

DIMENSIÓN DEL RELATO

Como un Regalo del Cada Vez de Ciudad Abierta

Paula Mancilla Castillo

e[ad]

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

Profesor guía: Alejandro Garretón Correa

2012

DISEÑO GRÁFICO

DIMENSIÓN DEL RELATO

Como un regalo del Cada Vez de Ciudad Abierta

Paula Constanza Mancilla Castillo

e[ad]

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

Profesor guía: Alejandro Garretón Correa

2012

DISEÑO GRÁFICO

CONTENIDO

Prólogo del profesor 7

Introducción 9

LA TEORÍA

11

El Color como sensación 13

Síntesis Sustractiva 14

Síntesis Aditiva 14

Teoría del Contraste Simultáneo 15

Chevreul: Círculo Cromático 18

El Impresionismo: Vibración de los colores 20

Relaciones Constructivas 24

Mondrian: Realidad Abstracta y Realidad Natural 24

El contraste 26

TEORÍA Y EJERCICIO

31

El Color como correspondencia 33

Cézanne 35

Teoría y comprensión de la Naturaleza 36

Visión de la Naturaleza 36

Composición de la Naturaleza 38

Volumetría de la Naturaleza 39

La Acuarela 41

Técnica de la Acuarela 43

TEORÍA Y EJERCICIO

Modulación del color 44

El ejercicio de la Acuarela 46

El Grabado como objeto de comprensión del color 51

Primeras experiencias 52

Grabado en Ácido 52

Grabado en Cloruro Férrico 55

Técnica del Aguatinta 62

EL RELATO 67

Ciudad Abierta y la Palabra 69

El color del país 70

El regalo: El gesto de la ocasión. 71

El Cada vez: El volver a no saber. 71

Dimensión de la palabra 75

Ritmo: Ciudad Abierta 76

Autores Godofredo Iomni y Alberto Cruz

Dimensión gráfica 85

Artificio y la Naturaleza. 86

EL RELATO

Simetría y Matriz	89
La modulación de la palabra, el dibujo y el papel.	92
Cuerpo Tipográfico	92
El Regalo	95
Cuerpo Semifinal	96
Cuerpo Final	98
Colofón	107

PRÓLOGO DEL PROFESOR

La edición de la memoria del Taller de titulación, implica esta vez, registrar el estudio y la obra personal, realizada en el contexto de un Taller anual, conformado por dos alumnas Javiera Albornoz y Paula Mancilla que realizan un trabajo colaborativo que procura explorar los medios del grabado para proponer un cuerpo gráfico en el perfil de un *libro de autor*.

El contexto de estos dos proyectos se sitúa en la Ciudad Abierta, donde el Taller se ha planteado una situación hipotética en que hay que diseñar *un regalo* para alguien que nos visita. Tal situación, la de recibir es también la ocasión de *un presente* en el sentido de un aquí y ahora que es necesario manifestar gráficamente, en cuanto acto de hospitalidad con el que visita, con el que viene y está por un momento -en la experiencia- de encontrarse con las personas, con las obras y con el espacio en el que se encuentran.

Para la Ciudad Abierta y su acontecer, la actividad de recibir a otro siempre abre el curso de una ocasión singular, porque tal experiencia da inicio a un encuentro entre el visitante y lo visitado, lo cual no se consume en el acto mismo de estar ahí sino que abre una demora, un tiempo y su ritmo para acceder desde el espacio, al sentido poético en el cual se origina.

En tal experiencia nos situamos para diseñar un *cuerpo gráfico* en el cual se manifiestan dos sentidos fundamentales que iluminan el trabajo creativo del proyecto: sentido de hospitalidad y sentido de regalo. Así estas dimensiones son tratadas como unos horizontes que referencian la observación gráfica del color siguiendo el camino del pensamiento pictórico de Paul Cezanne en el sentido de “ver bajo el velo de la interpretación” mediante un trabajo de reflexión en las teorías del color llevadas a cabo en la de observación del espacio natural de la Ciudad abierta,

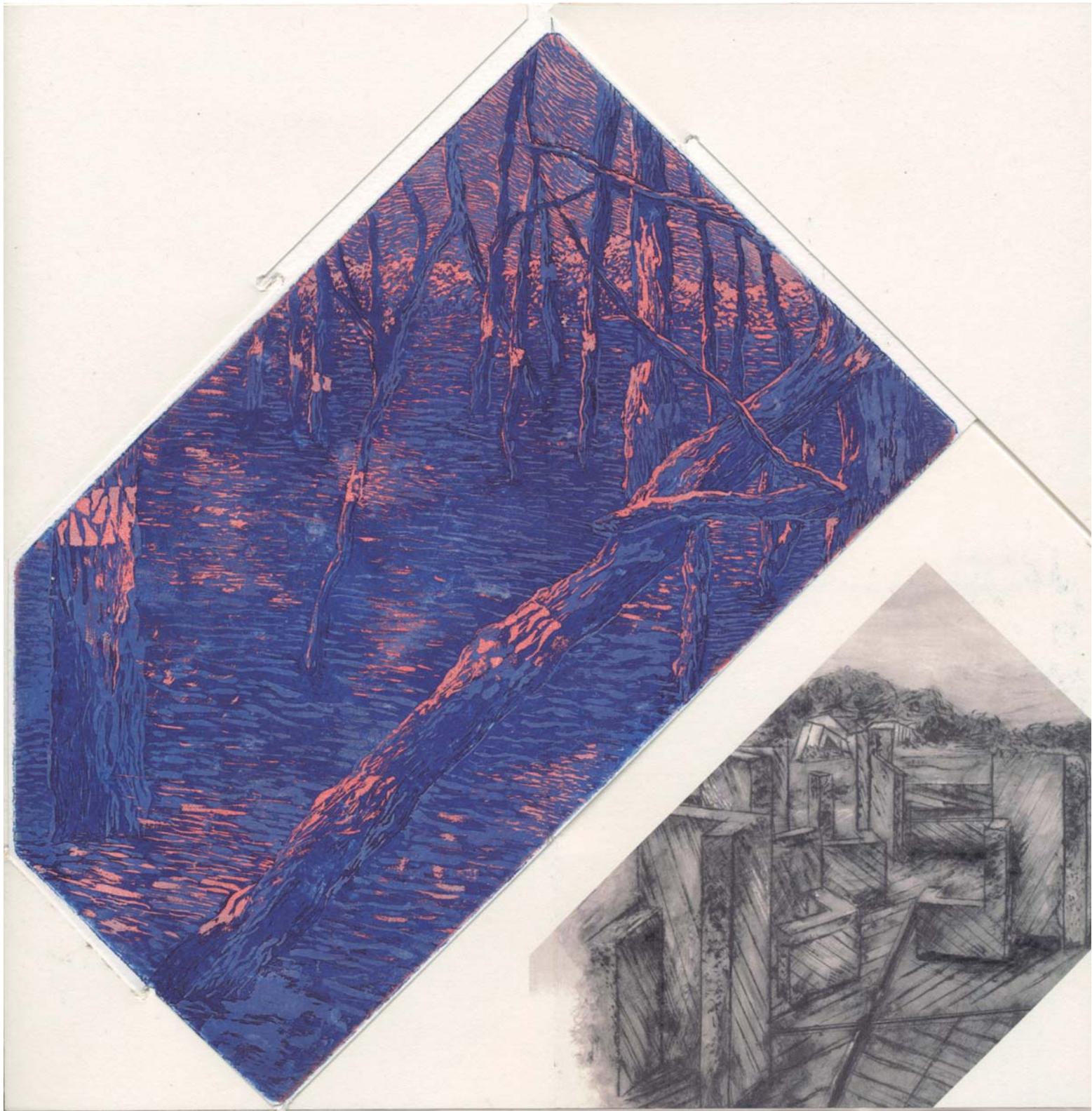
haciendo un camino personal que va desde el dibujo a la acuarela y al proyecto final desarrollado mediante la técnica de Hayter para la impresión de dos colores en una misma matriz de grabado en cobre.

Desde el punto de vista del espacio gráfico, este proyecto plantea una forma de abstracción en que el dibujo, la acuarela y el grabado se han constituido en diferentes estados de abstracción que permiten sostener una experiencia en torno a lo que Cezanne se plantea a sí mismo como destino de la pintura moderna, en cuanto “concreción de sensaciones cromáticas” como un estado anterior al camino de la interpretación. Se trata de una experiencia creativa en la cual aquella naturaleza ineludible del color en tanto *sensación de color* puede ser pensada y realizada en la obra.

Esta es la aventura de un proyecto de diseño en tanto despliegue de la observación gráfica para asumir el sentido de la hospitalidad mediante la construcción de un presente y su donación. Un verdadero regalo implica la entrega de algo preciado, y lo que en este taller se logró fue ir al fondo del espacio del color para traer de vuelta unos grabados que acogen el pensamiento de los fundadores en las palabras de Godo y Alberto a propósito de lo que la Ciudad Abierta plantea como concreción de la palabra poética.

La dimensión de *libro de autor*, plantea la acentuación del horizonte creativo como una experiencia de maduración sostenida a lo largo de un año en que las alumnas realizan su propio camino desde el estudio a la proposición de una *opera prima* que pone a prueba el destino autoral del oficio.

Alejandro Garretón Correa
Profesor guía.





INTRODUCCIÓN

Ciudad Abierta fue el tema general como inicio del estudio de este título. Tal estudio tiene la razón de comprender el color como una sensación, mediante la observación acerca de lo propio del lugar, por medio del dibujo.

El color, la trama, la composición de la naturaleza abstraída por diferentes técnicas fueron construyendo la comprensión de la materia a nivel teórico y práctico acerca del color.

Se introduce el estudio teórico a partir del color en la naturaleza como una composición de algunas variables mediante el dibujo, como texturas, volúmenes, tramas de color, frecuencias, orden, secuencias del trazo, entre otras. Todas ellas para llegar a dominar el color mediante la técnica del grabado.



LA TEORÍA



EL COLOR COMO SENSACIÓN

El color es una sensación de algo producida por la luz que impresiona al ojo. Desde la fisiología, existe una sensibilidad que nos hace perceptibles a una cantidad de colores, donde cada color corresponde a una luminosidad determinada.

Estas luces percibidas por el ojo humano se potencian unas con otras, creando una vibración de colores.

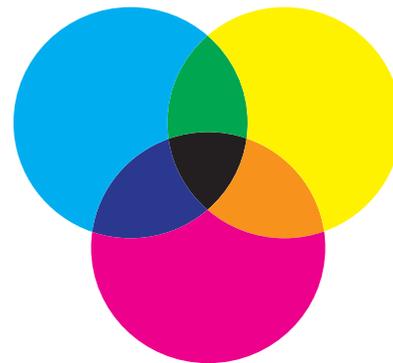
Para entender el color como una sensación debemos estudiar la teoría a partir de la práctica. Así agudizaremos nuestro ojo y llegaremos a la comprensión.

SÍNTESIS SUSTRACTIVA

La Síntesis Sustractiva del color explica la teoría de la mezcla de pinturas, tintes, tintas y colorantes naturales para crear colores que absorben ciertas longitudes de onda y reflejan otras.

Los colores sustractivos son los colores pigmento que pasan sucesivamente por varias superficies en forma de partículas. Los tres primarios sustractivos son el amarillo, magenta (gama de los rojos), y cian (gama de los azules).

La combinación de todos los pigmentos formarían el negro por efecto de la resta y mezclándose sustractivamente en proporciones variables permitirán la reproducción de una amplia gama de colores.

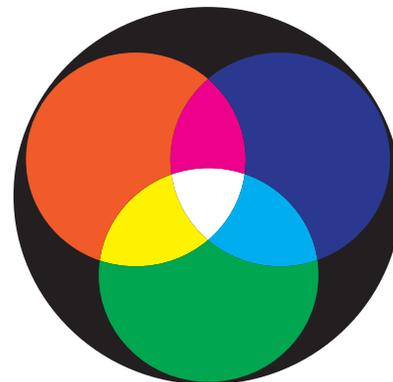


La Síntesis Sustractiva del color explica la teoría de la mezcla de pinturas, tintes, tintas y colorantes naturales para crear colores que absorben ciertas longitudes de onda y reflejan otras.

SÍNTESIS ADITIVA

Síntesis Aditiva del color Trata acerca del color-luz, es decir del color como radiación de luz. Los colores primarios aditivos o colores luz son el verde, rojo y azul-violeta.

Estos son estímulos luminosos limitados a una parte del espectro visible. La adición de los tres colores luz primarios y la mezcla de estos tres haces coloreados reproducen toda una amplia gama de colores-luz.



Síntesis Aditiva del color
Trata acerca del color-luz, es decir del color como radiación de luz.

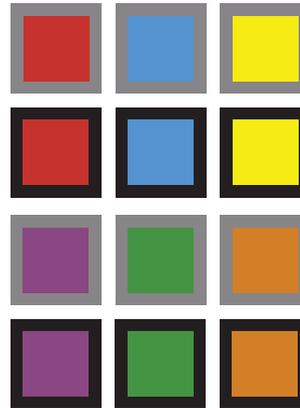
TEORÍA DEL CONTRASTE SIMULTÁNEO

La Teoría del Contraste Simultáneo consiste en un fenómeno del ojo humano, el cual al observar un color puesto al lado de otros colores (efecto de yuxtaposición) éste cambia de tono, valor y/o saturación.

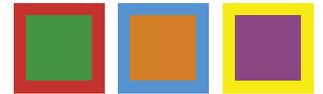
Los colores que ocupan mayores áreas o que envuelven otro color "tiñen ópticamente" de su complementario a los colores de menor área.

Chevreul realizó pruebas con cantidades de colores mediante los gobelinos, tejidos a gran escala compuestos sólo de hilos yuxtapuestos, que midiendo cantidades de colores podía llegar a resultados con los que comprobó cierta su teoría.

Fondos acromáticos

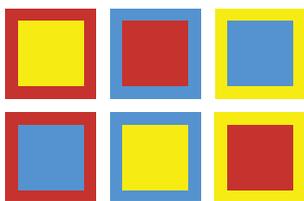


Complementarios

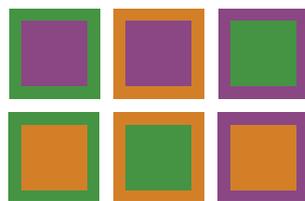


Contraste Simultáneo

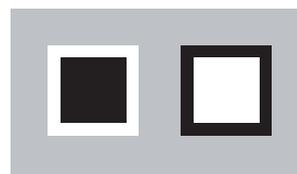
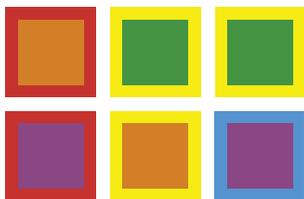
Primarios



Secundarios



Primarios y secundarios



El cuadro blanco tiende a verse más grande. El cuadro negro se ve al fondo y el blanco se ve al frente. El contorno blanco parece más grueso

LEY DEL CONTRASTE SIMULTÁNEO

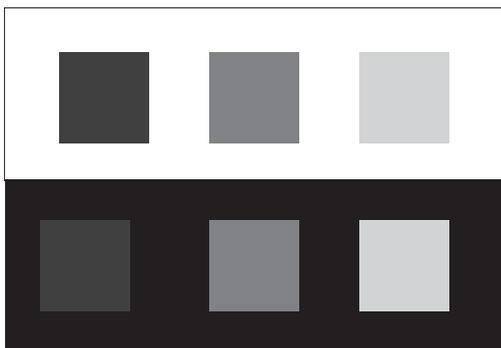
Chevreul descubrió que los colores cambian de tono (croma), valor (luz, oscuridad) y saturación (intensidad del croma) cuando se colocaban sobre diferentes colores.

Comprendió que los colores que ocupan mayores áreas o que envuelven otro color (color inducido) tiñen ópticamente de su complementario a los colores de menor área (color inducido)

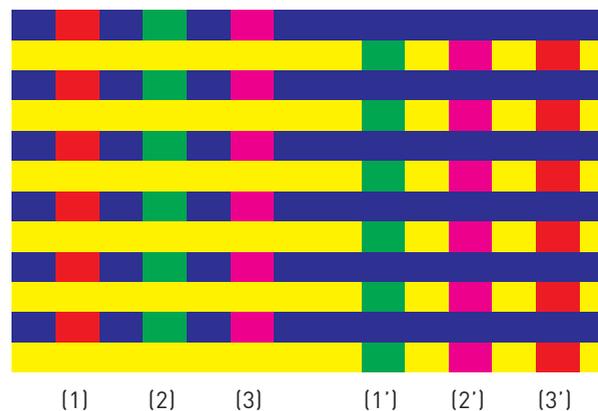
a. El color **inducido** se aclara u oscurece según el valor del color **inductor**.

En este ejemplo se hace evidente, los círculos grises son del mismo gris. Cuando está sobre el gris claro se lo ve más oscuro.

