.

Se realizarán tres módulos iguales, los cuales irán unidos por pletinas de aluminio,

fijados al suelo a través de un soporte de concreto.

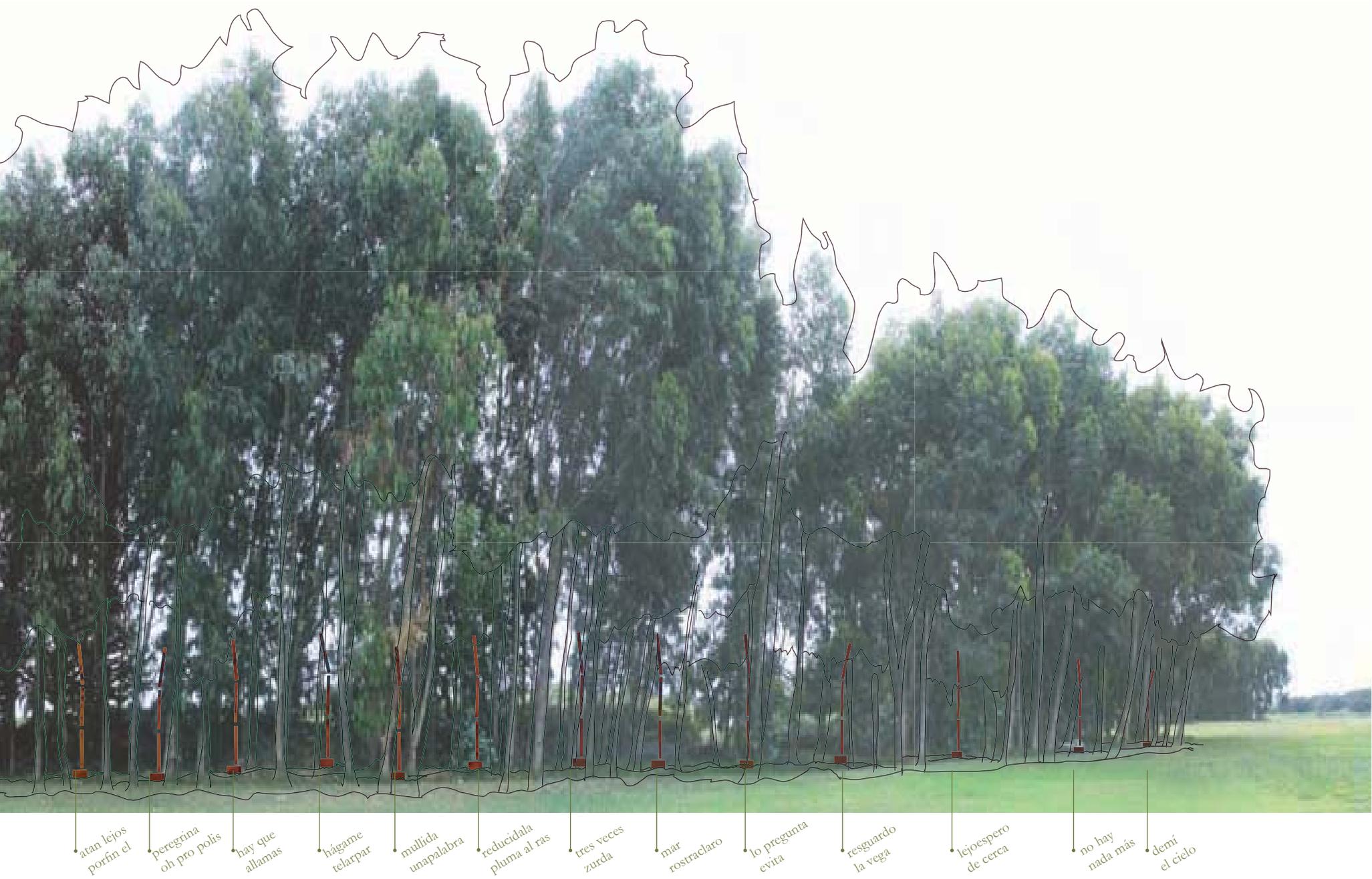
El primero módulo será liso sin intervención en su superficie, vale decir sin texto, ya que es éste el que quedaría en una menor altura con respecto a la mirada. Es el que recibirá y soportará los dos módulos que ascienden a la copa de los árboles. El segundo módulo irá con una diagramación de los caracteres (ver capítulo II) y el tercero por su parte irá con texto sin deformación de caracteres pero con una inclinación de 20 grados.

Serán en total 14 módulos, que contendrán dos versos cada uno. Estos módulos irán a lo largo del bosque, en un tramo predeterminado de acuerdo al grado de tránsito de los alumnos con respecto a los días de Cultura del Cuerpo.

Propuesta de ubicación:  
poema "El Edén"



atan alto  
lopasto

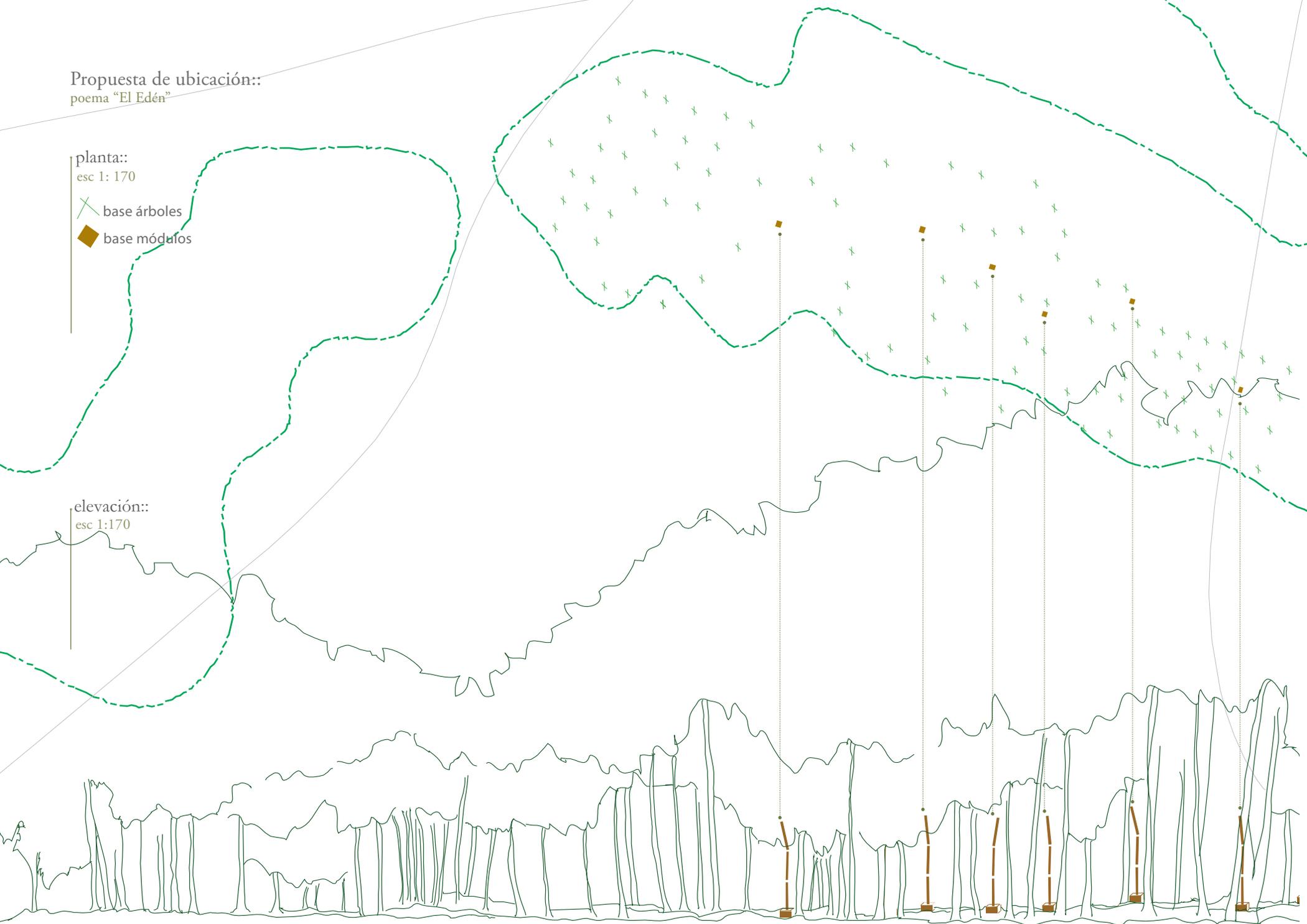


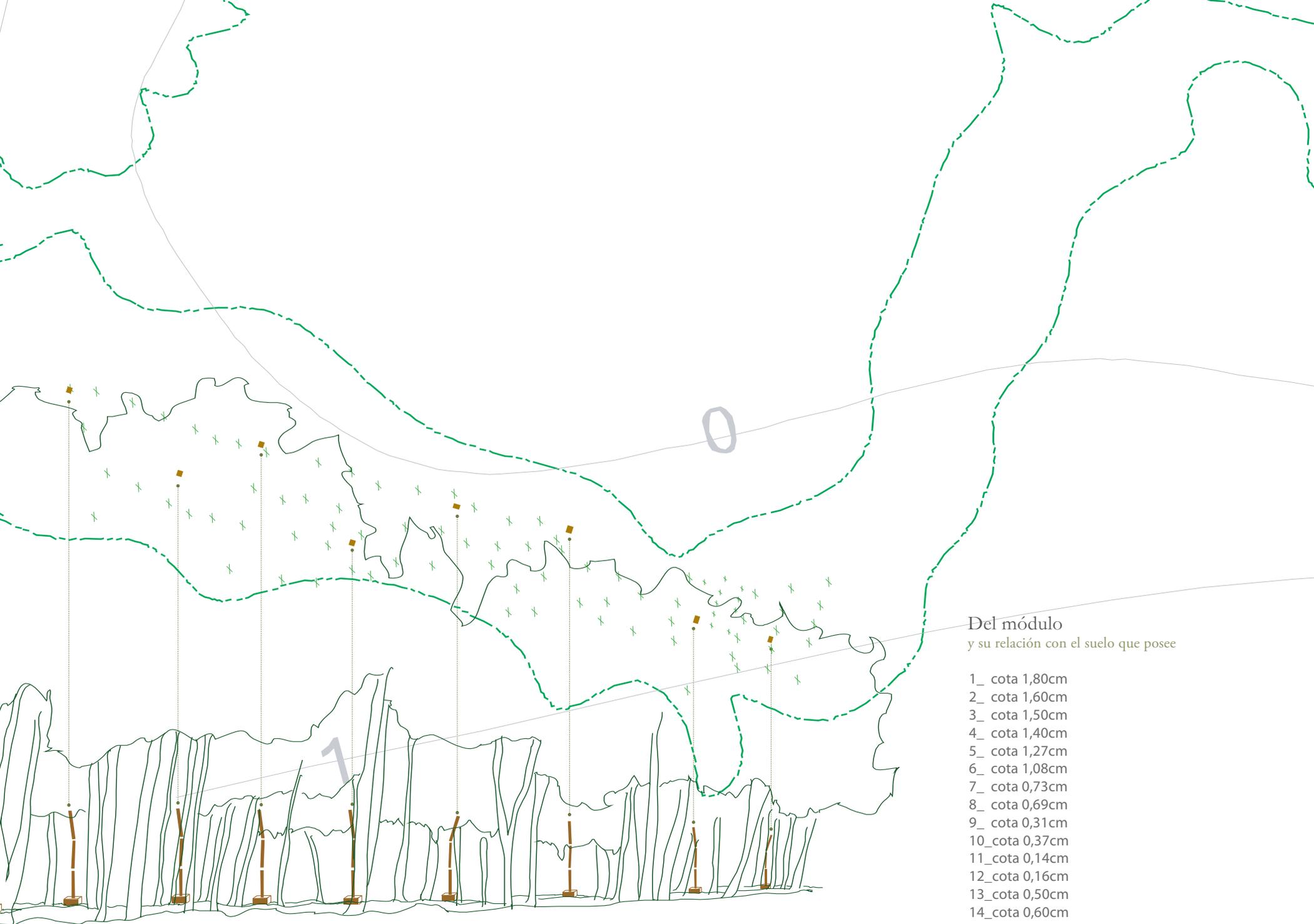
Propuesta de ubicación:  
poema "El Edén"

planta:  
esc 1: 170

- base árboles
- base módulos

elevación:  
esc 1:170





Del módulo

y su relación con el suelo que posee

- 1\_ cota 1,80cm
- 2\_ cota 1,60cm
- 3\_ cota 1,50cm
- 4\_ cota 1,40cm
- 5\_ cota 1,27cm
- 6\_ cota 1,08cm
- 7\_ cota 0,73cm
- 8\_ cota 0,69cm
- 9\_ cota 0,31cm
- 10\_ cota 0,37cm
- 11\_ cota 0,14cm
- 12\_ cota 0,16cm
- 13\_ cota 0,50cm
- 14\_ cota 0,60cm