Cuando está sobre el gris oscuro se lo ve más claro.



b. El color **inducido** cambia de tono, es decir, cambia de croma al teñirse del complementario del color inductor.



¿Cuántos colores se divisan o reconocen en las tiras verticales?

(1) es igual a (1')

(1) se ve más anaranjada porque cubre las líneas horizontales azules. (2) parece más amarillento porque la combinación del amarillo horizontal y la disminución del azul tiñe el verde a un tono más claro de lo que es. Mientras que (2') se ve más azulada, debido a la presencia del azul horizontal. Lo tiñe de su complementario.

(3) se ve rojizo sobre el azul porque se tiñe de su complementario. (3') tiende al violeta debido a que está sobre el amarillo y su complemento es el violeta.

Chevreul llamó a este descubrimiento la Ley del Contraste Simultáneo porque ocurre al mismo tiempo que lo vemos, simultáneamente, no necesitamos saturar la vista para que suceda.

Así, todos los colores cambian según el color que tengan al lado o que lo envuelva.

Cuanto más pequeño y envuelto el color inducido y cuanto más grande y envolvente el color inductor, más importante es la transformación cromática.

Definición del Contraste Simultáneo

“Si observamos simultáneamente dos tiras de diferentes tonos del mismo color o dos tiras del mismo tono, pero de diferentes colores, ubicadas una al lado de la otra, si las tiras no son demasiado anchas, el ojo humano percibe ciertas modificaciones las que en primer lugar influyen en la intensidad del color, y, en segundo lugar influyen en la composición óptica ⁽¹⁾ de los dos colores respectivamente yuxtapuestos ⁽²⁾.”

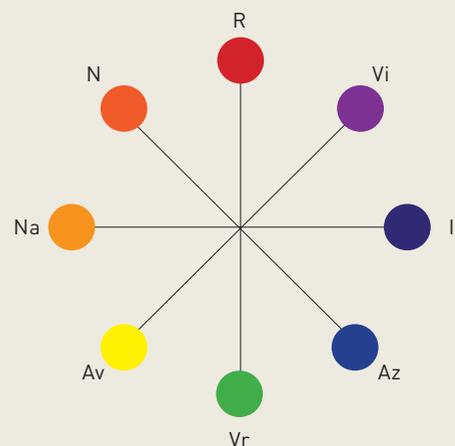
Ahora, como estas modificaciones hacen que las tiras parezcan diferentes de lo que verdaderamente son, les asigno el nombre de Contraste Simultáneo de Color y denomino contraste de tono a la modificación en la intensidad del color; y contraste de color al fenómeno que afecta la composición óptica de cada color yuxtapuesto (..):”

⁽¹⁾ *composición óptica: fusión de las sensaciones de color en la retina, dando como resultado un nuevo color.*

⁽²⁾ *yuxtaposición: proximidad entre dos planos de color.*

Color Inducido

Es una coloración accidental de la que se tiñe un color bajo la influencia de un color inductor. En esta inducción reside la esencia de la belleza cromática. En cierta medida, podemos clasificar como inducción las manifestaciones de dos contrastes simultáneos de colores, las mutaciones cromáticas y el fenómeno del color existente.



Colores Complementarios

R. rojo - V.verde

N. naranja - Az. azul

Na. naranja amarillento - I. índigo

Av. amarillo verdoso - Vi. violeta

Tono

Es una variable de claridad u oscuridad referida a un color producto de la combinación de éste con otros cromos (colores) generándose diferencias de luminosidad.

CHEVREUL

Círculo Cromático

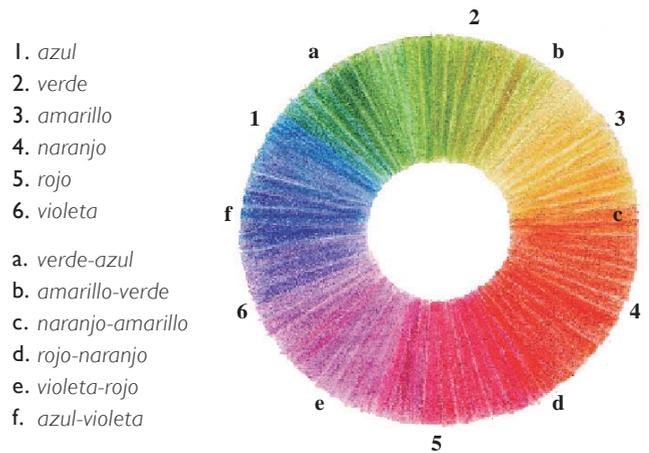
Eugène Chevreul, fue un químico orgánico francés quien llevó a cabo la Teoría del Contraste Simultáneo en relación al trabajo de gobelinos. Los gobelinos son grandes composiciones de hilos de colores, como una especie de tejido.

Chevreul fue el teórico más importante para los impresionistas, puesto que su teoría fue primordial para el pensamiento y técnica de este movimiento llamado Impresionismo.

El Círculo Cromático de Chevreul permite disponer ordenadamente todos los colores del espectro visible en una rueda que no tiene principio ni final y en la que partiendo de los tres colores primarios se pueden obtener todos los demás sin excepción. Dichos colores son el amarillo, rojo y azul y mezclándolos de dos en dos se obtienen el naranja verde y violeta y todos los demás en sucesivas submezclas.

Chevreul consideró para su círculo otras cualidades aparte del matiz, tales como la saturación (o distancia hasta el gris) y la claridad (brillo) ofreciendo más dimensiones en dicha esfera.

El contraste simultáneo para nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario y si no le es dado, lo produce él mismo. El color complementario engendrado en el ojo del espectador es una impresión coloreada, pero no existe en la realidad.



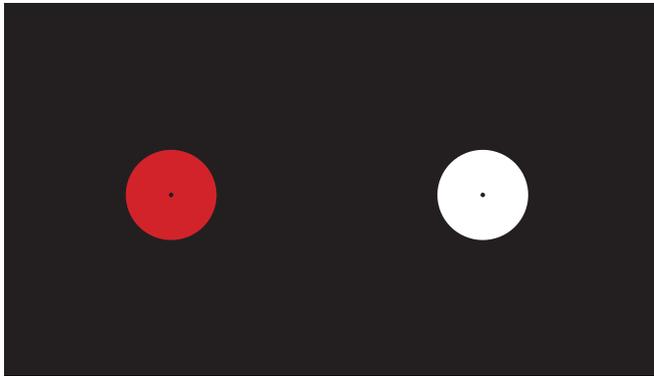
Las leyes sobre el contraste simultáneo de los colores se basan en la trascendental dependencia de los colores yuxtapuestos en una superficie y en su comportamiento. La máxima intensidad de los colores no depende tan sólo de la fuerza química del color en sí mismo, sino de la posición que ocupa entre otros y con los que interactúan incesantemente.

IMAGEN PERSISTENTE

Contraste Simultáneo: interacción del color de Josef Albers

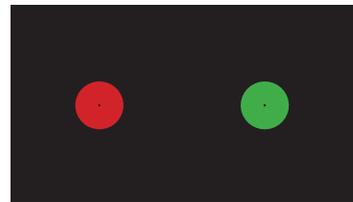
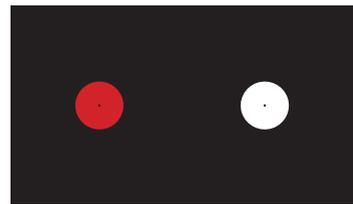
Experimento I

Tenemos dos círculos de igual medida dentro de un fondo negro. Un círculo es rojo y otro blanco, ambos con un punto negro en el medio de cada uno. Están separados en un espacio proporcional entre uno y otro y el rectángulo de fondo.



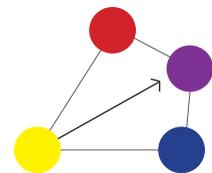
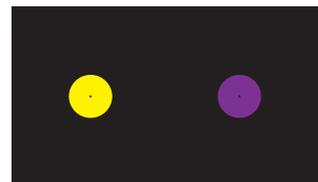
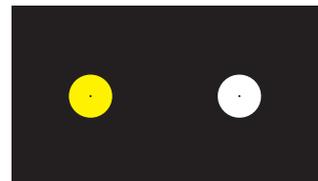
“Si ahora miramos fijamente, por espacio de medio minuto, el centro que hemos marcado en el círculo rojo, no tardaremos en cubrir lo difícil que es mantener la vista fija sobre un punto. A poco empiezan a aparecer formas de media luna moviéndose por la periferia del círculo. A pesar de ello, hay que seguir mirando fijamente el punto central del círculo rojo para lograr la experiencia buscada.[...] corremos la vista al centro blanco (sorpresa, asombro). Ello se deba a que todos los ojos normales ven de repente verde o azul-verde en vez de blanco. Este verde es el complementario del rojo o rojo-anaranjado.”

Josef Albers



Colores complementarios

El fenómeno que consiste en ver verde (en este caso) en vez de blanco se conoce con el nombre de persistencia de la imagen o contraste simultáneo.



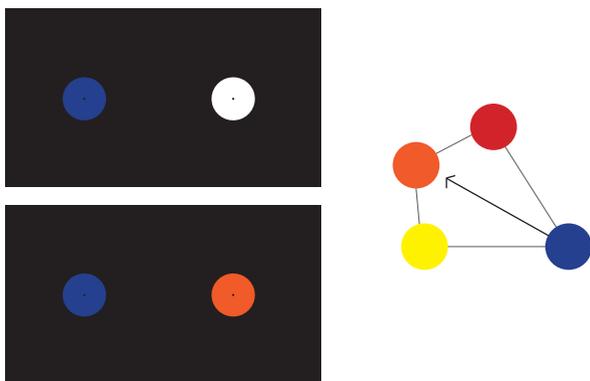
En este caso el ojo recibe el amarillo. Al pasar luego de un tiempo al círculo blanco percibimos el violeta, mezcla del rojo y el azul.

Explicación Plausible

“Según una teoría, las terminaciones nerviosas que hay en la retina humana (conos y bastones) están preparadas para recibir uno de los tres colores primarios que componen todos los colores.

Al mirar fijamente el rojo, fatigará las partes sensibles a ese color; por lo que con el paso repentino al blanco (integrado a su vez por rojo, amarillo y azul) solamente se dará la mezcla de amarillo y azul. Y esa mezcla es el verde, color complementario del rojo.

En este caso, la retina recibe el azul



Luego de un minuto se pasa al otro círculo y percibimos el naranjo en vez del blanco. Siendo el naranjo mezcla del rojo con amarillo y por lo tanto su complementario.

EL IMPRESIONISMO

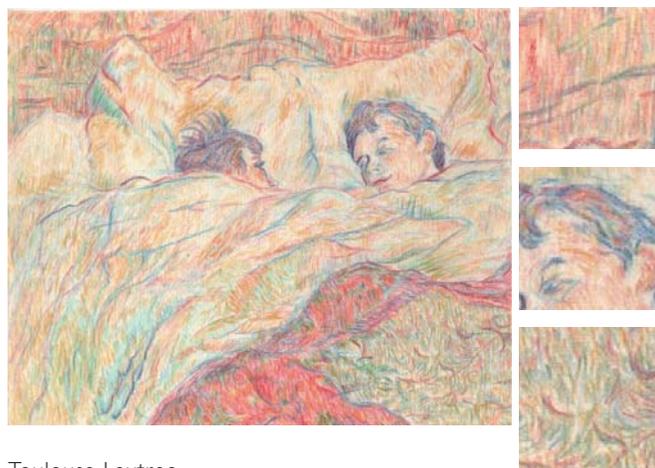
Vibración del Color

Cuando separamos una mezcla de color pigmento, separamos cada color y lo yuxtaponemos, divisamos más luces en lo que pintamos y lo que contemplamos se vuelve más luminoso. Esto es un principio del Impresionismo.

El color se potencia al yuxtaponer y lo pintado se transforma en sensación. Por esto los impresionistas cayeron en la cuenta de que la experiencia es la sensación del color.

A partir de la naturaleza ellos estudian la luz, es su objeto principal.

El impresionismo parte del romanticismo, sobretodo de las pinturas luminosas y vaporosas de W. Turner, quien fue de gran inspiración junto con Chevreul para los impresionistas.



Toulouse Lautrec

En cama

1892-1895

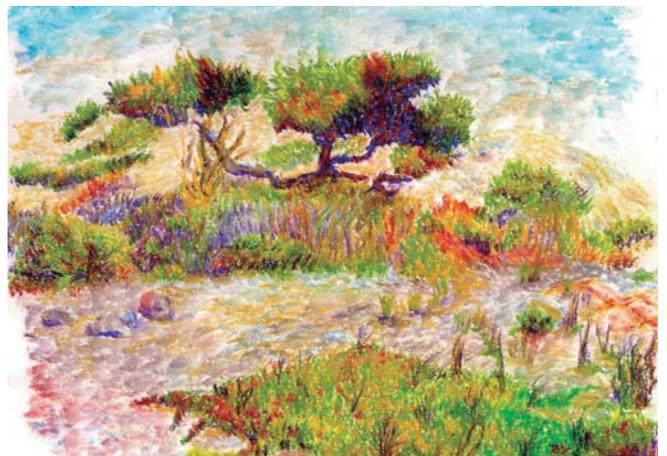
Idea del Gris como potenciador del color

El gris se puede crear a partir de la yuxtaposición de colores. Para entender la idea del gris como potenciador del color, se hizo el ejercicio del dibujo mediante pasteles secos.

Yuxtaponiendo colores suaves en ciertas áreas se crea tal sensación, haciendo correspondencias con áreas luminosas, esta idea de gris ilumina y potencia al color.

Los impresionistas ocupaban mucho la técnica de la sensación de gris para potenciar los colores luminosos, de manera que éstos vibraran aún más (Contraste simultáneo mediante el gris).

Ágora de Tronquai
Pastel seco



En la composición del dibujo se presentan áreas de colores, o más bien sensaciones de colores. Hay ciertas áreas reconocidas como grises, que no son exactamente grises, sino composiciones de colores que yuxtapuestos dan tal impresión. Así, estas áreas son potenciadoras al relacionarlas con las de colores luminosos, los cuales vibran.



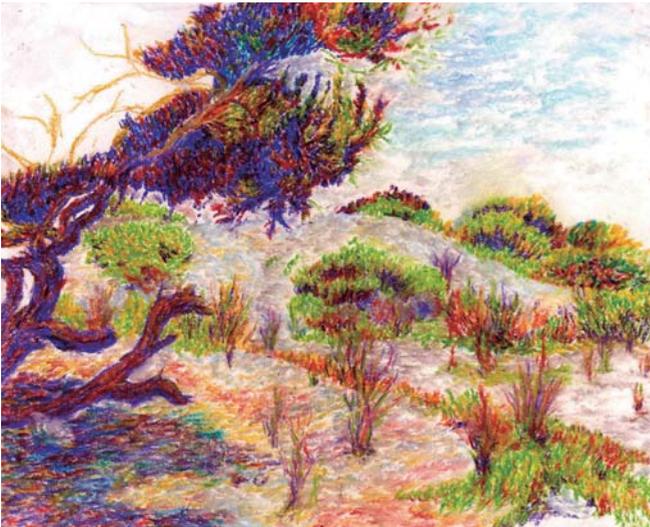
Sensaciones de gris



Áreas de grises potenciadores del color



Ágora de Tronquoy
Pastel seco



Sensaciones de gris



Áreas de grises potenciadores del color



Sensaciones de gris



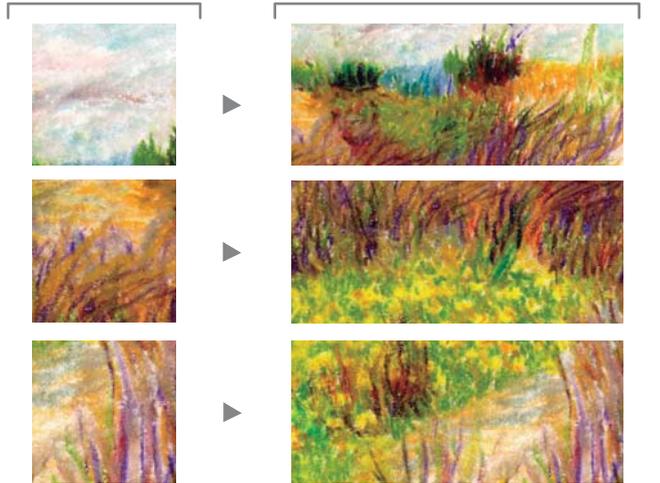
Áreas de grises potenciadores del color





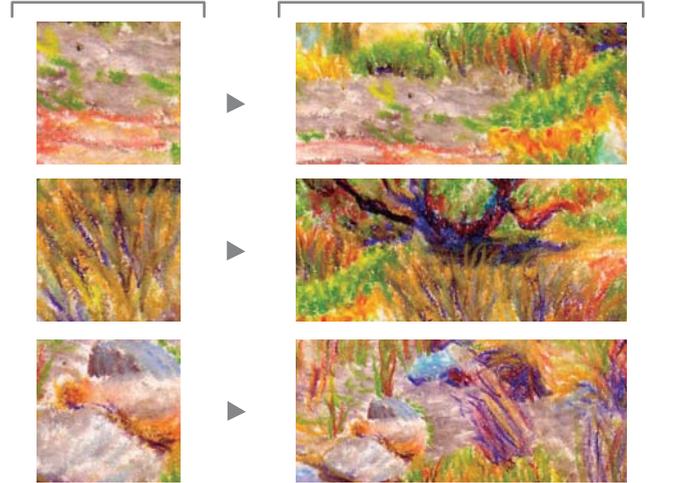
Sensaciones de gris

Áreas de grises potenciadores del color



Sensaciones de gris

Áreas de grises potenciadores del color



MONDRIAN

Realidad Abstracta y Realidad Natural

Atardecer.

Comarca llana. Horizonte vasto. La luna, muy alta.

“..El reposo se hace plásticamente visible mediante la armonía de las relaciones. Con todo, su expresión de los colores y los tonos es, también una expresión de relaciones. (..)”

“Nos expresamos plásticamente por medio de la oposición de los colores y las líneas, y esta oposición crea la relación”

Piet Mondrian

La naturaleza es perfecta, pero el hombre no necesita la naturaleza perfecta.

Necesita la representación de lo que es más interior: Se ha de transformar la aparición natural para que la naturaleza pueda ser vista de un modo más puro.

Mondrian habla del reposo como un estado de las relaciones que se conforman por distintos niveles de contraste en lo que construimos como arte.

Se crea un ritmo en el trazo, la luz y el espacio de lo que vemos. Todo enuncia alguna o más relaciones.

Podemos identificar ciertas relaciones principales en la representación, como la relación de proporción, la cual sostiene la exoesión del color. Cuanto más vemos la relación de los colores menos vemos el color mismo.

El color mismo no existe sino por el otro color. El valor natural de los colores en sí mismos en cuanto a lo claro y lo oscuro, es una condición del equilibrio (por ello cuando vemos la fotografía en blanco y negro, podemos identificar más los contrastes según sus sombras y luces y nos aseguramos de que ésta se contenga como un equilibrio de ambos elementos, puesto que la escala se de grises se reduce). Pero a pesar de todo, la relación de los colores y la relación de las proporciones son producidas por la relación de posición.

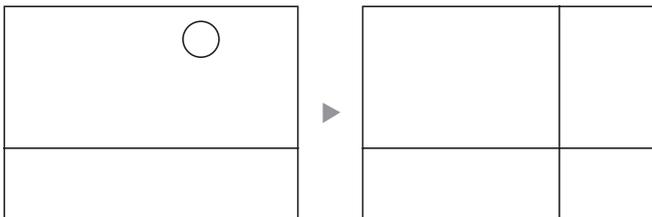
De la geometría

Puede aparecer en la forma rectilínea y la forma curvilínea. Lo rectilíneo es una "realización" de lo curvo, que es más conforme a la naturaleza. La naturaleza tiende a lo curvo.

Horizontalidad y verticalidad

La oposición en la geometría o trazo por ángulo recto es inmutable y debe expresar el reposo. La verticalidad y horizontalidad, esta relación de posición aparece en la armonía natural.

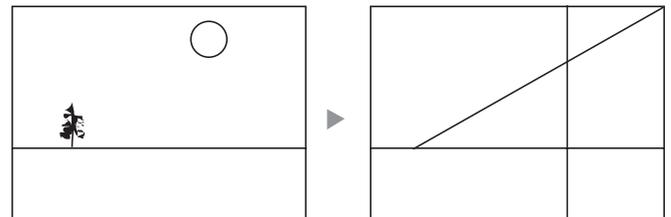
Reposo



Atardecer. Comarca llana. Horizonte vasto. La luna, muy alta.

Geometría del paisaje. Encuentro de horizonte y vertical, contraste y relación de ángulos. Reposo

Reposo interrumpido



Atardecer. La luna, muy alta. Un árbol sobre el horizonte.

Geometría del paisaje. Si un árbol sobrepasa el horizonte, nuestra mirada trazaría involuntariamente una línea desde dicho árbol hasta la luna. Esa posición oblicua se contrapondría de un modo no equilibrado a las posiciones horizontal y vertical del paisaje y así el gran reposo se interrumpe.

EL CONTRASTE

de variantes como estados de reposo

Tomando como referencia las relaciones de Mondrian hacemos el ejercicio del dibujo mediante distintas técnicas para poder distinguir las diferencias de contrastes que nos hará comprender el contraste como un estado de reposo.

Es necesario reconocer las variantes que originan los contrastes a partir de la técnica.

¿Cómo realmente vemos en profundidad?

Debemos convertir el trazo en un elemento repetitivo, como una suerte de orden, un régimen. Y es así como lograremos calibrar el ojo, es así como reconoceremos las diferencias de contrastes.

Mediante el ejercicio del dibujo, percibimos largos y distancias del trazo y obtendremos una sensibilidad del color a través del dibujo con el pastel seco.



Dibujo de trazos con plumilla y tinta china.



Dibujo de trazos con pastel seco.

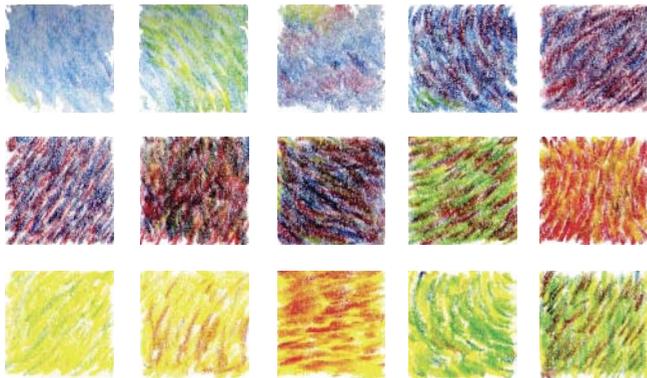


Tramas de colores

El Gran Pino, 1896

Paul Cézanne

Reproducción en pastel seco sobre ahuesado



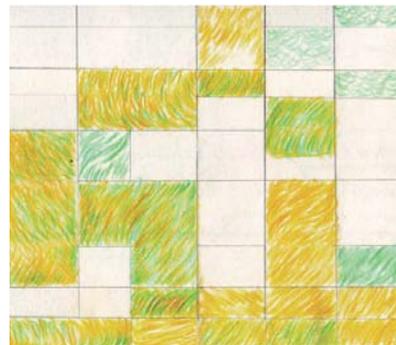
Composición de tramas a partir de la yuxtaposición de colores. Se crean sensaciones de grises, sombras, y luces.

Aplicando la geometría de Mondrian de acuerdo al reposo a partir de ángulos rectos, formamos figuras cuadradas, en donde cada espacio posee un grado y/o área de color dibujado en base a la yuxtaposición.

En el tercer estado se puede observar una composición de relaciones de yuxtaposición. Se reconocen los sectores lumínicos en contraste con las sombras compuestas por rojos y azules (sensación de violeta).

El azul más puro deja entrever las zonas del cielo junto con los blancos.

Las áreas verdes representan los tonos medios



Primer estado
Amarillos y verdes en tramas.



Segundo estado
Se suman los azules como tramas



Tercer estado
Se suma el rojo como trama



Reproducción en tinta y plumilla en yupo

Tramas y grises

Tramas construidas a partir de grises en el espacio. Se acota la paleta en relación a la de color. Se observa mejor el trazo.

Concavidad y convexidad

Se perciben trazos cóncavos y convexos. Al poner tales zonas de trazos, una al lado de la otra, se crea un contraste el cual origina una sensación de movimiento y volumen al plano.



Dirección, frecuencia, interacciones.

Conformación de las tramas

La direccionalidad de los trazos que conforman la vegetación del plano presentan inclinaciones contrarias. Al interactuar estos trazos generan cierta regularidad y volumen a la construcción del tejido. Da una idea de vegetación. También en la frecuencia de cada trazo se originan los contrastes de grises.

Contraste de trazos

Dirección y ritmo

Se están relacionando dos elementos, aire y árbol. Ambos presnetan distintos trazos, que al relacionarse, se observa un contraste de líneas. El trazo o tramas del árbol es más largo y curvo, mientras que las del aire son líneas cortas que poseen una dirección uniforme y menos "yuxtapuestas".



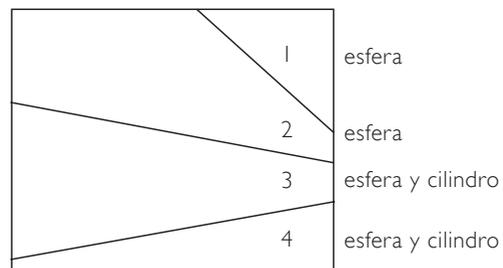
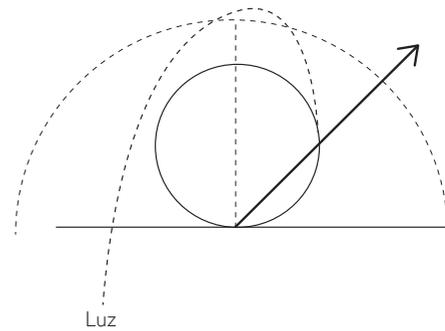
Origen de la luz

"En la naturaleza, todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas formas simples, y entonces podrá hacer uno todo lo que desea. (...)"

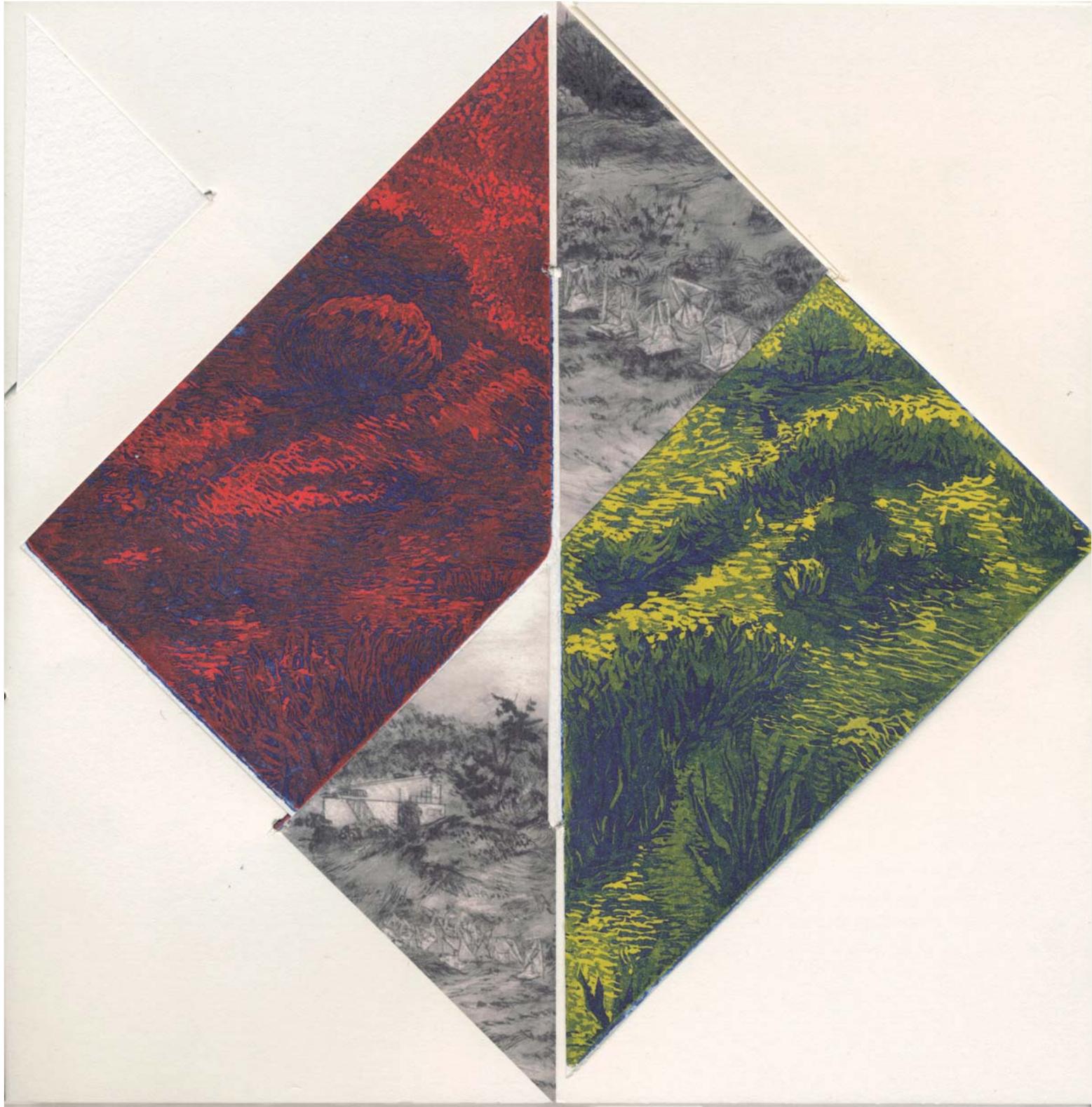
Paul Cézanne

De acuerdo a lo dicho de Cézanne respecto a la naturaleza podemos reconocer abstractamente ciertas formas volumétricas a partir de las luces y sombras trazadas.

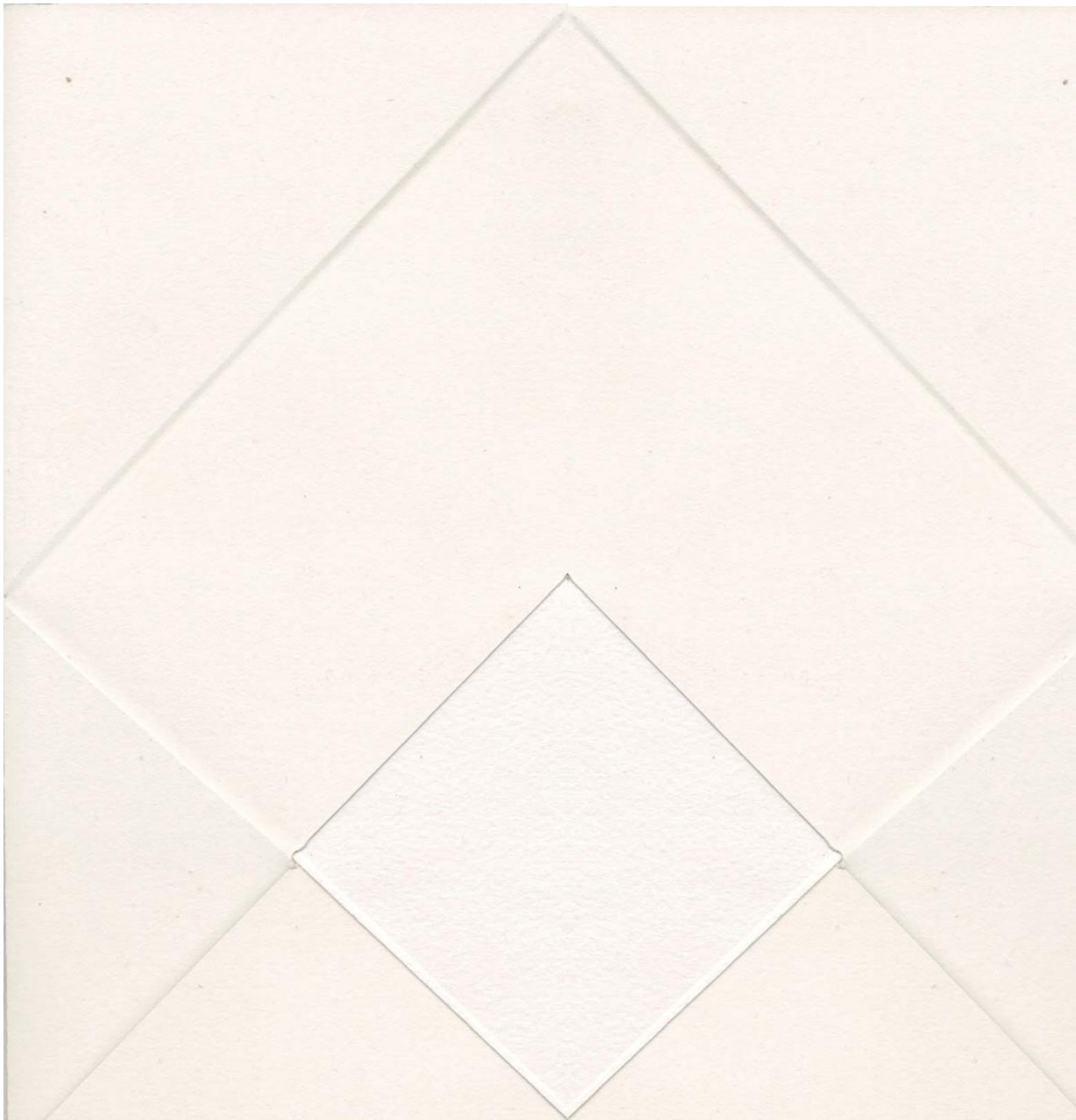
Según la dirección del trazo y las áreas de luminosidad en contraste de sus sombras que conforman cuerpos volumétricos, podemos deducir de dónde proviene la luz.