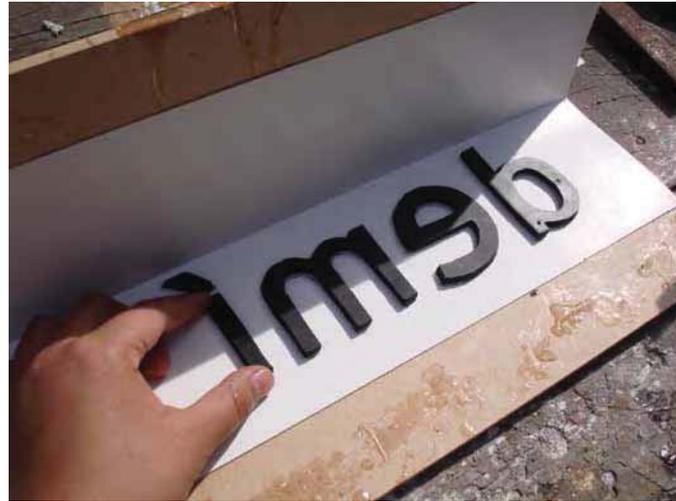
## El Edén

primer proceso constructivo::  
construcción moldajes\_goma\_



La fibra se trabaja con 4 elementos: la fibra, en estado de "alfombra", la resina, que une la fibra; el acelerante, que acelera el fraguado o gelado de la resina y el catalizador, que activa el acelerante. El litro de resina se divide en partes iguales. En una parte se aplica con jeringa 7cc. de acelerante, a la otra parte se le agrega 3,5cc. de catalizador para así ir mezclando las cantidades que de a poco se vayan a usar.





El moldaje, hecho en goma y cartón se pega con ágorex al otro moldaje, luego se embetuna con desmoldante en forma de crema, para así permitir un fácil liberado de la goma o el cartón, eso dependiendo del material en que se realicen los moldajes.

La fibra se divide, para permitir que sus pelillos entren en los espacios más mínimos entre las letras sobre relieve y bajo relieve.

## El Edén

segundo proceso constructivo::

fibra de vidrio\_resina\_desmoldaje\_



Luego se aplica una delgada capa de resina, la cual se deja gelar, no completamente, para así, poner a continuación la primera capa de fibra y a continuación la segunda y tercera. Los módulos se realizaron con 3 capas de fibra, para así asegurar su resistencia al viento. El tiempo total de gelado de la resina depende de la temperatura ambiente y la cantidad de sol. Se recomienda trabajar al aire libre para evitar una intoxicación, al igual que con mascarilla, guantes y delantal.





Al minuto de desmoldar hay que procurar que la fibra esté seca, como anteriormente se le ha puesto desmoldante no será difícil remover la fibra. Se recomienda usar una espátula, para evitar que la fibra se quede en la piel.

El desmoldaje se recomienda realizarlo cuando la fibra esté completamente seca, de lo contrario, ésta se curvará.



## El Edén

tercer proceso constructivo::  
pletinas\_montaje piezas\_



La faena de pletinas, se hizo a partir de un perfil ángulo de aluminio de 5 x 5 cm. el cual fue cortado con una sierra de mano. El perfil se afirmó en una prensa y así se cortaron las 36 pletinas.

Después de tener cortadas las piezas, con una broca de 4mm. se hicieron los orificios con el taladro eléctrico, de esta manera, el cálculo era más exacto y cada pletina quedó igual a la otra.





Con las pletinas terminadas, se realizaron las uniones de las piezas, teniendo en cuenta la misma distancia para cada una. La unión entre una pieza y otra, a través de pletinas, se hizo con remaches, del mismo diámetro de la broca, 4mm.



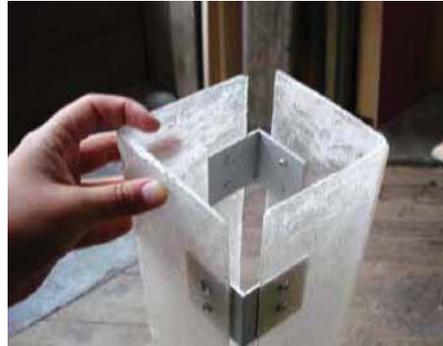
## El Edén

cuarto proceso constructivo:  
enmasillado\_

La decisión del enmasillado de la pieza, fue debido a fallas constructivas, los caracteres quedaron un tanto ilegibles, por lo que se tomó la decisión de mejorarlos a través de este proceso. La masilla funciona con un acelerante que activa el tiempo de fraguado. Se aplicaron alrededor de tres capas de masilla, las cuales se lijaban para tener una superficie más lisa. Luego ésta pieza fue pintada con esmalte acrílico blanco y los bordes de la lectura se pintaron naranja, ya que el blanco no entregó una lectura óptima del texto. Las piezas están listas para su ensamblaje.



quinto proceso constructivo::  
montaje piezas



## El Edén

proceso constructivo final::

construcción base de concreto\_soport



Para el vaciado en concreto se construyó un moldaje que soportara el peso. Las medidas son de 25cm. x 25cm. de base, por 60cm. de profundidad. Se utilizó mezcla para piso, con gravilla de menor espesor, utilizando un saco de 45kg.





## El Edén

proceso constructivo final::  
plantar módulo\_ El Edén



La ubicación del primer verso prototipo de “El Edén” se realizó en el lugar de ubicación previsto, el bosque de la vega. Se cavó un hoyo de la superficie estimada de la base de concreto.





Se introdujo el módulo en el hoyo, luego se comenzó a llenar con la tierra que se había sacado, mientras se iba llenando, se comenzaba a mover la tierra con un palo, para así asegurarse que se llenaran todos los espacios vacíos.



Debido al peso del prototipo, fue necesario terminar de unirlo con remaches, una vez que la base ya estuviese ubicada y previamente nivelada.













Colofón  
\_Capítulo IV\_

## Palabra escultórica::

aproximación historiográfica

El capítulo de investigación escultórica, corresponde al primer taller de titulación del año 2006. Es un intento de acercarnos a la producción escultórica desde el diseño. Es la pregunta que le hace el diseño gráfico a la escultura, con relación a la obra y cómo está se inscribe en un circuito determinado que finalmente comunica.



Stonehenge 1600 a.c

## Su Origen::

Se inicia la escultura monumental a partir de las ceremonias tribales, en las que celebraban ritos, conmemoraban o iniciaban a integrantes, en manifestaciones tales como *Stonehenge*.

Estas manifestaciones arquitecto-escultóricas eran las que definían la capacidad y el modo que antiguas comunidades generaban para poder comunicarse.

"Acercá de la escultura" \_ texto de una lámina de la exposición de los 40 años de la escuela \_

... "Las primeras manifestaciones arquitectónicas son templos, para que el hombre oficiara a su dios, en cambio las primeras manifestaciones escultóricas son la encarnación del dios mismo, en tanto imagen representada".

Tomás Maldonado\_ "Vanguardia y racionalidad" \_ nos dice: "el lenguaje es básicamente un modo de hacer que el significado en los procesos semióticos (o de construcción de signos en la sociedad) se constituyan en las circunstancias de la praxis".

Maldonado nos plantea: "el diseño no es mantener la quietud, sino la inquietud. Por otro lado el diseño como forma de cambiar al mundo y el arte como forma de representarlo. A su vez plantea también un sistema de polaridades en la unión arte-diseño":

"El Arte es espiritualista, contemplativo y representativo (icónico)"

"El diseño por otro lado, es materialista, activo y científico (discursivo)"



Bernini "monumento a Constantino" 1600

## obra pública

Luego el monumento pasa a ser una obra pública y patente, en memoria de alguien; inaugurando un lugar que conmemoraba una situación o personaje; como por ejemplo el *monumento a Constantino* de Bernini en 1600.

La forma (del monumento) establece una relación entre una representación y un lugar, para que éste encuentre su eficacia.



## Escultura

Rosalind Krauss en *"Arte moderno"*, nos expresa lo siguiente: en el S XIX con Auguste Rodin el concepto de monumento es anulado, adquiriendo una condición negativa. Nace así, el arte moderno con el *monumento a Balzac*.

La escultura en homenaje al poeta adquiere tal grado de subjetividad, traspasando el umbral de la lógica del monumento y entrando en el espacio de lo que se podría llamar, su "condición negativa", una especie de deslocalización, ausencia del hábitat, pérdida de lugar.

La contemporaneidad de Rodin no sólo radica en el gran cuestionamiento acerca de la validez de la formación académica en las bellas artes, sino que además en aspectos puramente plásticos como lo son el uso de la serie (utilizar varias veces la misma imagen en diferentes contextos, formatos y tamaños), el collage (unión y separación de distintas piezas para generar imágenes nuevas), la importancia del soporte (que hasta la época era un pedestal altísimo que separaba al público de la obra, eliminado por Rodin por considerarlo demasiado elitista, y el uso de la anatomía como una herramienta para la manifestación de la espiritualidad humana.



Rodin, "monumento a Balzac" 1898

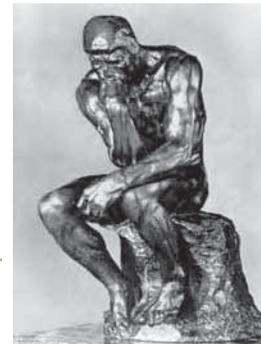


## Acercá de Auguste Rodin en "Conversaciones sobre el arte"

"El arte es contemplación. Es el placer de penetrar en la naturaleza y adivinar en ella el espíritu que la anima...el arte es la misión más sublime del hombre, puesto que es el ejercicio del pensamiento que trata de entender el mundo y darlo a conocer"

Rodin plantea que en la forma no habrían trazos, sólo volúmenes, y que al momento de generar una observación nacida de un dibujo, no se debía nunca atender al contorno, sino a su relieve, a su masa, ya que es éste quien rige la forma y a su contorno.

"Para poder interpretar todos los aspectos de la carne, hace falta haberse adiestrado en el deletreo y la lectura de este hermoso libro"



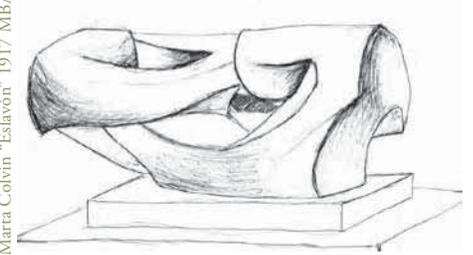
Rodin, "El pensador" 1900

## modernidad

"El arte moderno opera en relación con la pérdida de lugar, produciendo un monumento como una abstracción, como mera señal o base, funcionalmente desubicado y autorreferencial; de carácter absolutamente nómada" (*fuentes Rosalind Krauss, "Arte moderno"*)

La escultura entonces sería el intento de asegurarle al objeto una propia personalidad que contendría en sí misma su propio objetivo y fin, como forma y contenido.