Geometrías predominantes por cada horizonte



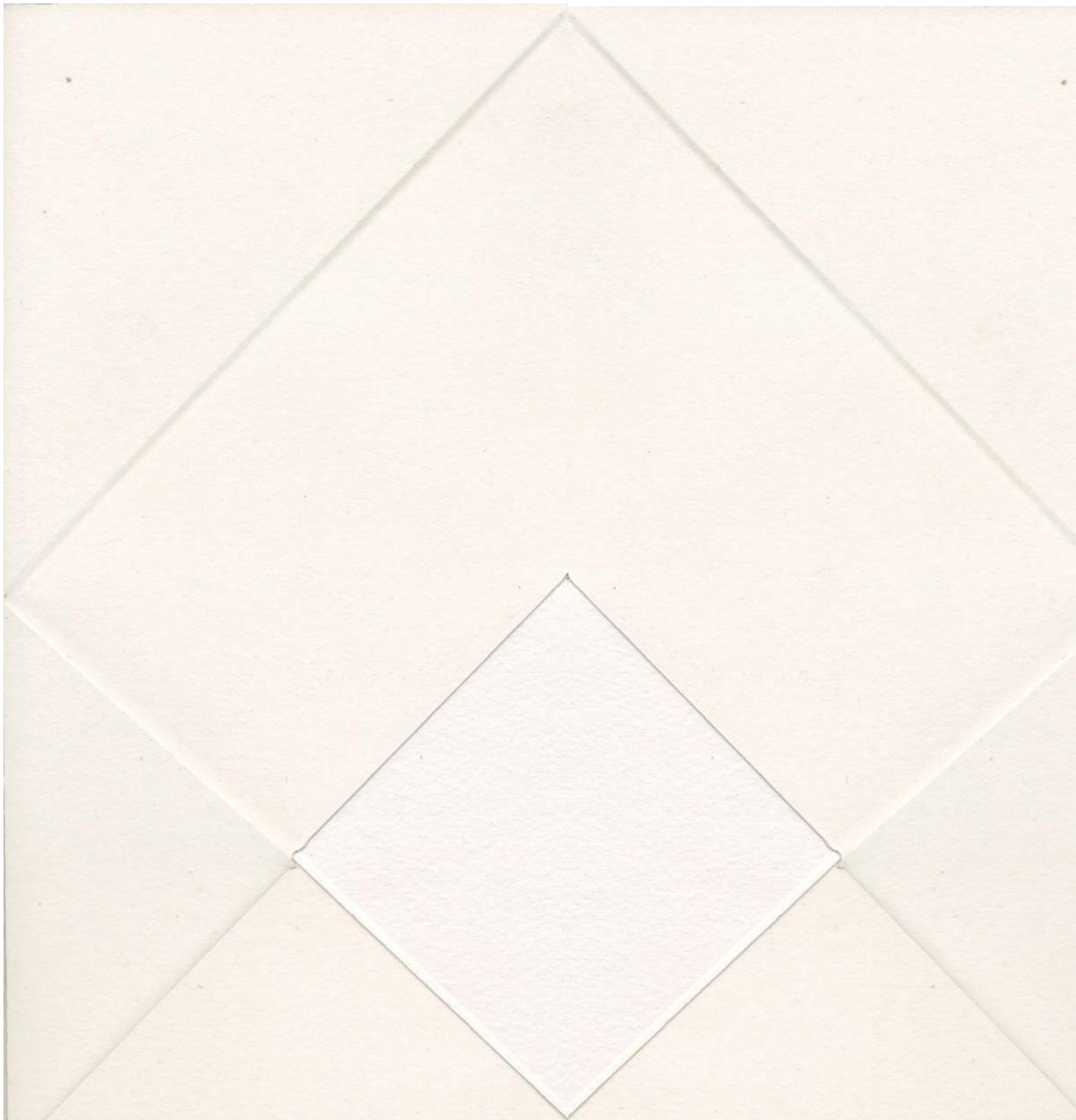
TEORÍA Y EJERCICIO



EL COLOR COMO CORRESPONDENCIA

En esta materia del color, damos inicio al aprendizaje de la teoría a partir del ejercicio, donde entender el color como una correspondencia en el espacio, es comprender el color en la composición, donde todo posee un régimen si observamos la luz y sus efectos en la naturaleza; la luz influyendo en volúmenes, tonos, composiciones de cada objeto observado nos hace ver distintas sensaciones.

El componer es pensar cómo dibujamos la naturaleza y cómo vamos creando relaciones y/o correspondencias del "entre uno y otro".



CÉZANNE

Cézanne nos da inicio al pensamiento del color como un idioma. El pensar en el mundo de los colores es sumergirnos a entender la mirada de Paul Cézanne respecto a la naturaleza.

Su concepción del color se enfocó principalmente en la composición y el ritmo, intentando el trato del color a una tendencia hacia la forma volumétrica, dándonos una partida para comprender su mirada y llevarla a cabo en el ejercicio de distintas técnicas, sobretodo del grabado, como técnica de mayor complejidad y agudeza.

TEORÍA Y COMPRENSIÓN DE LA NATURALEZA *a partir de la experiencia*

Paul Cézanne nos dice: *“Estudiemos la bella naturaleza, tratemos de redimir el espíritu, busquemos la expresión personal siguiendo nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión, por otra parte, modifican poco a poco la visión, y al final obtenemos la comprensión.”*

Esta comprensión de la naturaleza se debe a su observación, y estudio directo con el dibujo y el color. Mientras prosigamos con el ejercicio del dibujo de acuerdo a cómo vemos cada uno el paisaje, tendremos un entendimiento y diálogo con el elemento estudiado.

VISIÓN DE LA NATURALEZA *El color como sensación cromática*

El primer trimestre vimos la técnica y teoría del color. La teoría fue un encuentro con la teoría del color, una suerte de metodología, no de proyecto.

La experiencia de la técnica del color no es lo mismo que trabajar con algún programa especializado en imagen. La experiencia del hacer nos hace comprender la materia, es una comprensión del idioma, pensar, soñar, escuchar y hablar como ese idioma es la finalidad de ella.

Respecto al grabado, ¿por qué el trabajo en grabado me va a sostener este mundo de memorias que me van a permitir pensar en el color y no en conceptos o hábitos? (viendo por ejemplo el hábito de que los azules son siempre fríos, si cuando tenemos la vivencia de trabajar con el grabado la manipulación de las tintas, vemos que no siempre es así, que depende del o de los colores con que los azules se relacionen va a variar esa cualidad de frialdad. La práctica de cómo clasificar el color siempre será una circunstancia de tener un color respecto a otro).

Debemos diseñar con y los colores. Ese pensar en los colores que Cézanne habla de la sensación del color, donde con el tiempo se obligó a reflexionar y asume que el color es una sensación cromática, donde debemos pensar el color al mundo de los colores y la fluidez de pensar en otro idioma, en el idioma del color.



El paso del dibujo al color:

Pensamiento de los colores por capas y mezclas de ellos mediante el dibujo para el grabado. Se ven los azules cromáticos y damos cuenta que su luminosidad o cualidad depende del color de tono con el que se relacione.

Sobre la abstracción y la naturaleza

Paul Klee dice:

“El arte no reproduce lo visible, en cambio él hace lo visible. Es inherente a la expresión lineal una tendencia hacia lo absoluto. La verdadera naturaleza de la imagen gráfica la hace apta, tanto para la imitación como para lo fantástico. Y también es capaz de gran precisión. Mientras más puro el trabajo del artista (tanto más exigido son los elementos formales en el cual está basada la expresión lineal), es menos apto para la expresión realista de las cosas visibles.

Estos elementos formados son: el punto, la línea, el plano y el espacio.- los tres últimos inevitablemente cargados con energía variable.

Los elementos gráficos que he mencionado debieran siempre estar en evidencia como las partes constituidas. Esto no significa que una pintura deba consistir en “elementos”. En cambio los elementos deben producir formas en tanto no sacrifiquen su propia identidad en el proceso”

Peter Hacker sobre Hayter:

“Proceso de imitar la naturaleza.. en los años, él experimentó el cubismo. Pasó la progresión natural desde lo analítico, sintético y constructivo (fases).

Así como Kandinsky, llegó a la convicción de que una obra de arte, independiente de ser figurativo o no, debe poseer una realidad en sí misma.

Debe ser autosuficiente.”

COMPOSICIÓN DE LA NATURALEZA

el elemento y su entorno

¿Cómo leemos una imagen?

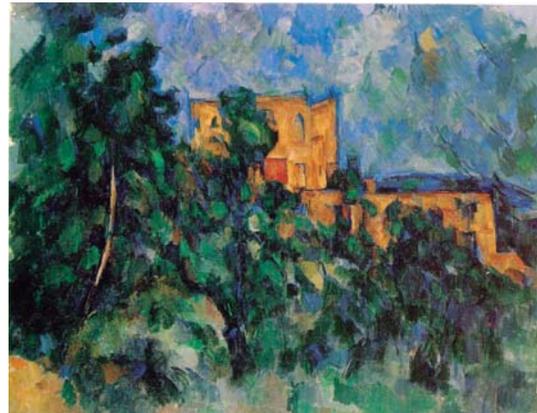
Desde donde uno mira, se observan temas de sensaciones de contrastes y ahí decidimos el tema del com-poner. Allí nace el sentido del lugar.

Cézanne componía de la geometría y del color, haciéndose complementarios. A partir del boceto surge la composición. Cézanne a partir de la geometría va componiendo relaciones colorísticas en el espacio, tanto de contrastes como de correspondencias.

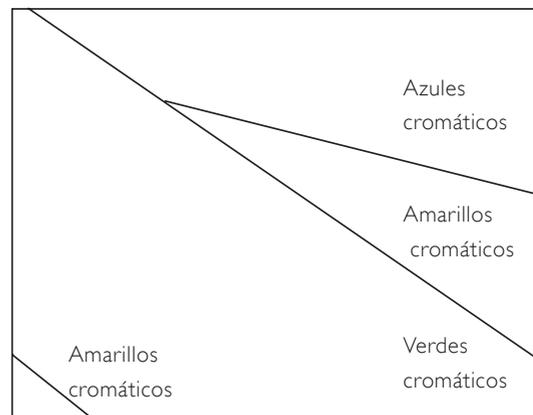
Vemos contrastes lumínicos entre las pinceladas verdes con las amarillas, junto con las sensaciones cromáticas azules, que develan la ligereza en el espacio y éstas a la vez se contraponen con el castillo de tonos amarillos. Además de una correspondencia que se forma en la diagonal entre las zonas amarillas del cuadro.

Los azules se reflejan en los verdes y algunos verdes en los azules, creando correspondencias en todo el paisaje. Es así como Cézanne va componiendo y complementando los colores mediante la geometría del espacio.

La geometría no debe ser neutra, debe poseer una cierta complejidad para que aparezca algo. La pregunta es, ¿dónde me ubico para mirar algo extraordinario?. Para que aparezca algo extraordinario, deben haber contrastes en las medidas de las cosas, una des-equivalencia de los elementos que vemos. De lo extraordinario de la geometría podemos mostrar la profundidad, a partir de los cuerpos volumétricos de la naturaleza.



Chateau Noir, Paul Cézanne



Su trama

Las tramas de Cézanne consisten en pinceladas grandes de color, modeladas por figuras geométricas de colores que encierran tales pinceladas.

“En Cézanne la armonía se realiza por una compensación cromática, entre luz y sombra, entre espacio y saturación. Los tres colores primarios se entremezclan. Cada trazo (se da lugar) tiene su razón de ser; su tamaño y superposición. Se realiza pensando en el total, en como cada trazo reacciona con los tonos vecinos.”

Sobre la realización de la armonía en la obra de Cézanne, Tesis de la Experiencia del color como estudio en la obra del pintor Paul Cézanne. ((María José Barros Ugarte).

VOLUMETRÍA DE LA NATURALEZA

Sensación de profundidad y curvaturas.

“Y en el paisaje redondeado todo parece descansar. El ser redondo difunde su redondez, difunde la calma de toda redondez.”

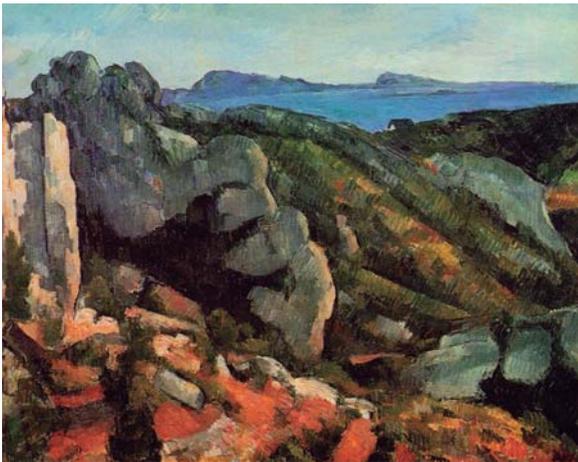
“El mundo es redondo en torno al ser redondo.”

Gaston Bachelard, en “La poética del espacio”

Todo en la naturaleza posee volumen, nada es plano, por lo que existe la profundidad. El horizonte representa la extensión, y la verticalidad de lo que vemos nos da la sensación de profundidad, según palabras de Cézanne:

*“Permítame repetirle lo que le decía: **tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono**, todo puesto en perspectiva en forma que cada lado de un objeto, de un plano, se dirijan hacia un plano central. Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión, sea de una sección de la naturaleza o, si ud. lo prefiere, del espectáculo que el Pater Omnipotens Aeterne Deus extiende ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Luego, **nosotros hombres, vemos la naturaleza más en profundidad que en superficie**, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azules, capaz de hacer sentir el aire.”*

Carta a Emile Bernard, 15 de Abril de 1904.



Se denota lo volumétrico y el contraste entre colores; brillos, luces, sombras y modulación de la forma a partir de la profundidad creada por el color.

Se reconocen las delimitaciones de las zonas de color y modulado. La presencia de esferas y volúmenes cónicos.

Con esto damos cuenta que la naturaleza siempre es curvilínea. Por ello, hablamos de curvatura en vez de redondez.



Hay tres estados volumétricos en la naturaleza de Cézanne, en los que se distinguen:

La curvatura **esférica** (en las rocas).

La curvatura **cónica** (en las colinas).

La curvatura **cilíndrica** (en suelos y colina).

LA ACUARELA

el Color y Cuerpos Volumétricos en el Paisaje

Se ha construido un camino de la materia, en la que nos detenemos en Cézanne y su pensamiento acerca de la naturaleza en cuanto al color.

Esta consistencia de la materia lleva a cabo el desarrollo de las acuarelas según la modulación de los elementos naturales del paisaje de acuerdo a las curvaturas volumétricas establecida por Cézanne: el cono, el cilindro y la esfera.

Podemos llegar a dibujar la naturaleza, sea el lugar que sea, su geometría variará según sus características, pero en su misma esencia, no cambiará su cualidad curvilínea y volumétrica.



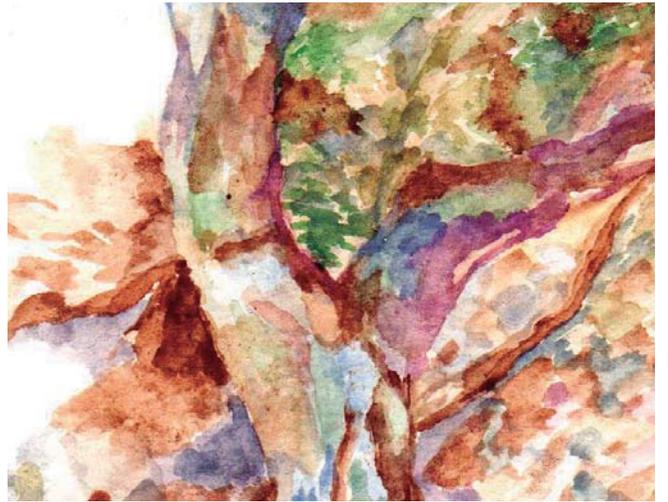
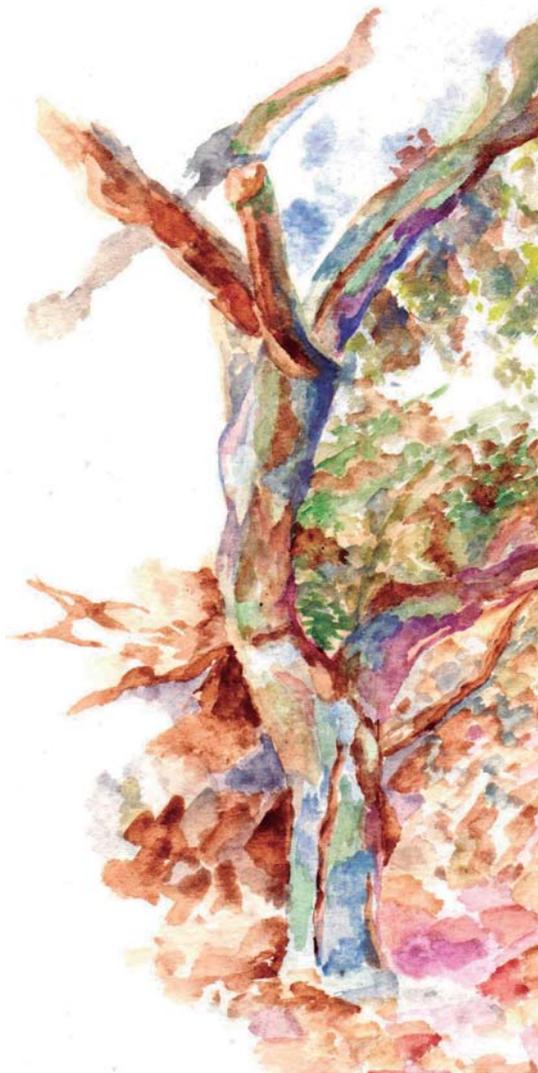
La Curvatura y el Trazo

Interacción de ángulos

La distribución del color en cuanto al cilindro, la esfera y el cono como zonas de colores, van generando contrastes cuantitativos.

También hay que tomar en cuenta la direccionalidad y angularidad del trazo aplicado. Como vemos que las curvaturas están presentes en lo natural, verificamos aquello a través del dibujo y observamos que existe una relación entre trazos cóncavos y convexos, los cuales, en definitiva, hacen aparecer las sensaciones de movimiento en el dibujo, los cuales se pueden aplicar también en el color y la pintura.





Correspondencias colorísticas de los tonos de colores.



LA TÉCNICA

La técnica de la acuarela deja entrever la transparencia y juego de tonalidades que se da con las capas de colores, creando una composición luminosa y contrastada. Tenemos como punto de partida la curvatura, donde el trazo con otro forman sensaciones de movimiento, y entre un trazo y otro se generan relaciones, también entre zonas cromáticas.

A partir de este estudio de la composición del color mediante la técnica de la acuarela, surge la idea de diseñar un cuerpo que posea la dimensión de un prisma, donde muestre tal contenido y se refleje en la materia. Del estudio del pintor Paul Cézanne, debemos mostrar una idea de su técnica, en la experiencia de una manera simple y visible.

"(..) se produce una sensación óptica en nuestro órgano visual, que nos induce a clasificar por luz, medio tono, o cuarto de tono los planos representados por las sensaciones colorantes. (Por consiguiente la luz no existe para el pintor)."

Utilizaremos la técnica de la acuarela para lograr ver los contrastes de tonos de colores en el paisaje.

La propiedad de la acuarela es que en el hacer se muestra la visibilidad de los tonos de un color que van variando y relacionándose con otros tonos de colores. Aquí está la propiedad de la transparencia, donde se adquiere la propiedad de las capas de color; lo translúcido de la acuarela se hace visible y se observan más valores del color en cuanto a su tonalidad y relación con los distintos valores de la paleta de colores en ella. De acuerdo a las sensaciones coloridas, éstas se conforman no sólo del color, sino también del trazo y espesor de la pincelada.



El trazo y espesor de la pincelada.

Callejón de los árboles de castaña en el Jas de Bouffan.
Paul Cézanne
1878/80

MODULACIÓN DEL COLOR

Las sensaciones colorantes y correspondencias coloridas

Se presentan intervalos. Dentro de esos valores existe un valor del “entre uno y otro”, que origina correspondencias, y éstas son relaciones de dos elementos.

La modulación del color a través de la acuarela en el pensamiento de las particiones de volúmenes se debe también al trazo.

Cézanne en sus cuadros, podía lograr sensaciones de movimiento en los objetos volumétricos según las dirección del trazo, el cual conforma las áreas de colores, y por ende, las sensaciones cromáticas.

Se habla de las pinturas de “El monte Sainte-Victoire, visto desde Lauves” (1902-1904):

“..el perfil anguloso de la montaña reposa sobre una cadena de centelleantes contrastes de colores naranja, verde y ocre, los cuales desembocan, en el borde inferior del cuadro, en otra secuencia colorística de pesadas y oscuras tonalidades azul-violeta; nuevamente un reflejo que, en tonalidades más suaves, caracterizan la montaña. Las correspondencias colorísticas, que fluyen unas en otras, transforman el motivo en un abirragado tejido, en un libre juego de colores que permite olvidar el punto de partida figurativo del cuadro. Pero también la comparación con cristales destellantes puede estar también perfectamente justificada por los toques de pinceladas aisladas y secuencias cambiantes de colores que tienen un fuerte contraste y un marcado claroscuro.”

Extracto “Paul Cézanne, la naturaleza se convierte en arte”



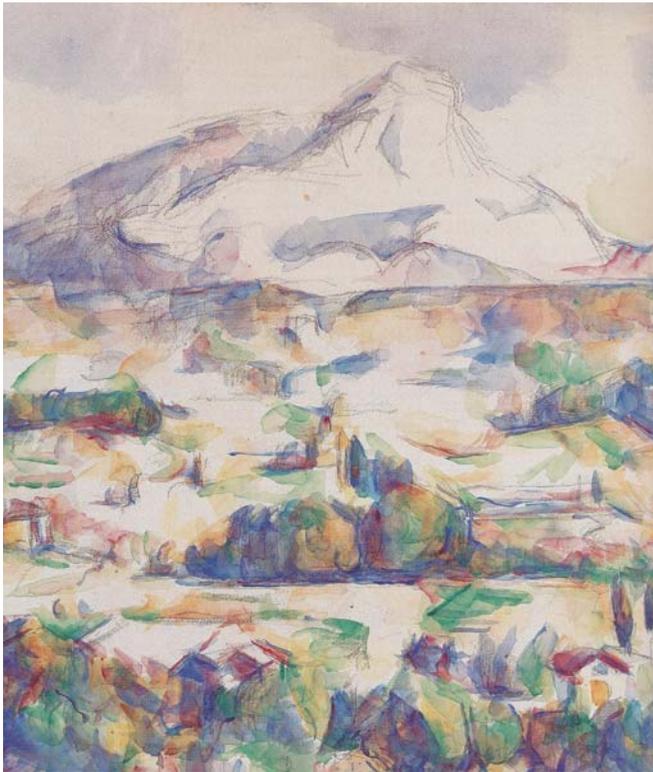
El monte Sainte-Victoire, visto desde Lauves” (1902-1904)



Correspondencias colorísticas entre horizontes



El Método de la Modulación



El monte Sainte-Victoire visto desde Laues
Acuarela

“Su método de trabajo era muy particular, totalmente diferente a los usuales y extraordinariamente complicado. Comenzaba por las partes sombreadas colocando una mancha sobre la cual ponía una segunda, más grande, luego una tercera, hasta que todas estas tonalidades, recubriéndose unas a las otras, hubieran modelado el objeto por medio de su coloración. Comprendí entonces que una ley de la armonía guiaba su trabajo y que todas sus modulaciones tenían una dirección trazada de antemano en su cabeza”

Emile Bernard, “Conversaciones con Cézanne”

Esta descripción demuestra la técnica de Cézanne, la “**modulación**”:

Modus (latín): en la terminología de la música denota el paso de un tono a otro.

Modul: medida fundamental en la arquitectura.

El papel está cubierto de finas capas que van superponiéndose entre sí, formándose secuencias de tonalidades.

A través de estas capas, los colores toman forma, se va construyendo la profundidad, y con ello el volumen.



EJERCICIO DE LA ACUARELA

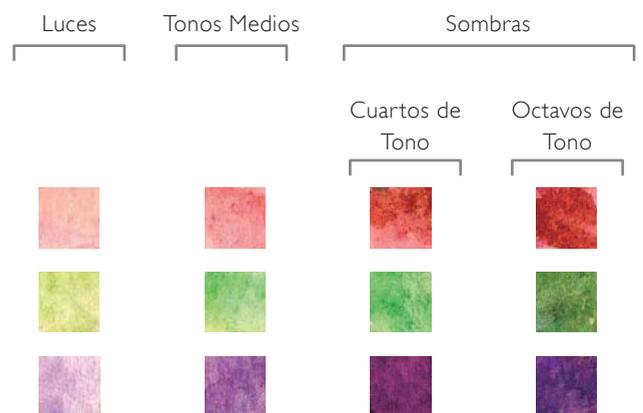
procesos y observaciones de estudio

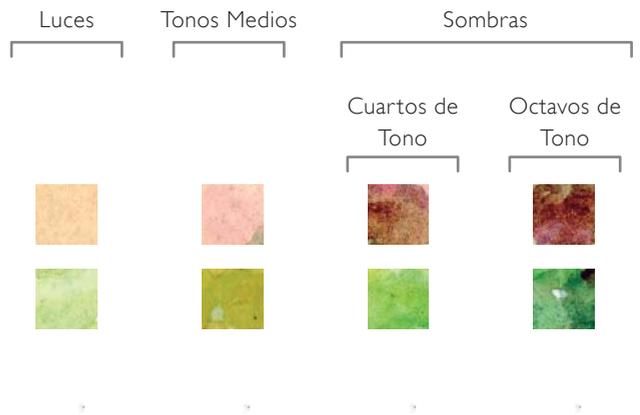
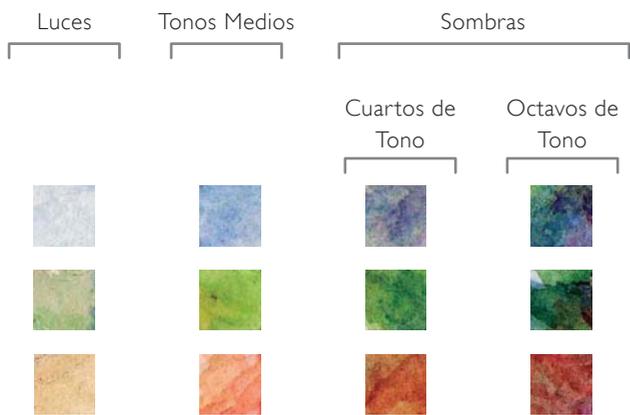
Las sensaciones colorantes son contrastadas unas a otras, todo va de acuerdo a la geometría del espacio, el volumen y la luz dibujada mediante estas sensaciones.

La disposición de éstas varían según la conformación de cada volumen presente en lo que se dibuja.

Acerca del contraste y sus tintas

Se observan valores de contraste en los elementos cilíndricos. Las variaciones en los tonos de tinta de acuerdo a la presencia de la luz dibujada en los elementos cilíndricos representados por los troncos van dispuestas en torno a la direccionalidad de la luz. Se pueden observar las luces, los tonos medios y sus sombras, representadas por cuartos y octavos de tono.





**Observaciones del trazo en lo volumétrico
a partir del ejercicio de la acuarela**

De lo que se observó, se partió haciendo un esbozo acerca de las formas volumétricas que se percibieron en Ciudad Abierta. Esto es para rotular lo característico del paisaje.

Captando estos volúmenes, podemos reconocer las luces y sombras del paisaje, deduciendo la procedencia de la luz.



Esbozo sobre la geometría y volumetría del paisaje.



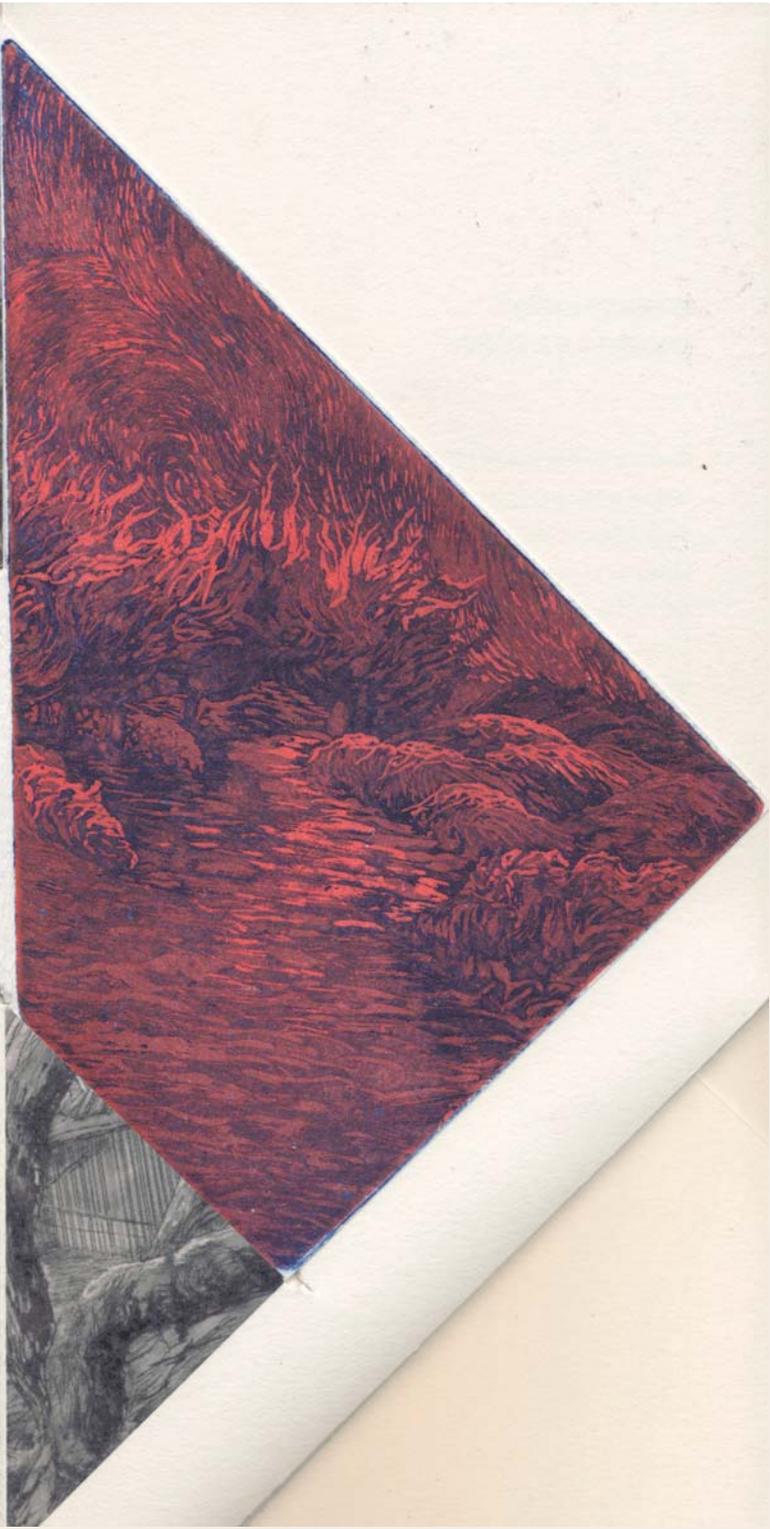
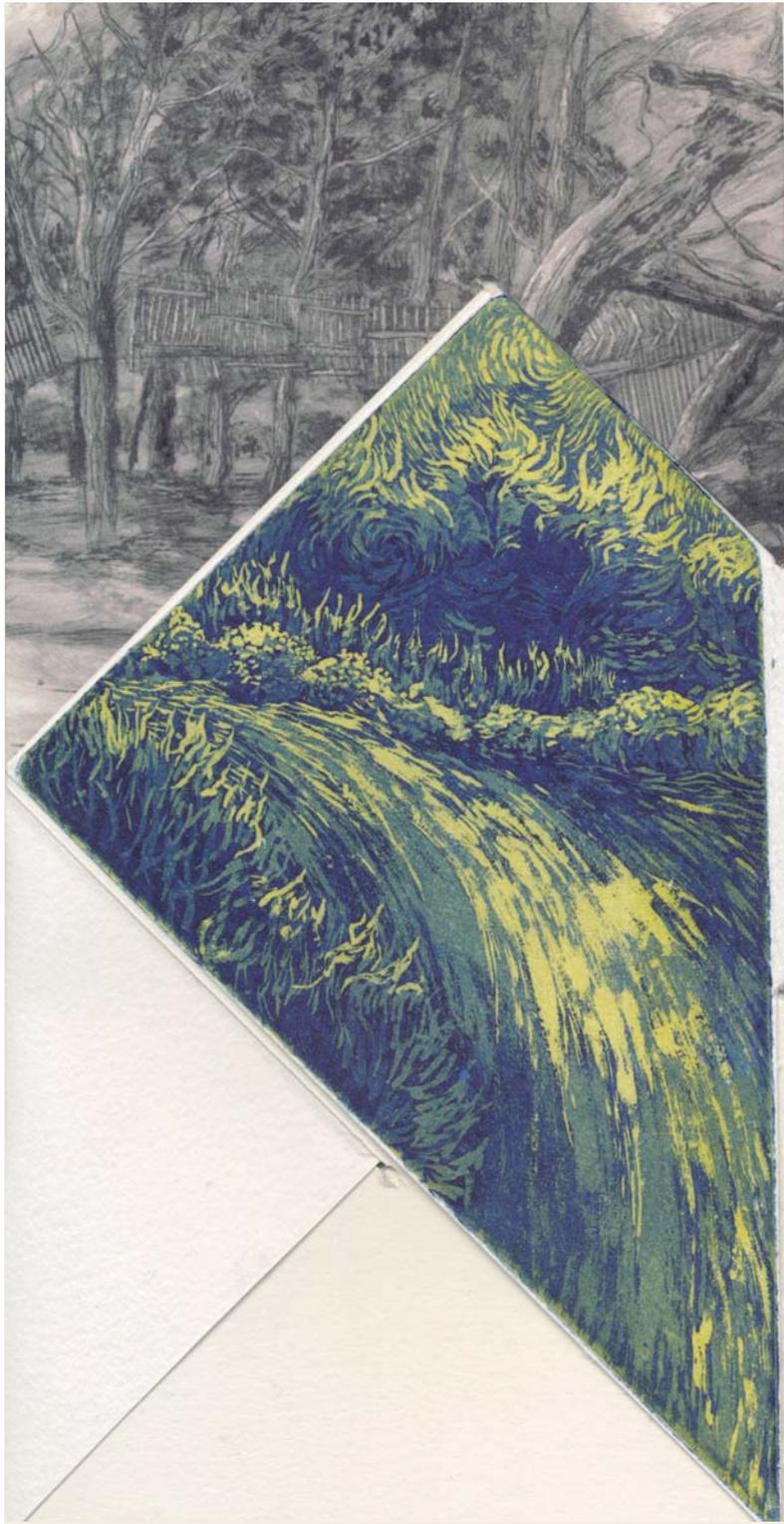
Esbozo sobre la direccionalidad del trazo a partir de volúmenes