Marra Colvín "Eslavón" 1917 MBA



Julio González "Daphné" 1937

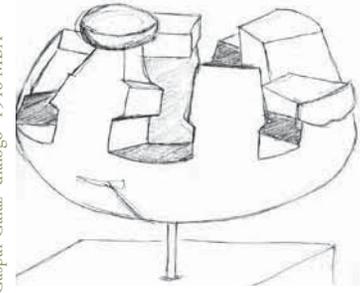


Brancoși "galo" 1920

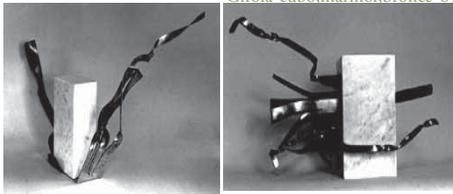


Luego aparece la fetichización de la base. Ésta adquiere personalidad propia. La escultura se extiende hacia abajo, hasta absorber el pedestal y separarlo de su ubicación (vínculo con Claudio Girola).

Gaspar Galaz "diálogo" 1948 MBA



## Claudio Girola



Girola "paralelepípedo" 1981

La *floración* tendría que ver con la ausencia de masa y la presencia del vacío y de cómo ese vacío recorta el espacio para hacer aparecer todas las posibles direcciones desde una arista de la escultura.

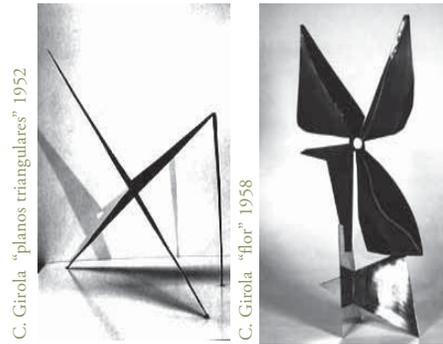


"La profundidad de la escultura nos habla acerca de lo que, en un objeto, se nos viene adelante o bien de lo que se nos va hacia atrás (en el mismo objeto)" (fuente\_Rodin\_ "Conversaciones sobre el arte")

Estas características nacen a partir del mismo volumen, que nunca es masa, es decir, una masa cualquiera va a ser volumen siempre y cuando sus aristas conduzcan se unan en diferentes construcciones de planos. Por ello es que, cualquier volumen de carácter no escultórico, sino que funcional o utilitario [cajón] tiene siempre aristas previsibles. (fuente\_Claudio Girola\_ "De la floración escultórica")

Por otro lado el plinto o la base pasan a ser cuestión fundamental de la forma de la escultura en que el plinto era parte de ella.

"Un volumen escultórico en cambio, es un canto continuo a la imprevisible aparición y desaparición de las intersecciones de sus planos. Una escultura no tiene nunca fachadas" (Claudio Girola en "Diez separatas del libro no escrito")



C. Girola "planos triangulares" 1952

C. Girola "flor" 1958

Del sentido en "Las diez separatas del libro no escrito" "Germinación Escultórica y la Floración Escultórica" por Claudio Girola 1985

"La floración es el azar... el azar, escultóricamente hablando, nunca es la casualidad... es decir, el azar contiene el infinito"

El dibujo, debe meditar acerca del espacio en que la escultura está colocada, más que de su secreto interno como obra, de lo que la rodea y de como ella cambia un espacio y lo convierte en otro con su presencia.



C. Girola "planos desplegados" 1950

"Para conocer la escultura a través de la profundidad de ella, se debe estar en su propio horizonte."

La floración tendría que ver con la ausencia de masa y la presencia del vacío y de cómo ese vacío recorta el espacio para hacer aparecer todas las posibles direcciones desde una arista de la escultura.

Nace entonces la idea de modernidad alrededor de los años '50, como una negación de todo lo antes aprendido. Se encuentra la escultura dentro de un espacio idealista, ajeno al proyecto de representación temporal y espacial, para luego entrar en una suerte de hoyo negro en términos de identidad.



Oteiza "construcción vacía" 1957

En los años 50, en América Latina, se logra una comunicación con Europa y Estados Unidos, dada por el avance en términos de las comunicaciones. A diferencia de lo que se podría pensar inmediatamente, no hubo una transposición del orden matriz-réplica, sino que lo que realmente llega a alterar la producción es más bien la incorporación de una iconografía rescatada dentro de nuestro propio contexto social, como una nueva mirada, crítica y develadora. (fuente\_Gaspar Galaz\_ "Chile 100 años")

## Espacio público

Se plantea, entonces, la producción como una propuesta escultórica para un espacio urbano. Debido al tamaño, se cierra la posibilidad de limitarlo a un recinto museal, entonces la escultura se apropia del espacio público del monumento, vale decir: la forma (del monumento) establece una relación entre una representación y un lugar, para que éste encuentre su eficacia. La escultura en cambio, es la tentativa de asegurar al objeto tridimensional, una existencia que remite sólo a ella y contiene en sí misma su propia finalidad



Oteiza "construcción vacía" 1957



Pablo Langlois "cuerpos blandos" 1969 MBA

## Campo expandido

Alrededor de los 70, constante juego de inclusión de materialidades en la escultura genera la idea de la post-modernidad. *Campo expandido* según la teórica del arte Rosalind Krauss. Esta era una espacialidad contextual cuyo sentido no partía de la obra en sí misma, como en el modernismo clásico, sino de sus relaciones múltiples con el entorno y el espectador. Según Krauss, la obra parecía así liberarse por fin de su autonomía formal y composicional y entraba en un diálogo abierto con el mundo.

La investigación y experimentación alteran la manera regular de producción, es cuando se inaugura el concepto de instalación, como el desplazamiento de la escultura tradicional hacia otras sintaxis y materialidades, pero por sobre todo a la intervención objetual del espacio. Aquí, la práctica no se define en relación a un determinado medio -la escultura- sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que podría usarse cualquier medio, fotos, libros, espejos, etc.

## Palabra escultórica:: inauguración de un espacio legible

Luego de la investigación teórica con respecto a la pregunta del diseño en relación a la escultura, del primer taller de titulación, se plantea el encargo de darle una forma tridimensional al poema "El Edén".

Se habla de la cuestión con respecto a la obra en el espacio del diseño gráfico en la Ciudad Abierta. La inauguración de un espacio poéticamente legible.

A partir de estas aristas nacen estas maquetas.

## su intención

El proyecto desde el lenguaje estructural y escultórico debe cuestionar al diseño en tanto dinámica de lectura. Se genera entonces la proximidad del diseño gráfico a la escultura en la Ciudad Abierta como una nueva dimensión gráfica que yace en el campo de lo tridimensional. Se propone modificar la lectura, pasando de una superficie bidimensional a una tridimensional, intentando inaugurar un nuevo espacio legible que muestra su origen poético exponiéndolo.



Maqueta primera.

## su concepto

Se trabaja a partir de la idea del exterior. A modo de un escenario gráfico que exponga una escena, en tanto nombra en forma un poema, relacionándose así con el entorno y su espectador.

El objeto invita a una presencia en tanto significa, es el acto de la representación en tanto trae a presencia, haciendo aparecer. La figura se proyecta pensando en la intervención del paisaje, donde el cuerpo reposa en lo cotidiano.



Maqueta segunda

## su forma

Se intenta generar un vínculo entre el vacío y el lleno; que éstos reclamen una relación creando una sola unidad visual.

En el espectador aparece la mirada dirigida hacia el vacío, a una suerte de **INTERSTICIOS**, como un vínculo que nace entre el vacío y el lleno; los espacios vacíos que logran alternarse con la masa.

Se logra además suprimir el plinto o base, en pos de un vínculo del cuerpo con su nacimiento desde la tierra.



Maqueta primera.

**Bienvenida:** 1. Saludo que se da a alguien por haber llegado con felicidad.

**Inaugurar:** 1. Dar comienzo a una cosa con cierta pompa.

**Umbral:** 1. Entrada, principio de cualquier cosa.

**Módulo:** 1. Dimensión que convencionalmente se toma como unidad de medida, y más en general, todo lo que sirve de norma o regla.

2. Pieza o conjunto unitario de ellas que se repiten en una construcción de cualquier tipo, para hacerla más fácil, regular y económica.

**"Ensamblar** es reunir y reducir un conjunto de piezas a una unidad"

Claudio Girola, registro de clases.

**Ensamblar:** 1. Unir, juntar. Se aplica especialmente al ajuste de piezas.

**Ritmo:** 1. Orden acompasado en la sucesión de las cosas.  
2. Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y otro diferente.

**Intersticios:** 1. Hendidura o espacio que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo.

**Recorrer:** 1. Ir o transitar por un espacio o lugar, realizar un trayecto. 2. Registrar, mirar con cuidado para averiguar lo que se desea saber o hallar.

3. Repasar o leer ligeramente un escrito.

"Las bases de la representación icónica, las semejanzas entre las cosas, se encuentran en la realidad del mundo, son objetivas y materiales" Tomás Maldonado, Vanguardia y racionalidad.

Monumento. [ lat.monumentum]

1.obra pública y patente en memoria de alguien o de algo.  
2.Construcción que posee valor artístico, Arqueológico, histórico.  
3.Objeto o documento de gran valor para la historia o para la averiguación de cualquier helito.

Lorenzo Bernini

(Nápoles, 7 de diciembre de 1598 - Roma, 28 de noviembre de 1680); Escultor, arquitecto y pintor italiano, uno de los artistas más destacados del barroco. El arte de Bernini estaba basado en la arquitectura, la escultura y el urbanismo, que se fundían en el teatro. Bernini fue un escenógrafo muy apreciado, utilizaba todos los recursos disponibles para sorprender al público con efectos ilusionistas, reutilizados después en su arquitectura. Por otro lado, resulta novedosa la relación de las esculturas con el espacio circundante, ya que están concebidas para ser observadas desde un punto determinado, no para ser rodeadas y vistas desde cualquier ángulo.

Fuentes:

diccionario de la Real Academia Española, Wikipedia.org

Escultura::

1. Arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc. figuras de bulto.

Para Rodin el artista no debía ser un esclavo del modelo, al contrario: era el artista el que escogía, con su propio ojo y sensibilidad, al objeto a representar y por medio de su imaginación era capaz de modificarlo para crear así una imagen totalmente nueva a los ojos del mundo.

Brancusi: escultor rumano, nacido en Hobița en 1876 y fallecido en París en 1957. Influído por Auguste Rodin y fue uno de los primeros artistas del arte moderno. Su obra evolucionó hacia una eliminación de los detalles que le condujo casi a la abstracción.

Modernismo

1. Especialmente en arte y literatura, afición a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas.

2. Movimiento artístico que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia creadora y la configuración de un mundo refinado, que en la literatura se concreta en innovaciones lingüísticas, especialmente rítmicas, y en una sensibilidad abierta a diversas culturas, particularmente a las exóticas.

3.Movimiento religioso de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretendió poner de acuerdo la doctrina cristiana con la filosofía y la ciencia de la época, y favoreció la interpretación subjetiva, sentimental e histórica de muchos contenidos religiosos.

"Un volumen escultórico en cambio, es un canto continuo a la imprevisible aparición y desaparición de las intersecciones de sus planos. Una escultura no tiene nunca fachadas". Claudio Girola en "Floración escultórica"

Público:

1. notorio, patente, manifiesto.  
2. vulgar, común y sabido por todos.  
3. Se dice de la potestad, jurisdicción y autoridad para hacer una cosa como contrapuesto o privado.  
4. Perteneciente a todo el pueblo.  
5. Gente del pueblo o ciudad.  
6. Conjunto de personas que participan en una mismas aficiones o concurren a un lugar determinado para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante.

Pablo Langlois, por otro lado, al instalar la en el MBA una gran manga de polietileno en el año 69, pone en cuestión la permanencia de la obra en un espacio museal, ya que su permanencia es imprecisa y la obra efímera, alterando así el concepto de obra como objeto coleccionable y terminando con la idea de objeto inmutable. Langlois escultor, instalador y artista visual chileno. Nació en Santiago el 26 de febrero de 1936. Los primeros trabajos visuales estuvieron muy relacionados con su formación de arquitecto y consistieron en indagaciones en torno al arte óptico, atrapado en la bidimensionalidad de la tela.

"El diseñador, a diferencia del artista, no es normalmente la fuente de los mensajes que comunica, sino su intérprete" Jorge Frascara "Diseño y comunicación"

## Del proyecto del poema “El Edén”

Otras aristas::

### Del cuerpo y su ritmo

Las partes que conforman en objeto (base de concreto, más tres piezas que ascienden) generan un aire en común a través de su ensamblaje, éstos no se tocan, pero sí se unen. Este aire permite acceder a pequeños vacíos visuales; intersticios entramados.

Cada cuerpo o módulo, tiene su propio ritmo, en tanto cada cuerpo tiene su propio verso del “Edén”. Este ritmo tiene que ver con un orden de lectura, el que a su vez nos habla de una densidad no sólo en cuanto a la ubicación de los objetos sino también en cuanto a la densidad de la mirada, que se genera a partir del recorrido visual. Existiría una repetición modular, como la persistencia de un sonido -un poema que se lee en voz alta- apareciendo como una trama luminosa que nos dice de una densidad en el mirar a través del follaje del bosque.

### Recorrido gráfico

El bosque, al tener un largo -190 mts.- y un ancho -8 mts. aprox- permite un recorrido a través del orden de sus árboles y su luz (ver colofón cap. I, observaciones del bosque). Se quiere generar un recorrido gráfico *a través* del bosque, hacerlo habitable en una *gráfica tridimensional* utilizando una textualidad poética que nos habla y nos dice del lugar. Un mirar que conduce a altura, por medio de un poema que asciende a las copas de los árboles.

### Locación textual o de los módulos

El poema se integraría al bosque con módulos de texto tridimensional. El poema que consta de 28 versos se proyectarían en 14 módulos, los que contendrían 2 versos cada uno.

La ubicación de los módulos se adaptó a la ubicación de los árboles. La planta del bosque se nos aparece en un orden construido formando “pasillos” entre las hileras de los árboles. Dentro de este recorrido van apareciendo vacíos, en los que el viento golpea con mayor fuerza, por lo que no se consideran como lugares apropiados para la estructura, la cual busca un mayor resguardo en el follaje. Se determina proyectar la totalidad de los módulos en las hileras de árboles en donde exista mayor aglomeración para no interrumpir el flujo natural del recorrer.

## Construcción faenas productivas::



- faena 1 realización de moldajes
- faena 2 enfibrado moldajes, encerado, 3 capas fibra, 6 moldajes, 2 con texto.
- faena 3 desmoldaje piezas de fibra
- faena 4 limpieza y recorte piezas de fibra
- faena 5 enmacillado y lijado módulo
- faena 6 corte pletinas de aluminio, 18 piezas
- faena 7 corte y pulido pletinas de fierro, 2 piezas
- faena 8 realización taladro piezas de aluminio y fierro
- faena 9 taladro piezas de fibra
- faena 10 pintado pieza con texto
- faena 11 montaje en remaches piezas módulo
- faena 12 construcción caja de vaciado
- faena 13 vaciado de concreto
- faena 14 desmoldaje concreto
- faena 15 instalación primer módulo

## SEPTIEMBRE

L	M	M	J	V	S	D
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21 f1	22 f1	23	24
25 f2	26 f2	27 f2 f3	28 f2 f3	29 f3	30	

## OCTUBRE

L	M	M	J	V	S	D
						1 8
2	3 f2	4 f6 f3	5 f6	6	7	
9 f4	10 f5 f7	11	12 f5	13 f4 f5	14	15
16 f7 f8	17 f8	18 f8	19 f9 f10	20 f10	21 f1	22 f1
23 f11	24 f11	25 f13 f12	26	27	28	29
30 f2	31 f2 f3					

## NOVIEMBRE

L	M	M	J	V	S	D
			1 f2 f3	2 f3	3 f6	4
						5
6 f6 f7	7 f4	8 f8 f4	9 f9 f14	10	11	12
13 f11	14	15 f12 f13	16 f15	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30			

## presupuesto temporal constructivo::

- faena 1 realización de moldajes x 12 = 3 días
- faena 2 encerado, enfibrado moldajes x 72 piezas = 18 días x 4 diarios
- faena 3 desmoldaje piezas de fibra x 72 piezas = 18 días x 4 diarios
- faena 4 limpieza y recorte piezas de fibra x 72 piezas = 1 día
- faena 5 corte pletinas de aluminio x 216 piezas = 6 días x 36 diarias
- faena 6 corte y pulido pletinas de fierro, x 24 piezas = 1 día
- faena 7 realización taladro piezas de aluminio, y fierro x 288 = 7 días x 40 diarias
- faena 8 taladro piezas de fibra x 216 orificios = 3 días x 72 diarias
- faena 9 montaje en remaches piezas módulo = 3 días x 72 diarias
- faena 10 construcción caja de vaciado = 3 días x 4 diarias
- faena 11 vaciado de concreto = 3 días x 4 diarias
- faena 12 desmoldaje concreto (incluyendo tpo de fraguado) = 3 días x 4 diarias
- faena 13 instalación módulos = 3 días x 4 diarias

En la faena 2 no se considera el factor de temperatura. Si las condiciones ambientales no son óptimas, la faena se retrasa, reemplazándose por la faena 5 o 6.

Total presupuesto temporal: 72 días hábiles, 15 semanas. Se considera en la faena un total de 7 horas de trabajo diario para un equipo de dos personas. También se definirá la faena total en 4 meses de trabajo, incluyendo días para un margen de error probable.

## presupuesto constructivo por unidad::

- Lt de resina: \$1.500 x 5 = \$7.500
- Matt de fibra PH: \$2.500 x 1
- Catalizador: \$1.800 x 1
- Acelerante: \$1.800 x 1
- Desmoldante: \$ 2.200 x 1
- Pletina de fierro: \$ 1.100 mt x 1
- Perfil ángulo de aluminio: \$ 1.200 mt x 1
- Goma, caucho natural: \$5.600 mt x 1/4mt \$1.400
- Concreto preparado, saco 45kg: \$1.750 x 2 = \$3.500
- Agorex: \$1.500 x 1
- Jeringas: \$200 x 4 = \$800
- Guantes de cocina: \$800 x 4 = \$2.800
- Remaches: \$15 x 100 = \$1.500
- Trupán: \$1.900 mt x 6 mts (dimensionado) = \$11.400
- Huaipe: \$950 x 1
- Diluyente Duco: \$ 1.400 lt x 2 = \$2.800

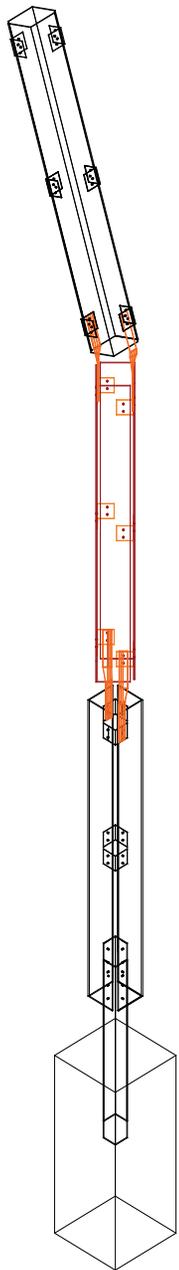
Total presupuesto: \$ 46.500 x 12 = \$558.000