Es importante el dibujo antes de llegar a la acuarela. Se debe pensar la composición del espacio y la geometría de los elementos. En este proceso del dibujo se percibe el rasgo de cada elemento, que posee una cualidad curvilínea a la vista.

La curvatura de los elementos en el dibujo y ángulos cóncavos y convexos en los contornos de éstos entrega la sensación de movimiento en el plano.





EL GRABADO

Estudiamos el color a partir de la teoría, enfocándonos en la técnica de la yuxtaposición con el Impresionismo para luego enfocarnos en la mirada de Cézanne.

Todo este proceso del entendimiento nos llevaría a la comprensión total del color mediante una técnica que nos permitiera entender el color y la naturaleza, pero ¿de qué manera?

Debíamos diseñar la naturaleza por medio de una manera de abstracción compleja y ésta técnica sería el grabado.

PRIMERAS EXPERIENCIAS

Entendimiento del color en el hacer.

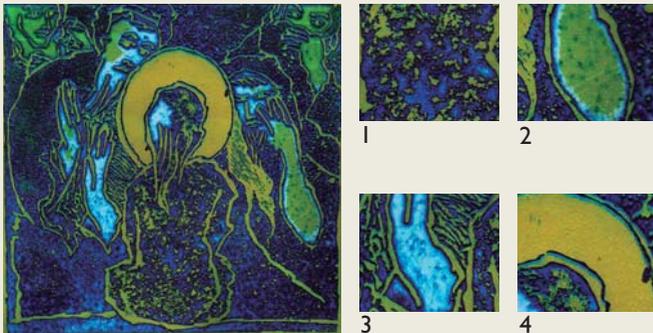
Grabado en Ácido

Una vez estudiado el color a nivel teórico, comienzan las faenas de grabado. A partir de la observación del lugar como referencia de estudio para el proyecto, que es Ciudad Abierta, a través del dibujo en pastel seco (utilizando la técnica de la yuxtaposición) como modelos para grabar se inicia la práctica de esta técnica en bronce con dos tintas. Antes de comenzar con el color, debíamos entrar a comprender el paisaje en blanco y negro. Este es el paso inicial.

Por ello se comenzó observando la naturaleza, dibujándola en color y luego trabajando estos dibujos en 4 aguadas de grises



como máximo. Cada aguada simboliza un nivel de profundidad en el cobre, lo que significa que tendrá un valor de menos a más profundidad, y por lo tanto, mientras más oscura es la aguada, más oscuro será el color en el grabado.



Para entender el tema de las tramas en el grabado es importante deducir en el dibujo el resultado en el papel. Para esto hicimos pruebas de tramas y de trabajos anteriores y así preconcebimos una idea de cómo trabajar el dibujo en la placa de cobre.

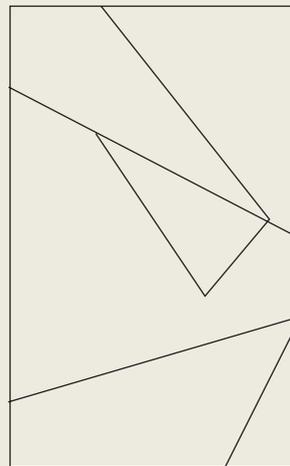
- 1 Esta textura se realiza con salpicaduras de tinta mediante un cepillo de dientes o algún instrumento parecido. Se crean profundidades y contrastes entre niveles y la porosidad generada.
- 2 Ausencia de trama, Es un área lisa y profunda, por lo que en general el resultado pueden ser tonos blancos o celestes, o la tinta más clara llega a pasar por tal área, dejando entrever unos tonos verdosos.
- 4 Ausencia de trama, pero es el nivel más alto de la placa, por lo que en general toma el color de la tinta más clara.



Las aguadas se escanearon y trabajaron en photoshop, invirtiéndolas, agregando valores de sombras y contrastes y agregando ruido a la imagen. Este ruido sirve para dar una textura y porosidad con el fin de que el cobre posea cierta trama y el ácido lea tal información.

Luego estas pruebas se imprimen en láser, para luego transpasar la tinta del papel en cobre, mediante xilol y una prensa.

OBS - Las primeras pruebas en grises no se adherieron a la placa de cobre. Al parecer la tinta negra no funciona como adherente. Las segundas pruebas se probaron con duotonos de cian y amarillo. Esta prueba resultó mejor que las pruebas anteriores, puesto que se adherieron más que la tinta negra.



Se hizo la prueba de grabado, pero ésta no resultó. Las tramas no estaban bien definidas y presentaba mucho ruido en la textura, lo que dejó una imagen sucia en el grabado.

Se llegó a una segunda propuesta para grabado, esta vez pensando mejor el juego de tramas, generando una relación en la geometría no plana en el espacio mediante volúmenes y tramas.



1



2

El proceso del grabado consiste en el dibujo de la placa a través de una tinta en base a xilol y betún de judea. Las áreas dibujadas quedarán con la tinta adherida una vez puesta en el ácido. Estas áreas serán las zonas con tinta más clara, o sea, serán el relieve sobresaliente de la placa.

El proceso de grabado en ácido varía según cuántas capas y de cuánta profundidad las queremos trabajar. Esto varía en el tiempo utilizado por capa.



El Gran Pino

Se fotocopia el cuadro en grises y se comienza el dibujo en papel diamante.

Mezcla para la tinta de dibujo (sobre placa):

- xilol
- betún de judea (100gr)

1. Primera prueba. Se logró una mezcla de ambas tintas, dejando espacio a los verdes y generando una continuidad en los espacios

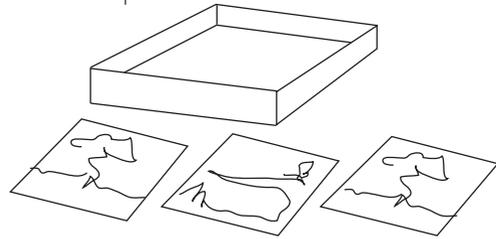
2. Segunda prueba. Se ve un contraste de amarillos y azules, hay pocos verdes y aparecen zonas blancas.

Debe haber un cuidado en el manejo de las tintas, como el limpiado de la tinta azul, que debe ser lo más genérico posible.

Grabado en Cloruro Férrico con plancha de aluminio.

Se mezcla 1lt de ácido con 2 lt de agua en un recipiente. Se nivela el recipiente con la mezcla. Luego se introducen las placas hacia arriba al mismo tiempo, para aprovechar el ácido. Todas las placas deben reaccionar de la misma forma en el mismo tiempo.

Este ácido genera una oxidación con el aluminio, lo que no permite que el ácido de vuelva a usar. Este ácido actúa de una manera más rápida.



Resultados:

Las placas no quedaron bien. Una placa obtuvo un resultado mejor, puesto que fue el primero en retirarse. Mientras los demás quedaron casi lisos, a que el ácido se comió el barniz de las placas.

Proceso de entintado

Se entintó la placa con dos colores. Siguiendo el proceso de entintado se probó que:

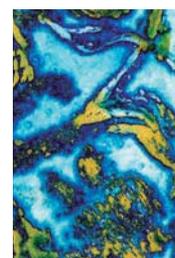
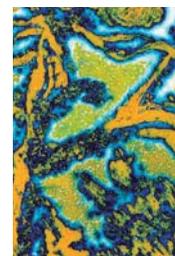
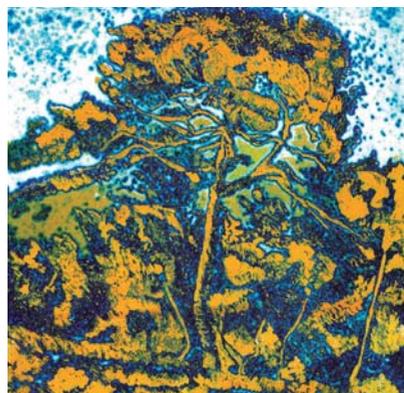
El aluminio y los amarillos: la tinta azul en las zonas más blancas no se sale por completo. Da unos tonos verdes claros y variaciones. En algunos puntos se pueden ver algunos amarillos.

Obs: el azul se adhiere más en el aluminio que en el cobre. Las variaciones de color son pocas respecto a cómo se logran en el cobre.



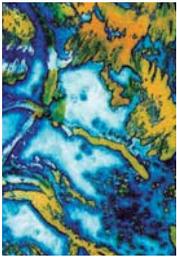
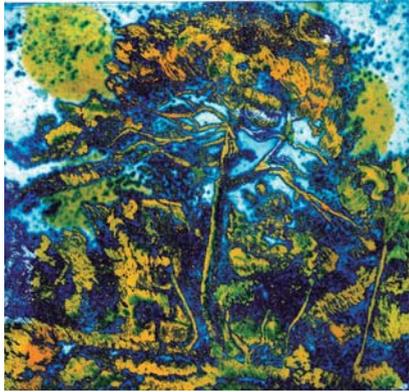
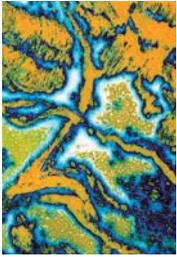
Pruebas con placa de cobre

A diferencia de la placa de aluminio, el cobre posee más resistencia al ácido y tiene mejor manejo. Se vislumbran las formas del dibujo, tramas y profundidades presentes en el grabado. Se trabaja con punta seca algunos detalles, para hacer aparecer sombras y medios tonos representados por los verdes, logrando nuevas tramas y colores en el cuadro.



Para comenzar a grabar situaciones de Ciudad Abierta, fuimos a dibujar en pasteles secos el Ágora de Tronquay y su entorno.





En ambas pruebas se observa la diferencia en el trabajo del trazo el contraste de color.

La primera prueba carecía de tonos medios, que son los verdes que se forman en la segunda prueba, donde se trabaja con punta seca para tales terminaciones.

En la segunda prueba aparecen nuevos trazos. Los ángulos cóncavos y convexos dan la idea de movimiento al cuadro y aparecen nuevos colores.



Pruebas de dibujo para grabado en cobre con dos nuevas tintas.

De un dibujo en pastel seco del Ágora de Tronquay se transfieren los espacios de tramas en diamante para llevarlos al cobre, mediante el papel calco.

Del color se pasa a la trama, al negro y a partir de este dibujo se comienza a trabajar sobre el cobre.



1

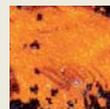
2

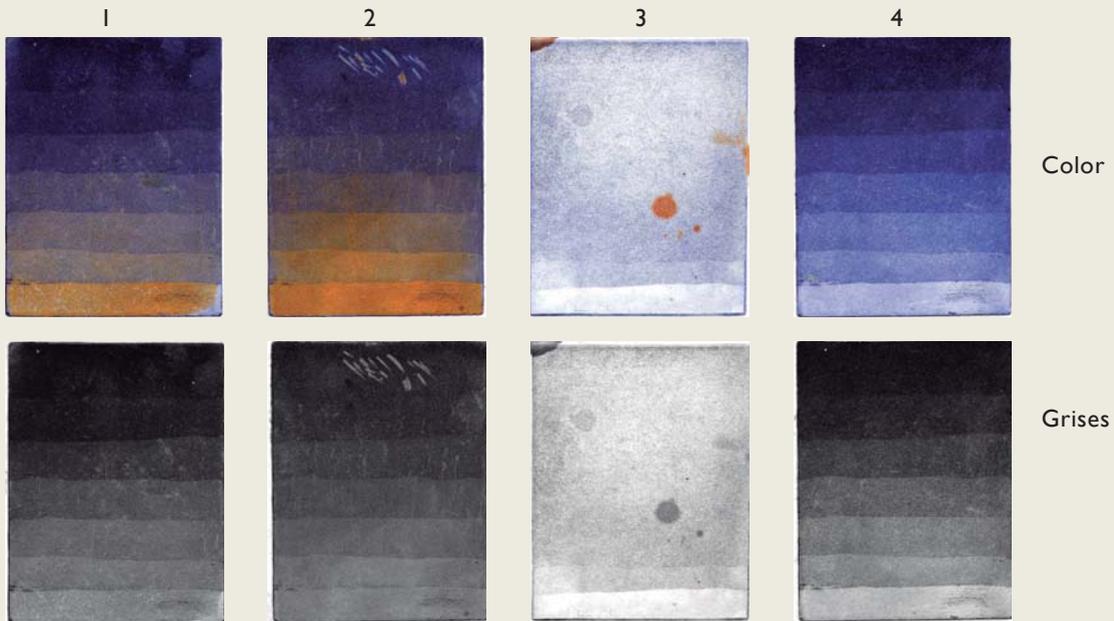
Se hicieron dos pruebas de la misma placa de cobre, variando la cantidad de tinta en ella, se logra distintos resultados.

La primera prueba resulta más luminosa a la vista, debido a los tonos amarillos y naranjos que se vislumbran en contraste con los violetas, resaltando su luminosidad.

Luego en la segunda prueba se aprecian más tonos oscuros y aparecen espacios azules claros, los que se denotan protagónicamente en el espacio.

Si comparamos ambas pruebas, la primera resulta ser más luminosa, pero la segunda logra dar más con la realidad y nos muestra más valores intermedios.





Escalas de profundidades trabajado con niveles de porosidad en el ácido, entintadas con dos (1 y 2) y una tinta (3 y 4).

Al observar 1 y 2, el segundo se ve más luminoso, debido a la cantidad de tonos naranjos en el papel, pero al convertir ambas pruebas escaneadas a escala de grises, termina siendo un poco menos luminoso que la primera prueba. Así, las sombras de 1 son más oscuras y se puede diferenciar un gris de otro.

3 y 4 son muy distintas. La tercera prueba en azul no resultó en la faena del ácido, por lo que no se divisa una escala gradual de azules. En cambio la cuarta prueba logró crear una escala de azules y en grises

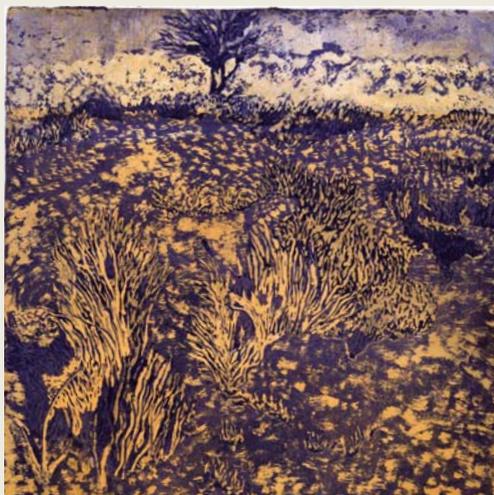
Dibujo original en grises

Se trabajó en el grabado final en cobre, utilizando uno de los dibujos del Ágora como modelo.