# Capítulo V

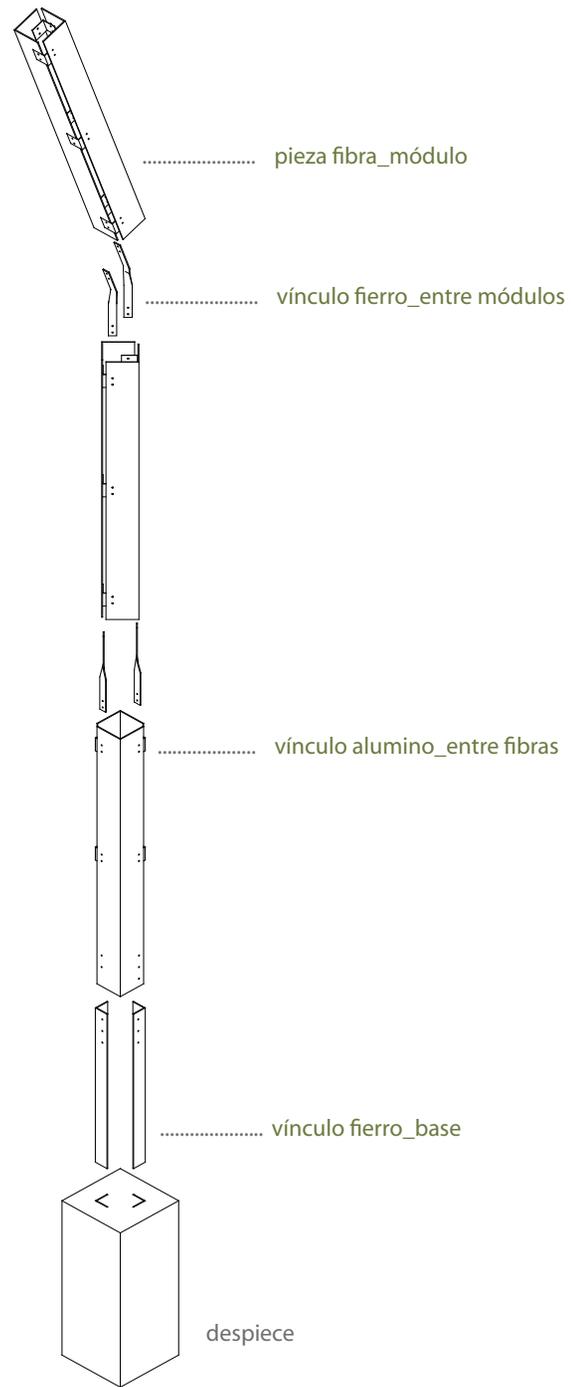
## \_Planimetría\_

-Módulos

-Bosque

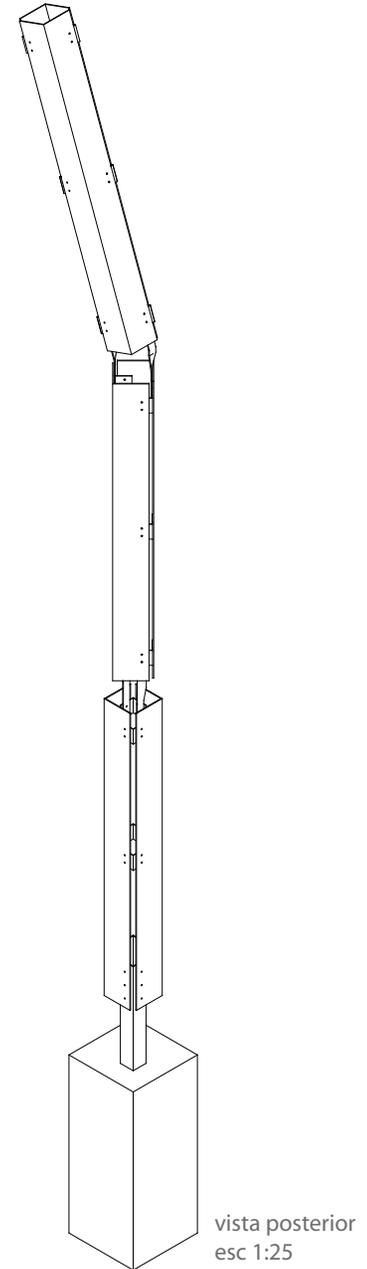
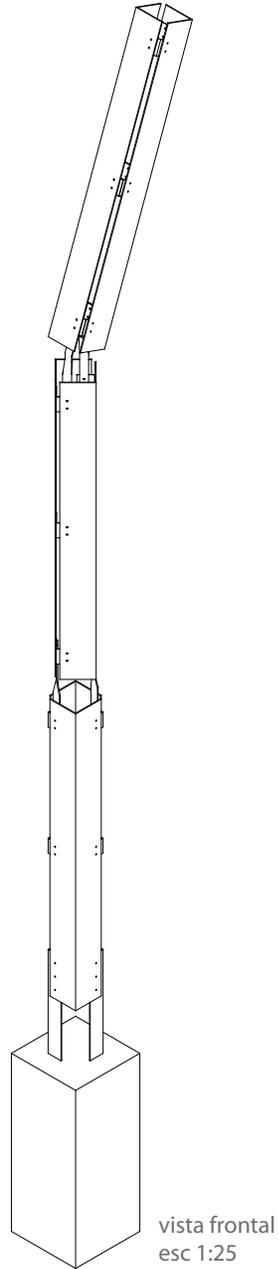
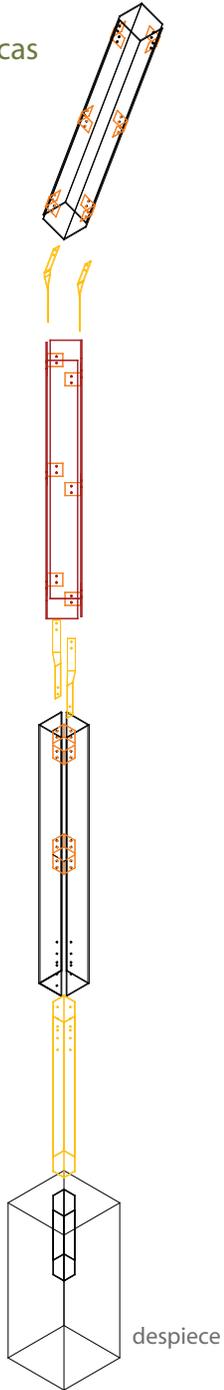


módulo final  
esc. 1:25

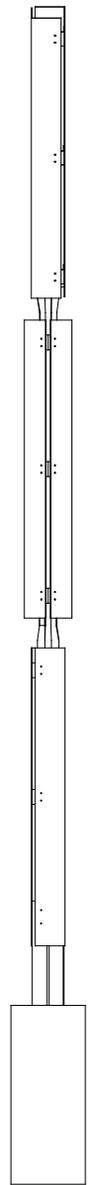


despiece

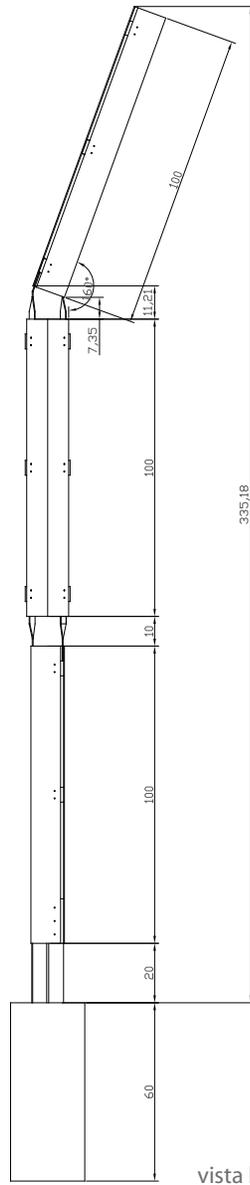
Axonométricas



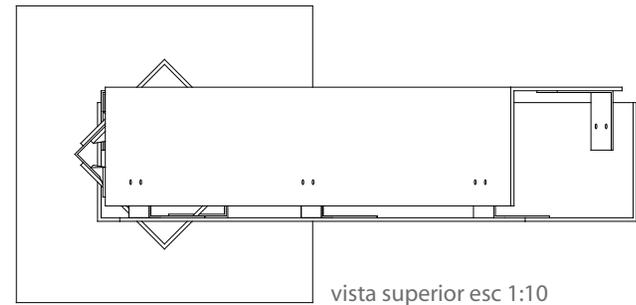
# Axonómicas



vista frontal esc 1:25

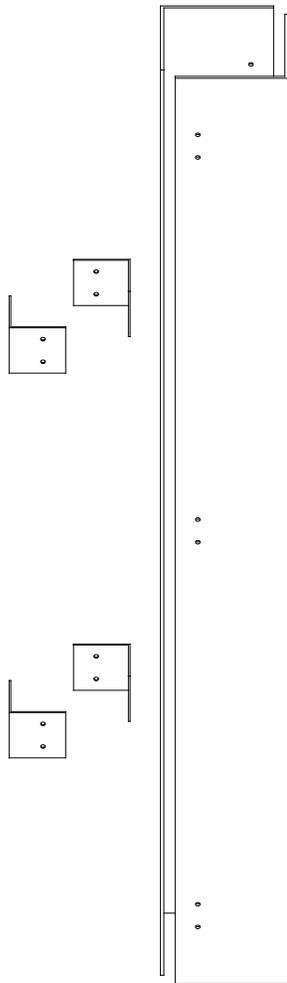


vista lateral esc 1:25

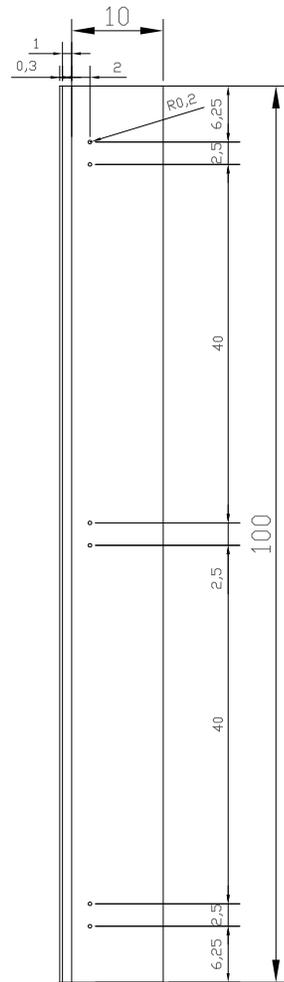


vista superior esc 1:10

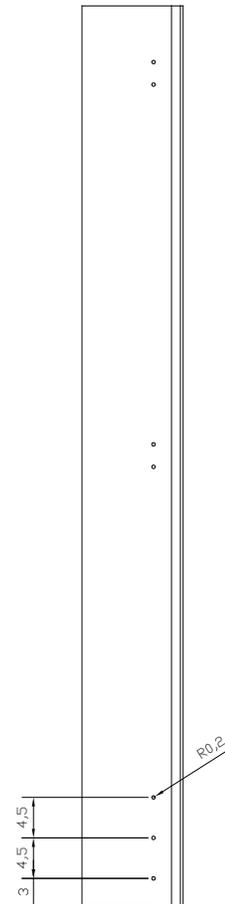
Pieza fibra  
módulo 1\_2\_3



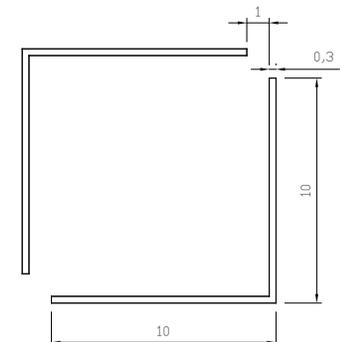
axonométrica  
pieza fibra



vista lateral módulo 1\_2  
esc 1:12

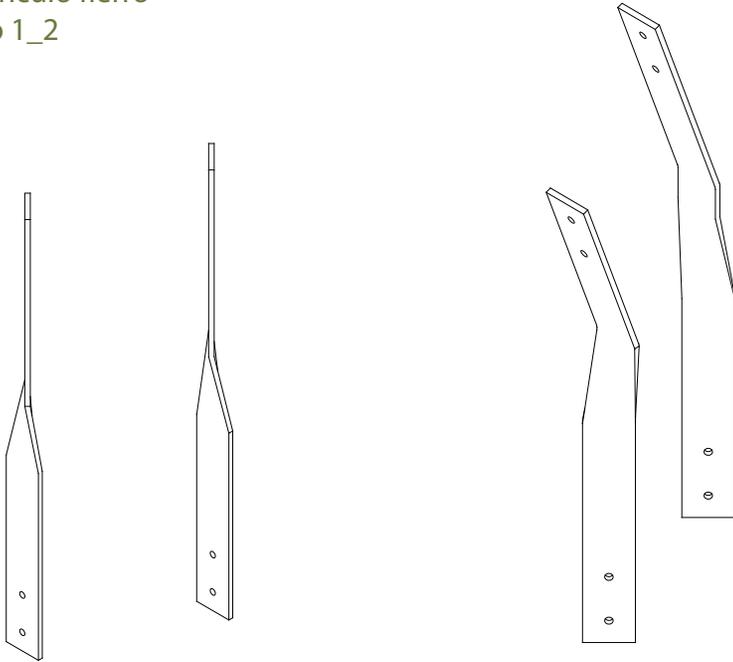


vista lateral módulo 3  
esc 1:12

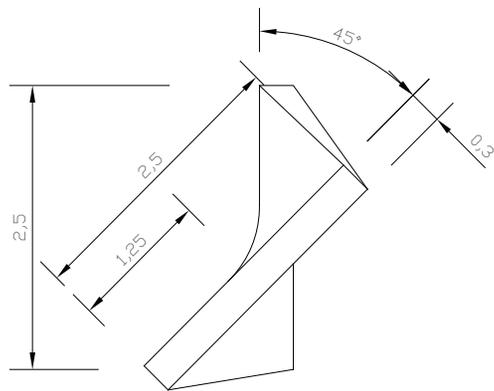


vista superior módulo 1\_2\_3  
esc 1:3

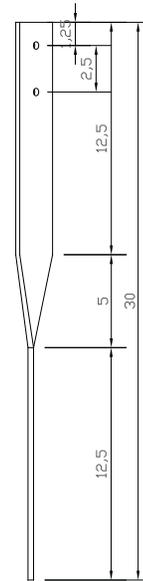
Pieza vínculo fierro  
módulo 1\_2



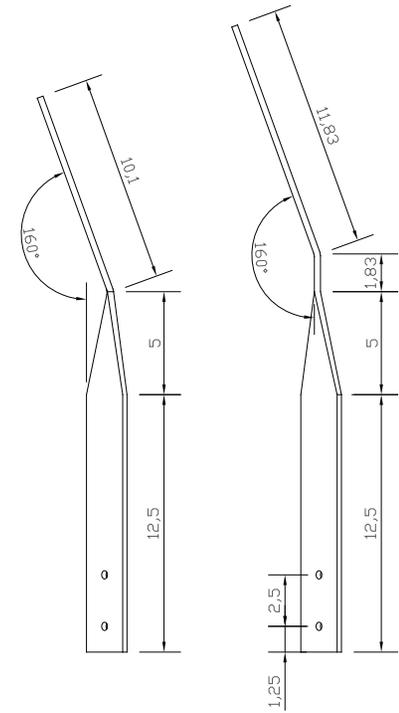
axonométrica  
pletina giro



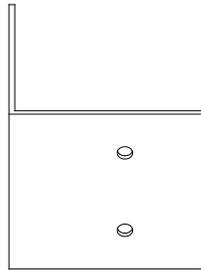
vista superior  
esc 1,5:1



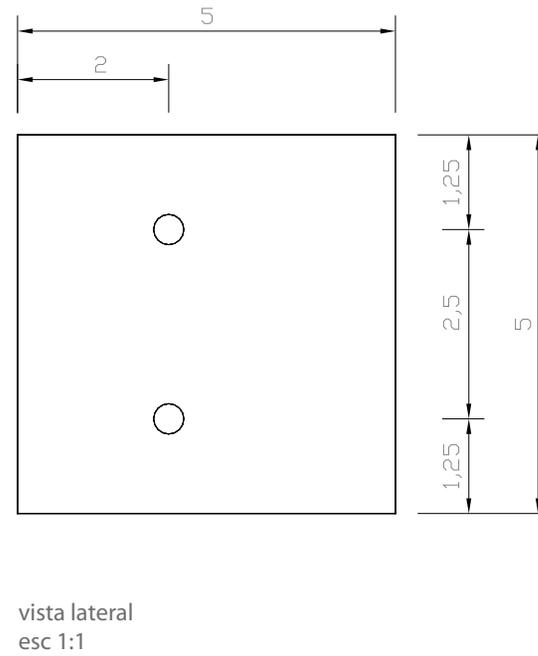
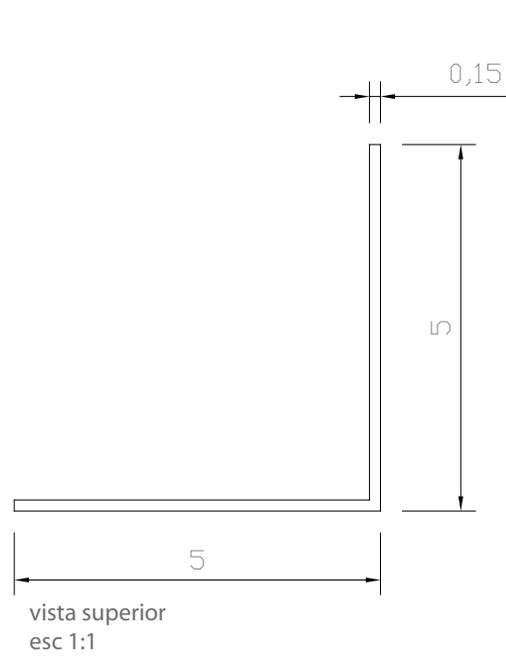
vista lateral  
esc 1:4



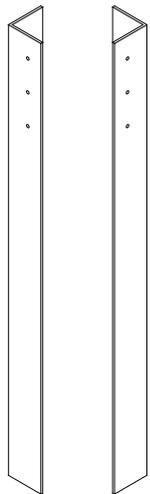
Pieza vínculo aluminio  
entre fibras



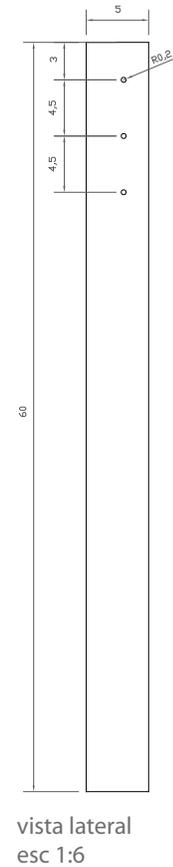
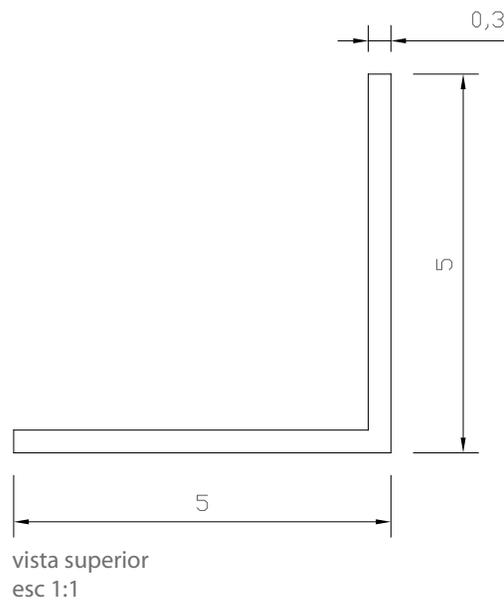
axonométrica pieza



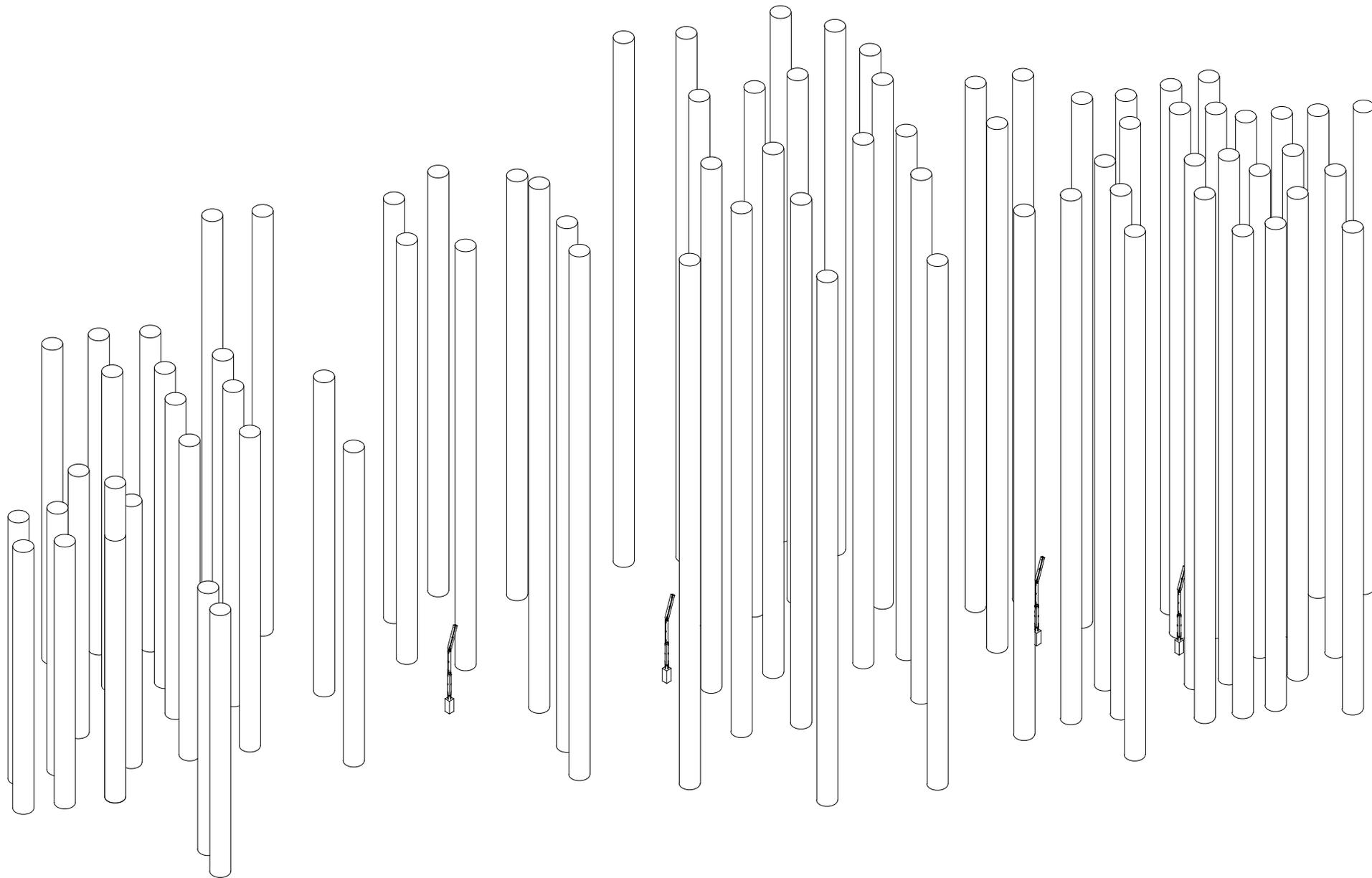
Pieza vínculo fierro  
módulo 3\_base hormigón