Se utilizaron dos tintas, ocre y violeta oscuro. De acuerdo al manejo de las tintas se hicieron pruebas, intentando llegar a una sobriedad del color. Así también se trabajaron detalles a medida que en las impresiones aparecían ausentes ciertos detalles, intentando ser fiel al dibujo original.



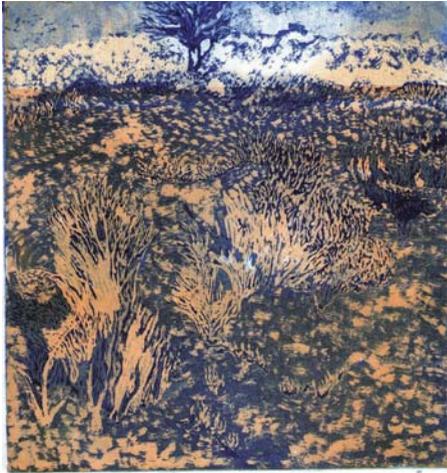
Prueba 4



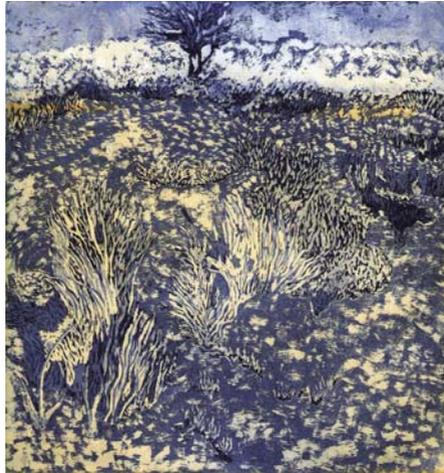
Prueba 4 en grises



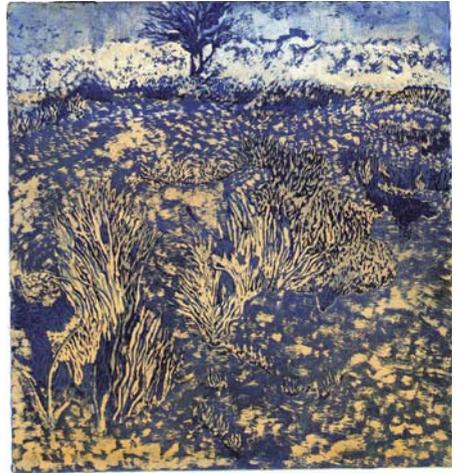
Prueba 1



Prueba 2



Prueba 3



Prueba 4

Del color al gris se pierden detalles del dibujo. Los azules originales y sus pequeñas variaciones no se divisan, pierden valor transformándose en sombras planas.

Como el ojo es más sensible a lo monocromático, podemos filtrar la información del color al no color y trabajar como primera instancia el blanco y negro. Mas aún, trabajando de tal forma, se necesita de práctica y sensibilidad en lo que estudiamos.

Se debe estudiar bien el tema del contraste y las tramas para lograr manipular la técnica del grabado.

PROCESO DE GRABADO

Técnica del aguatinta

Partimos el grabado mediante el diseño de éste. Se debe pensar el dibujo por capas. Para el proyecto, se diseñó una escala de grises para los grabados a diseñar.

Existen 4 capas sin contar con el tono más claro, que sería la misma placa pulida sin carcomer en el ácido.



El Cortado

Una vez que el dibujo de grabado es diseñado se procede a cortar las piezas de cobre y lijar los cortados de la placa para tener un acabado limpio y seguro.



Comienzo del dibujo

Se deja enfriar la placa y se le aplica barniz (betún de judea con xilol) en la parte libre de resina y se deja secar.

Entonces se comienza la faena de dibujo. El diseño hecho por capas en el papel se traspasa al cobre (la parte con resina), pero solo la primer capa correspondiente en este caso al celeste y se empieza a dibujar con pincel y barniz. Este barniz es aislante del ácido.





El Lijado y limpiado

La placa de cobre se lija con lija al agua de 600, siempre manejándola hacia una sola dirección. Si se hace lo contrario la placa se raya. Luego que la placa está prácticamente limpia (reflejante), se limpia con detergente y amoníaco con sal, para quitar toda la grasa suspendida en ella. Debe tener un buen secado.



Aplicacion del pez de castilla.

Una vez que la placa está seca y ausente de grasa, se introduce a la caja de pez de castilla. El pez de castilla es una resina que al adherirse al cobre crea una textura parecida al granito. Sirve mucho para crear densidades a medida que se le aplique cobre. Se deja la placa en la caja cuando ya está expeliendo resina en el aire interior de la caja por 20 segundos aprox. Luego se calienta la placa para que la resina se pegue.



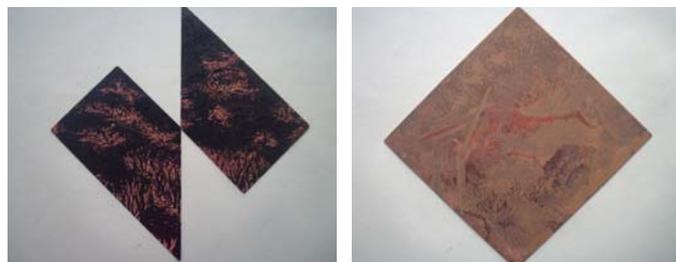
-  2 min.
-  +3 min.
-  + 4 a 5 min.
-  +7 min.

Se muestran algunos dibujos a base de la cantidad de capas diseñadas para el cada grabado. Se hace una prueba de grises en una placa de cobre con pez de castilla entintada, la cual será la escala base para las capas de cada grabado. Esta escala representa los niveles de grises de acuerdo al tiempo señalado dentro del ácido.



Al Ácido

Una vez que la capa está lista, se lleva al ácido metiendo el dibujo boca abajo sin dejar que quede aire dentro del ácido y se espera el tiempo correspondiente a la capa que tome. Después de ese tiempo la placa se enjuaga con agua y se seca.



Capas

Se observan las placas en sus estados de primera, segunda y cuarta capa, luego la placa ya terminada limpiada con xilol.



Entintado

Para el grabado de dos tintas, se aplica primero la tinta más oscura con la mano uniformemente. No debe quedar ningún espacio en blanco. Después que queda entintado, se limpia el exceso de tinta con papel mantequilla de igual uniformidad. Luego se pasa el rodillo con la tinta más clara hasta que ésta se adelgace y se entinta la placa con el rodillo de una sola vez.



Impresión

Una vez que se tiene lista la placa, se imprime en la prensa con papel adecuado para grabado, en este caso Fabriano de 200 grs, ya que este papel se incorpora al cuerpo gráfico.



EL GRABADO

El estudio, a través de la experiencia

Respecto al grabado, ¿por qué el trabajo en grabado me va a sostener este mundo de memorias que me van a permitir pensar en el color y no en conceptos o hábitos? (viendo por ejemplo el hábito de que los azules son siempre fríos), si cuando tenemos la vivencia de trabajar con el grabado, la manipulación de las tintas, vemos que no siempre es así, que depende del o de los colores con que los azules se relacionen va a variar esa cualidad de frialdad.

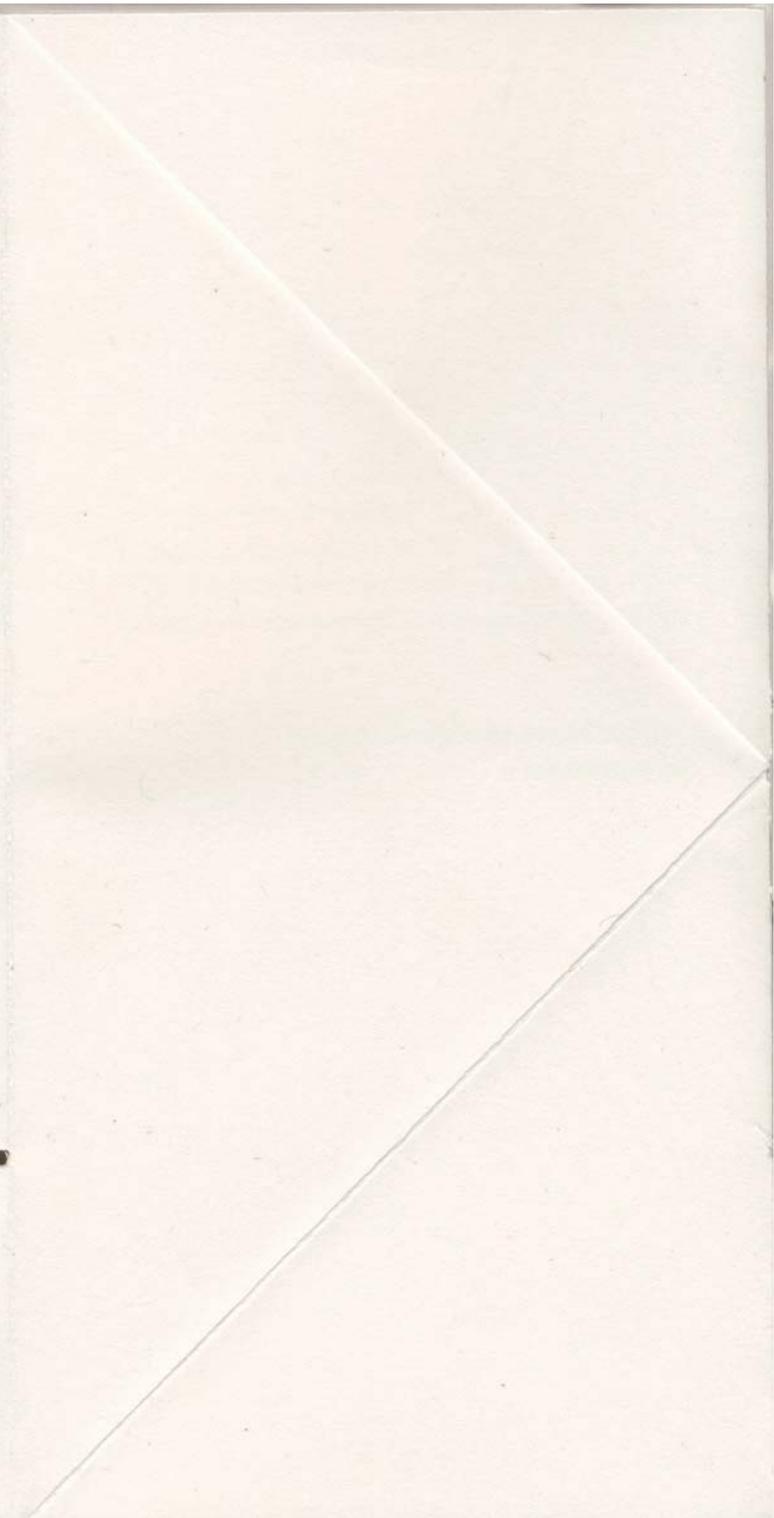
La práctica de cómo clasificar el color siempre será una circunstancia de tener un color respecto a otro.

Debemos diseñar con y los colores. Ese pensar en los colores que Cézanne habla de la sensación del color, donde con el tiempo se obligó a reflexionar y asume que el color es una sensación cromática, donde debemos pensar el color al mundo de los colores y la fluidez de pensar en otro idioma, en el idioma del color.

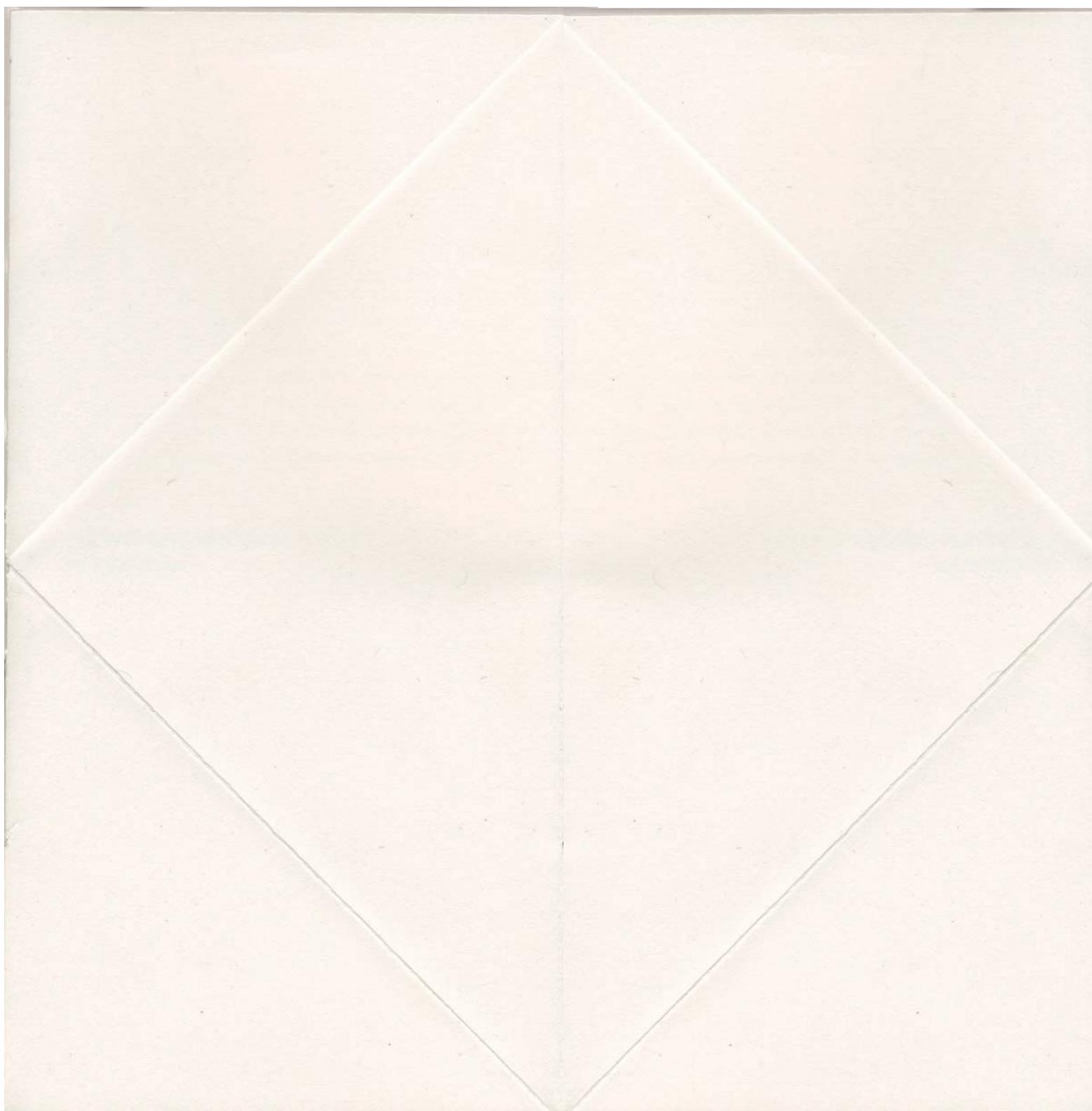
Al pensar el color mediante el grabado, estamos pensando en la Composición. Es un proceso de creación, donde estudiamos la estructura del dibujo, que posea una geometría contrastada, lo que crea relaciones espaciales. También nos detenemos en el pensamiento del dibujo, de cómo hacemos aparecer el trazo, las sensaciones de luz a partir de sus sombras y magnitudes de líneas entre unas y otras sensaciones de movimiento traducidas en las tintas aplicadas.

El grabado es un asunto de apropiación. Si nos apropiamos, sabremos modular el color, hacer surgir relaciones y el origen de ello es en saber pensar el color y el dibujo.





EL RELATO



CIUDAD ABIERTA Y LA PALABRA

Como diseñadores inventamos las maneras de leer las cosas. La idea del regalo, es un testimonio, un relato que permita integrar los elementos del cuerpo gráfico. Se da cuenta de lo que significa experimentar algo, que sea consistente.

¿Cuál es la voz gráfica que define a este cuerpo gráfico?

El pensamiento de una invención editorial debe tener una suerte de aventura, de un relato que contenga pausas hacia el lector, pero que entre cada página existiera una continuidad, como una especie de relato y que este lector las admire. Tal invención debía tener un sistema de páginas que hacen aparecer un y otro elemento.

Se habla del regalo. Un regalo es algo extraordinario y tal cuerpo gráfico debía poseer esa suerte. Un cuerpo gráfico contenedor de páginas distintas con anotaciones acerca del paisaje de Ciudad abierta, y la palabra relacionada a ella.

EL COLOR DEL PAÍS

La inmediatez y su comprensión

“En la actual metamorfosis de las cosas eternas, hay una rapidez de movimiento que se llama por una igual velocidad de ejecución del artista.”

Charles Baudelaire.