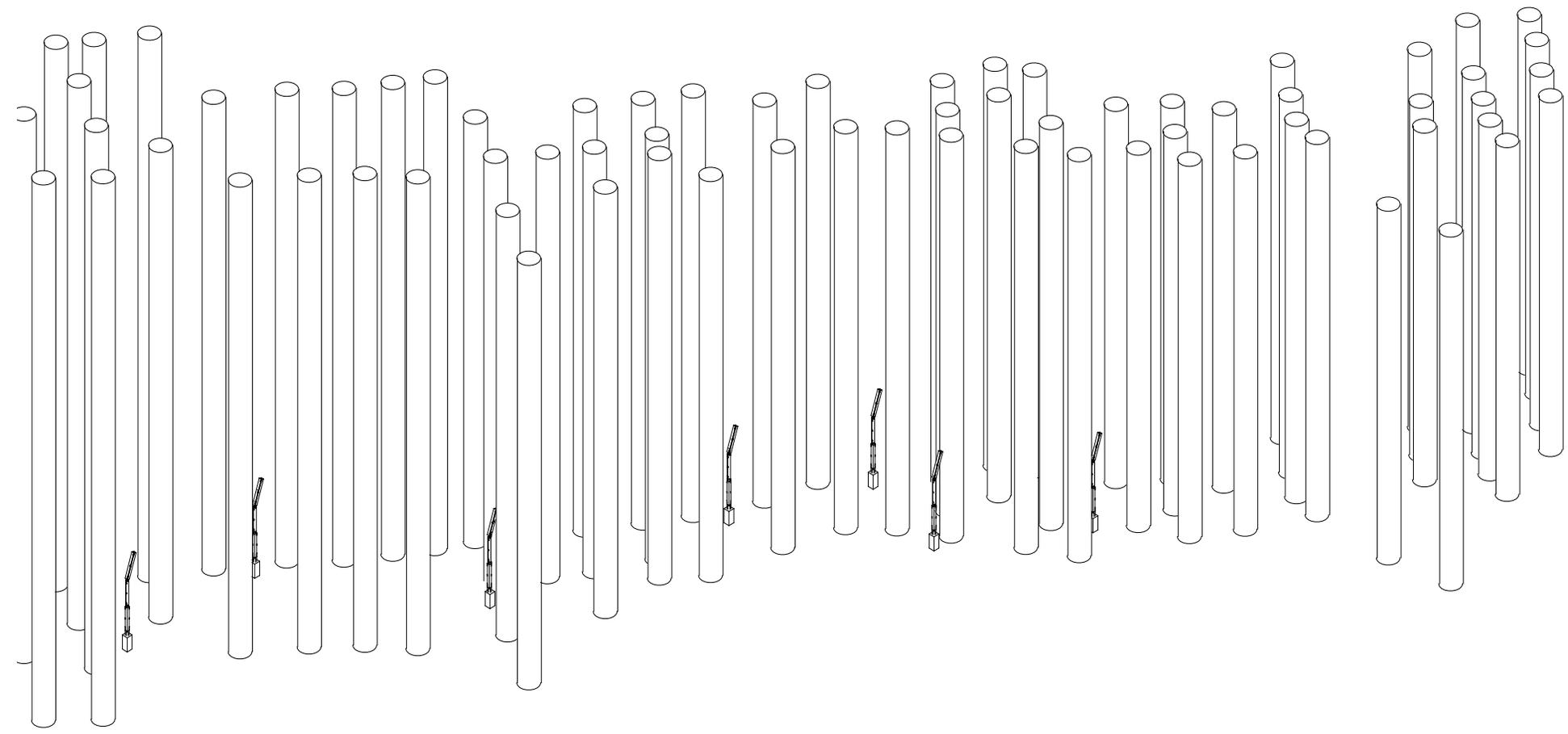


axonométrica pieza

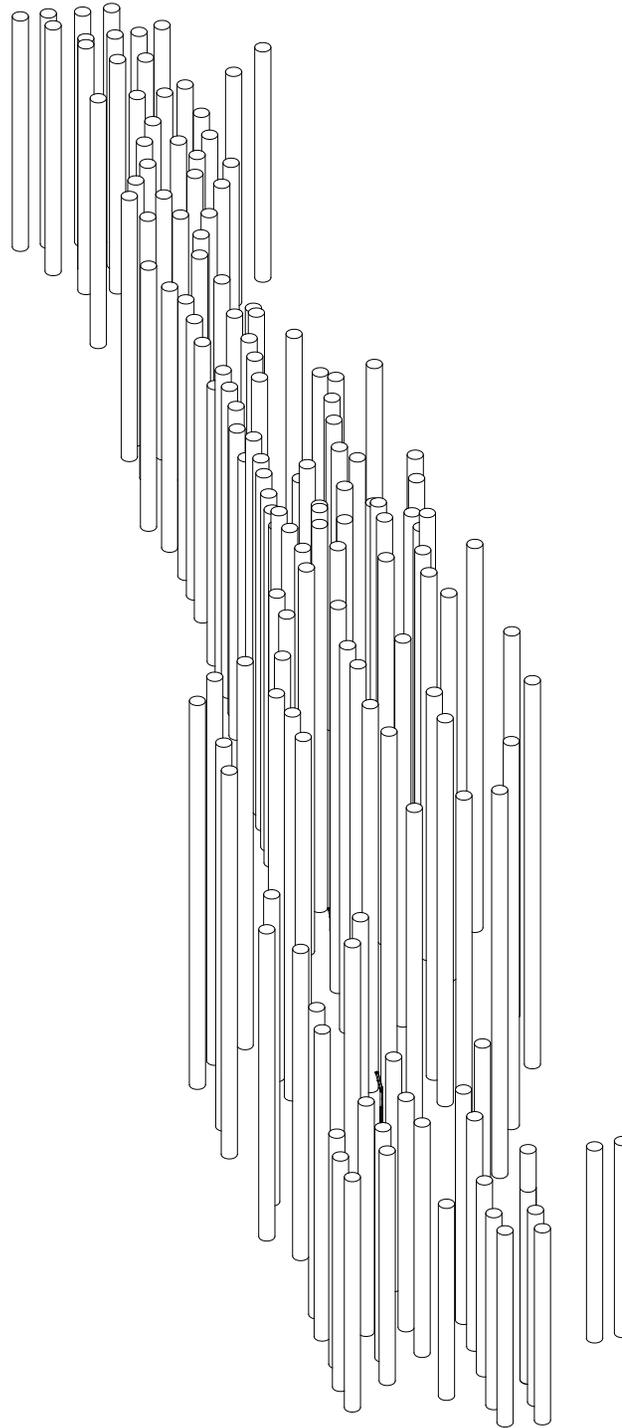


Axonométrica bosque  
vista frontal::

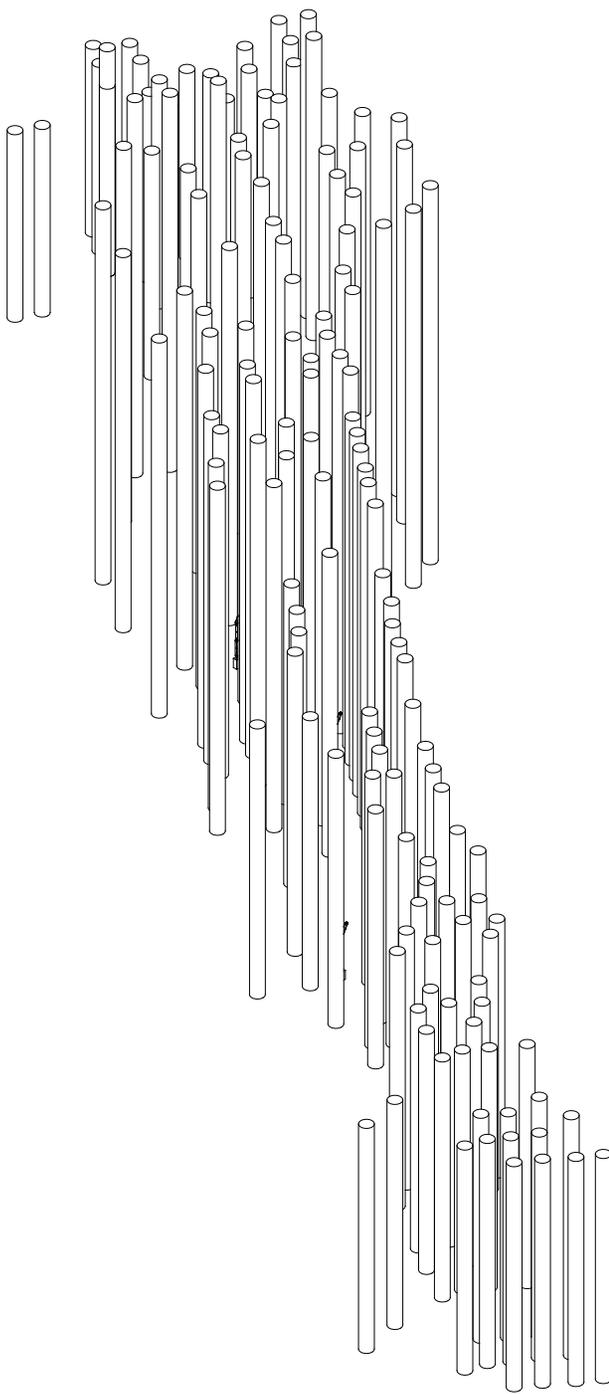




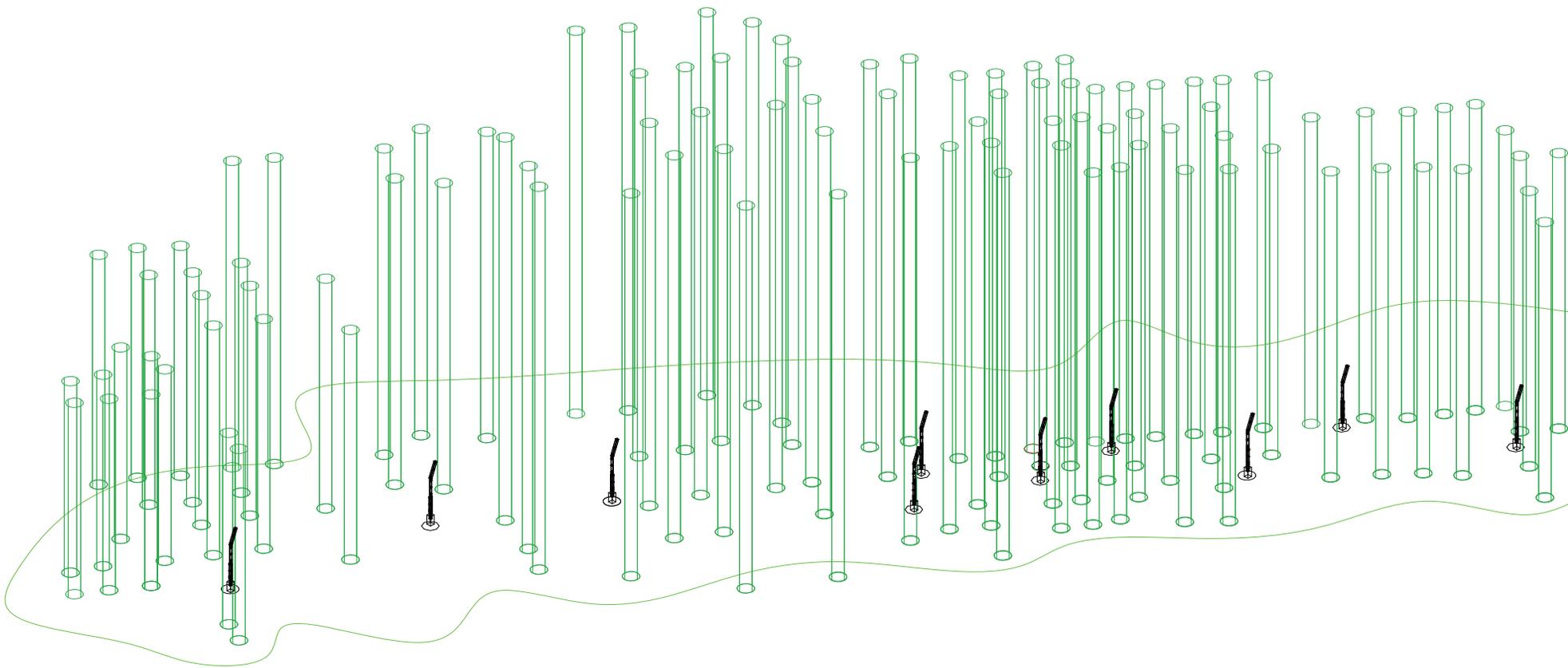
Axonométrica bosque  
vista lateral::

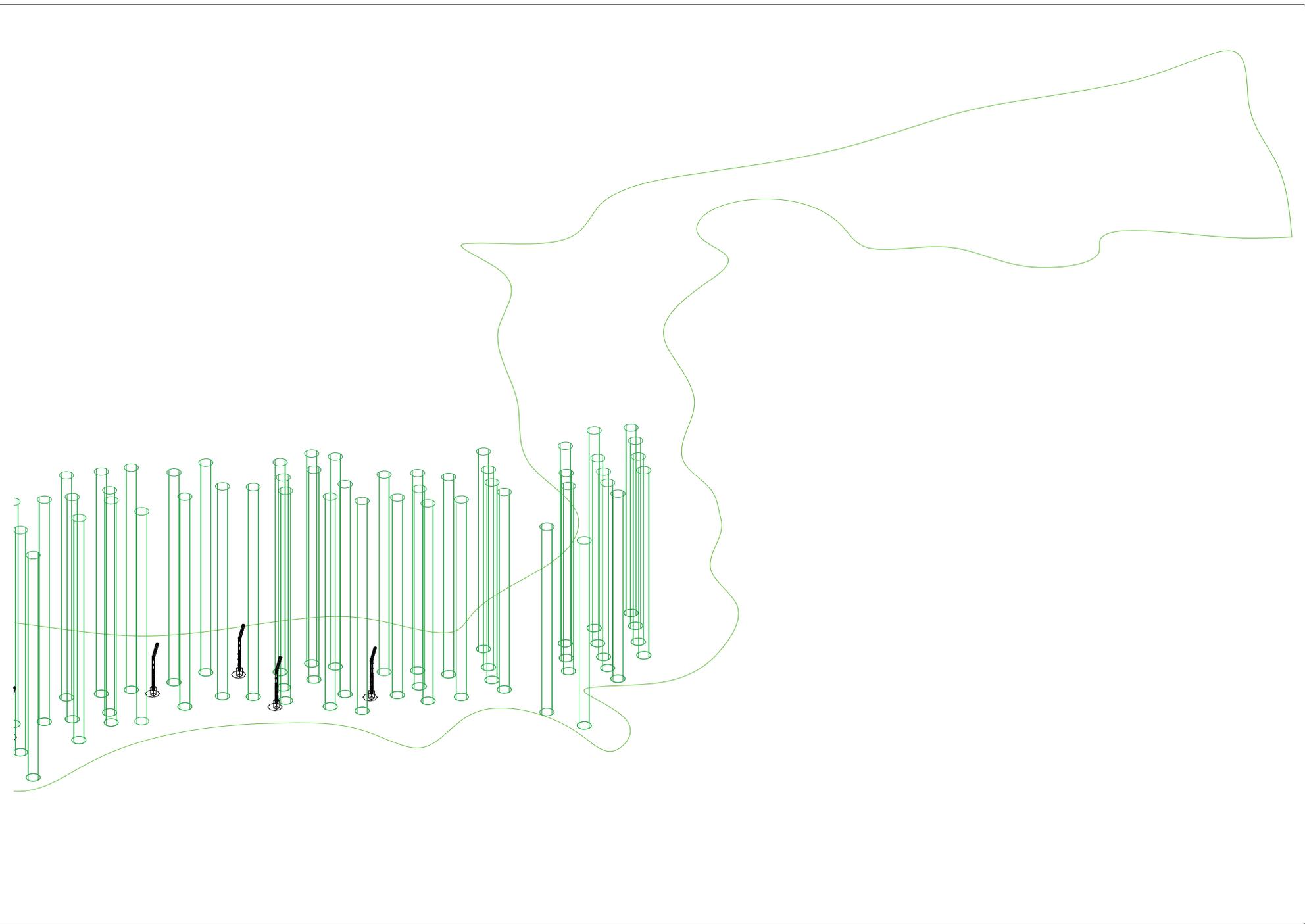


Axonométrica bosque  
vista lateral 2::

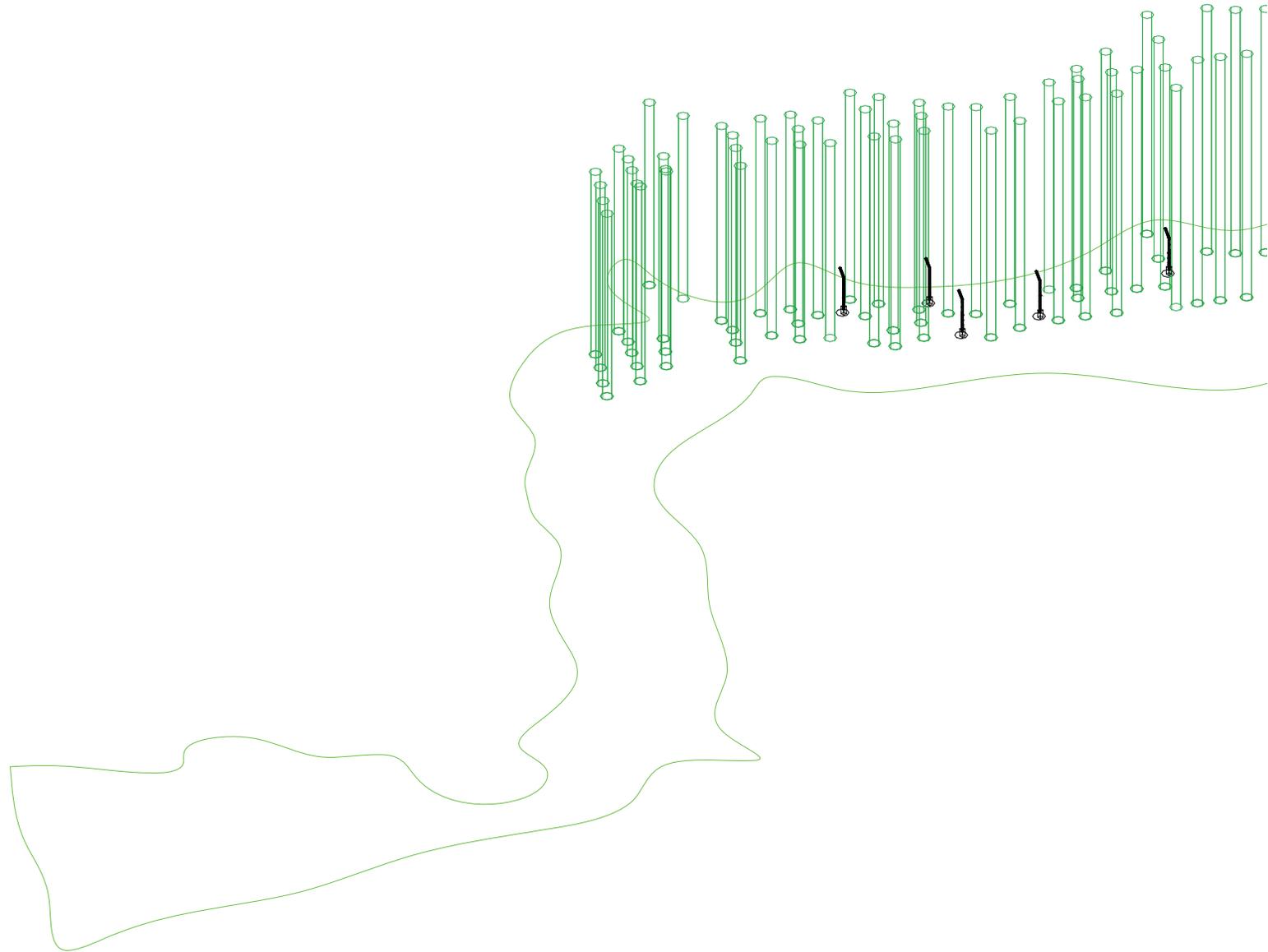


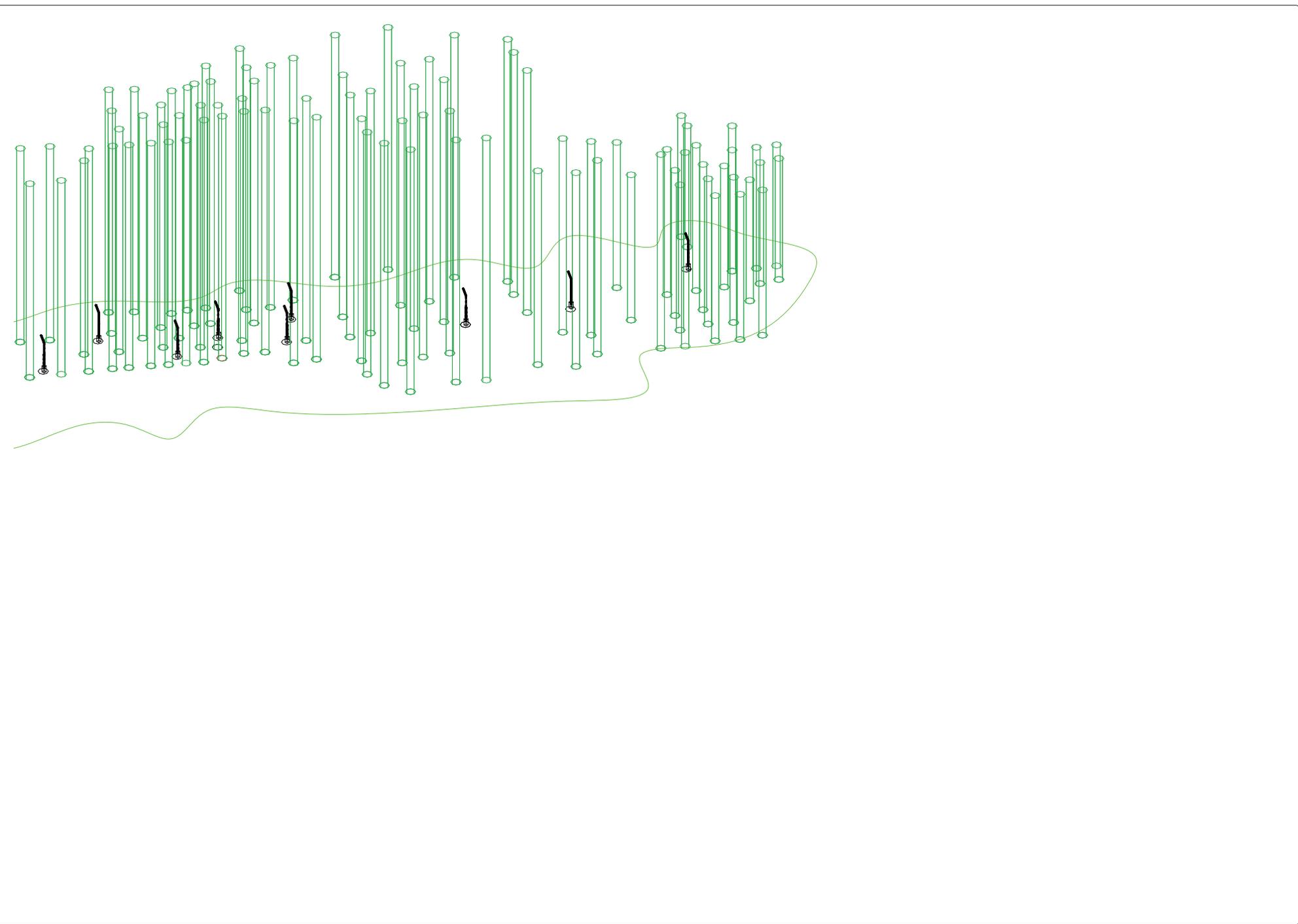
Axonométrica bosque  
vista frontal::



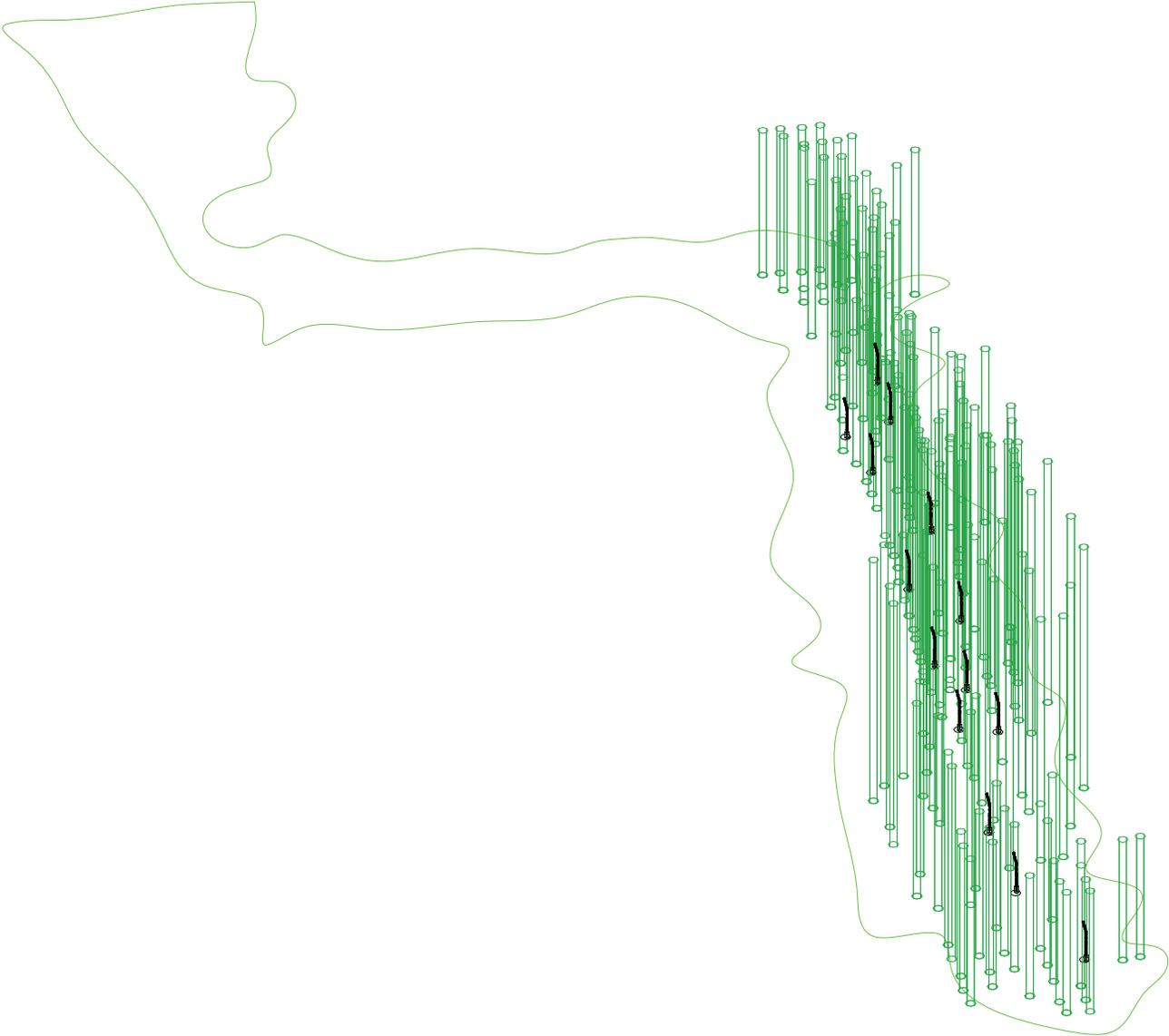


Axonométrica bosque  
vista posterior::





Axonométrica bosque  
vista lateral::



Axonométrica bosque  
vista lateral 2::