Existe una correspondencia entre el pensar y el pintar; hay una dimensión de la inmediatez, la cual en este aspecto tomaremos el dibujo en cuanto al dibujo de observación (grabado), dibujo del color y dibujo de la pintura. En este estudio del dibujo tendremos una suerte de meditación en el hacer y en el observar. Estos dibujos poseen algo en común, el color.

“Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud y el dibujo da una forma rica y precisa.”

Ver bajo el velo de la interpretación.

Existe una relación entre el dibujo y el color y una relación entre el dibujo y la pintura, en las que debemos dibujar estar discusiones.

Cézanne nos dice:

“Pero insisto siempre en esto; el pintor debe consagrarse al estudio de la naturaleza y tratar de producir cuadros que sean una enseñanza (..).”

El literato se expresa por abstracciones mientras el pintor concreta por medio del dibujo, y del color, sus sensaciones, sus percepciones, y sobretodo, sus medios de expresión. Puede no ser demasiado escrupuloso, ni demasiado sincero, ni demasiado dócil a la naturaleza; pero debe sí dominar al modelo, y sobretodo a los medios de expresión(..)”

Carta a Emile Bernard, 26 de mayo de 1904.

Para el estudio de la naturaleza nos fijamos en lo propio del lugar, lo propio del país, donde país es una característica.

Vemos rangos de tamaño en lo natural, el país, el color, el paisaje.. debemos ver cómo se ven y cómo se intercalan las obras. Tal intercalado, da inicio a relaciones de contrastes.



Dibujo del grabado



Dibujo del color



Dibujo de la pintura

EL REGALO

El gesto de la ocasión

Un regalo es un elemento extraordinario, una especie de un recuerdo de la ocasión que se celebra.

Llevamos a cabo nuestro estudio en un cuerpo que recuerde al lugar, a lo más característico de la naturaleza de Ciudad Abierta, mediante la teoría y la experiencia de la práctica en la que posamos nuestra mirada de la comprensión de la materia.

Esta comprensión, es la que queremos dar a conocer a quien visite el lugar o en una suerte de especial ocasión, como una manera de que se encuentre con el lugar, tanto en el mismo lugar como en otro, cumpliendo con la suerte de un pequeño y compacto presente.

EL CADA VEZ

El volver a no saber

Nos inventamos un modo de recoger lo que hemos observado. Nos replanteamos el sentido de las posibilidades de un cuerpo que se despliega y deja aparecer algo extraordinario.

Ese algo extraordinario es la aparición del cada vez.

La invención del libro es la manera más simple, rápida de lectura y manejable.

Pero nos detenemos en una invención de libro que cumpla con el hacer aparecer distintas situaciones por cada vez que vamos de una página a otra, a través de un régimen que posea ciertas leyes de geometría, composición y disposición de la materia.

“¿Dónde y cómo, concretamente, se nos mostró así el desaparecimiento? En las arenas.

De este acto poético ellas, las arenas, comparecen propias. No son firmes, están a merced del viento, no son tierra, no son mar y por lo tanto ya nunca playas. Reciben las huellas hundiéndose con ellas y borrándolas después. Recogen la luz con una homogeneidad indivisa y multiplicada en infinitos matices a la vez, siempre cambiantes en la inmovilidad. Así las arenas en pura disponibilidad, en fianza ilimitada para recibir cuerpos, elementos, casi rechazando todo lo que le impida ser eso mismo –tal vez por eso se las dice estériles– abriendo la vigilia con su genuina intemperie y reclamando desde sí mismas la orientación. El trance del desaparecimiento y no por cierto la desaparición lata (real contrapartida de la aparición), es decir, la suspensión misma.

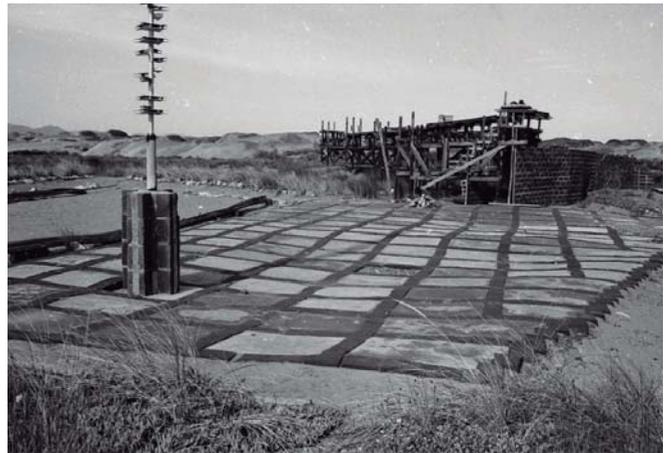
Así las arenas se nos muestran como el incesante volver a no saber, que no es la ignorancia respecto a una sabiduría. En vez

de la estabilidad de cualquier saber adquirido, este mero trance del desaparecimiento nos dice un continuo volver a no saber, que excluye radicarse en un conocimiento adquirido respecto de lo que aún está por saberse y, en consecuencia, no es tampoco un conocimiento a conquistarse.

Sencillamente, a la luz del acto poético, las arenas nos dicen este incesante volver a no saber. Así se abre el terreno en lo que es de más propio y concreto. Se abre en forma y acontecer, lugar y palabra, real transparencia o límite: en ágora. El ágora es, pues, el lugar de este continuo volver a no saber. Por esto, tal vez, el ágora de la ciudad abierta no sea precisamente el ágora de la antigua ciudad griega.”

Apertura de los Terrenos

Publicado por Godofredo Iommi M. • 6 de junio, 1971.



Ágora de Tronquoy



LA TÉCNICA

La «costura», incluyendo lo reversible.

La Ciudad Abierta es parte de Valparaíso; cuanto levantan las Travesías es parte del Continente.

Somos parte del mundo con sus crecientes ofrecimientos técnicos para realizar lo repetible, cual manera gananciosa de construir lo habitable. Y por su parte, nos esforzamos en concebir y ejecutar lo reversible. Que es ir y volver del primer fundamento al último clavo de una obra. Inicio de un largo camino que mida lo ganancioso para que mida lo repetible; y así mida los ofrecimientos.

DIMENSIÓN DE LA PALABRA

El texto es el eje, el entorno gráfico que posee una idea muy nítida, clara y precisa.

Para este cuerpo gráfico, se debía llegar a una factibilidad que permitiera leer un texto de manera continua. Antes de tal pensamiento, debíamos elegir la palabra, la cual tuviera relación directa, tanto del lugar como de la poesía con Ciudad Abierta. Esta elección fue el texto **“Ritmo: Ciudad Abierta”** de la Escuela de Arquitectura UCV (publicación del 19 de Diciembre de 1992), con notas de Godofredo Iommi y Alberto Cruz sobre **“Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo”** (publicación del 17 de Junio de 1983).

RITIQUE: CIUDAD ABIERTA

Pensamiento de las grafías a partir de la palabra

El texto *Ritoke: Ciudad Abierta* es un diálogo entre Ciudad Abierta y los autores Alex Moreno, Luis Izquierdo, Enrique Browne, José Swinburn, Raúl Irarrázabal, Cristian de Groot, Mirta Halpert, Oscar Ríos, H. Eliash, M. Moreno y Mario Pérez de Arce.

Su introducción coincide con las notas 1 y 2 de *“Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo”* (de 4 notas) escritas por Godofredo Iomni y Alberto Cruz a excepción del último párrafo de *“Ritoke: Ciudad Abierta”*, el cual hace alusión a fotografías de algunas obras, las cuales no existen en el archivo de Biblioteca Constel.

“..Tanto las tareas como las relaciones se juegan con una dimensión restada, digamos que se adelgazan. Y –¿por qué no?– adelgazan el espíritu. (¿No vendrá a ser ese adelgazamiento la verdadera “finesse d’esprit”?). Acaso una manera de dar lugar a una suerte de cortesía espiritual. A una cierta distancia entre lo que se presupone y lo que se sabe. Vale decir, una extensión que da cabida al otro, un modo de estar uno mismo en el otro: hospitalidad. Acaso la hospitalidad no sea en su más aguda manifestación otra cosa que la capacidad de oír, de darle al otro el medio para ser oído. (¿No consuena aquí el viejo adagio que dice “mi libertad termina donde comienza la tuya”?)

Es esta una hospitalidad frágil y gratuita pues por esencia es incoaccionable, se abre solamente ante el libre consentimiento mutuo. Débil e indefensa, siempre al filo de aparecer y desaparecer.”

Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo

Es por esta capacidad de entregar la hospitalidad cada quien visite el lugar es una cualidad de Ciudad Abierta. De sus arenas y el viento que las mueve y renueva sus formas, borrando los pasos, como si hubiese algo nuevo cada vez. Esta extensión que da cabida al otro, es un símbolo de hospitalidad, de entregar sus tierras cada vez para cada quien camine por ellas.

Por esto, se llegó a la conclusión que *“Ritoke: Ciudad Abierta”* como un nombre a un cuerpo gráfico que tratara acerca de las cualidades de Ciudad Abierta podría llegar a ser reemplazado por *“Ciudad Abierta, la extensión da cabida”*. Así su fundamento se fortalece y cobra sentido. Y es que la palabra rima a la acción.

El texto *“Ritoke: Ciudad Abierta”* se modifica, quitando ciertas partes como las notas de los diez autores acerca de la Ciudad Abierta en cuanto a la poesía, lugar, obras y la acción.

DE LA UTOPIA AL ESPEJISMO

Nota 1

Comenzaba a levantar el año 71, hoy se pueden mirar las primeras construcciones de la Ciudad Abierta a ambos lados del camino que va entre Concón y Quintero, en un paraje denominado Punta de Piedra, a unos pocos kilómetros de la desembocadura del río Aconcagua y a unos veinte de Viña del Mar.

Los que nos visitan, después de recorrerla, nunca dejan de

preguntarnos por qué nos hemos sentido obligados a construir todo esto, y nosotros les exponemos cómo han nacido y crecido estas obras; explicándoles que el origen primero fue un ámbito que alcanzamos a conformar hace unos treinta años. Un ámbito que se proponía oír a la poesía, a su palabra poética; y que estaba conformado por artistas, arquitectos y –ciertamente– por poetas. Transcurrieron unos diez años y apareció ante nuestros ojos una naciente visión del continente en que vivimos. Se la llamó Amereida: La Eneida de América. Y otros diez años después comenzó a cobrar cuerpo la fundación de un lugar: esta Ciudad Abierta.

Es que la palabra poética [2] que intentábamos oír, nos advertía con Rimbaud que «en tiempos de los griegos la palabra rimaba a la acción y hoy la antecede; sin embargo, la rima podría acaecer –ahora y aquí– si un pueblo de palomas lo intentase»... Y como a la par, desde hace ya unos veinticinco años los poetas salieron a las plazas y calles a realizar actos poéticos –la phalène– que no son actos-protestas sino puros juegos poéticos en los cuales pueden participar los que pasan (Lautréamont dice que la poesía debe ser hecha por todos), así esa visión de Amereida ha venido configurándose a través de actos poéticos. Y la Ciudad Abierta lo mismo; su ubicación, la adquisición del terreno, sus distintas edificaciones e instalaciones se desprenden de actos poéticos. De suerte que nos resulta natural transcurrir en una suerte de largo acto poético que se llevara a cabo en esta ciudad y en los viajes o travesías del continente que Amereida propone.

Por supuesto, durante estos años, entre todos, nos hemos dado a la tarea de lograr los medios que demandan la realización de

las phalènes, las travesías de Amereida y la construcción de la Ciudad Abierta; recurriendo sólo a nuestras propias fuerzas y las de los amigos –y como la mayoría somos arquitectos– buena parte de las obras las levantamos con nuestras propias manos... La acción es con rostro público: somos la Cooperativa de Servicios Profesionales «Amereida», propietaria del Seccional de Urbanismo «Parque Costero Cultural y de Recreación». Parque que es así un laboratorio de artes y arquitectura, laboratorio que colabora con la Universidad Católica de Valparaíso. Y este parque-laboratorio que es la Ciudad Abierta no va de suyo contra nada ni nadie, ni aún contra cuantos consideren que la palabra no ha de rimar a la acción; y de suyo tampoco se inquieta por lo que le puede deparar el futuro, pues comprendemos que estos años de intentos y afanes representan «una vez» y no el cumplimiento de alguna ley general del acontecer. Quizá dicha comprensión nos ha permitido durar; acaso desde el primer instante, por un azar, por un «cada vez», nos buscamos fundarnos en la expectación. (...)

Nota 2

Así, en la Ciudad Abierta, se es tocado por su ubicación, el tamaño del terreno, el suelo de arena. Es que se está ante lo abierto por actos poéticos. Así, Amereida no sólo señaló una ubicación junto al mar sino junto al Océano Pacífico, cuya vastedad no indica sólo lo aún no conocido de él, sino una presencia de lo desconocido mismo. Por eso, él lanza al interior del continente a otro desconocido: «Mar interior» lo llama Amereida. Luego estamos ubicados entre dos mares, en una situación sin revés ni derecho. Por eso, el terreno se extiende unos tres kilómetros por la playa y haciendo un triángulo prosigue por dunas de

arena y remonta el faldeo inicial de la Cordillera de la Costa, invitándonos a atravesarlas de vértices a vértices. En una suerte de travesía al modo de aquella que Amereida ve para este Continente y de la cual llevó a cabo la inaugural: de Tierra del Fuego a Santa Cruz de la Sierra, su capital poética. Travesía que permite reparar que una ciudad se distingue de una aldea, en que ir de una parte a otra en la ciudad –no en la aldea– es ocasión de percibir una presencia de lo desconocido; terreno de tamaño para ciudad, es así el nuestro.

En buena parte de él su suelo es arena; los actos poéticos dicen que ella no es agua ni tierra, que está a merced del viento, que es en sí misma y que se tiene por estéril pues nos deja en la intemperie borrando toda huella; la arena nos advierte, así, de no radicarnos en conocimientos adquiridos que vengan a filtrar lo que estemos por conocer, vale decir, nos advierte de esa disponibilidad o continuo, incesante volver a no saber que no es –se entiende– permanecer en ignorancias, sino la postura que oye y rima la palabra poética. Por lo tanto, las arenas de este terreno no son concebidas como playas asignadas a una recreación entendida como distensión del trabajo, en que ésta es cada vez mayor a medida que crece el ocio que proporcionan las máquinas. En cambio, por ese incesante volver a no saber, que es el cabal sentido de la recreación, cada vez que levantamos un edificio, vacilamos. Porque nos decimos que podemos estar rompiendo la virginidad de la arena, la del terreno entero. Dicha vacilación no debe ser tomada por sentimiento anhelantes de simbolismo, pues no debe mirarse desde la pérdida de lo virginal, sino por el contrario, desde la construcción que sabe ganar una virginidad. La Ciudad Abierta la abren poetas que cantan la virginidad de la poesía.

Ubicación sin revés ni derecho, en tamaños de travesía, asentada sobre la condición de la arena significa para los visitantes esa acogida que las metrópolis dispensan, pero en nuestro caso con hospitalidad.

Se trata, entonces, de una extensión que da cabida a otro. Ubicación, tamaño y suelo del terreno dan, así, hospitalidad a los arquitectos que han de edificarlos; los actos poéticos inauguran dichas faenas con una palabra: lo impuntual. Esto no quiere decir otra cosa que se está bajo la abundancia en un sol que otorga a cada lugar dentro del terreno una igual plenitud; por ello la multiplicidad de lugares no es dispersante; así, el que hoy se levanten aún pocas construcciones y mañana muchas, no pone en juego la presencia de lo que es íntegramente abierto. Consecuentemente, las relaciones entre los lugares y edificios no son otras que aquellas de ser travesías al modo de Amereida, y bien se entiende, el terreno se basta a sí mismo; el ser atravesado por el camino y la línea del tren (a Quintero) no le revelan nada. Es que la hospitalidad –eso nos enseña la Ciudad Abierta– requiere de una ubicación que se acomode sobre sí misma con su tamaño y su suelo. Así «la extensión da cabida».

Godofredo Iommi M. – Alberto Cruz C.
Notas de “Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo”
17 de Junio de 1983.

Nota: notas 1 y 2 coincidentes a introducción al diálogo de “Ritoque: Ciudad Abierta”

RITOQUE: CIUDAD ABIERTA

Diálogo de Ciudad Abierta y los autores

ALEX MORENO:

Revista arq 14. Escuela de arquitectura puc. Santiago. Iii. 1990.

En las obras de la Escuela de Valparaíso se escucha ese rumor de viento que llama a la fidelidad a los oficios y a la vida, ya que cuando un hombre encuentra un oficio, oficio y vida van reunidos y en este caso ligados por la fidelidad al texto poético Amereida. Este viento de Valparaíso nos habla de esa gesta que se prolonga ya por cuatro décadas desde que se inició la primera travesía de Santiago a Valparaíso.

Las travesías constituyen a la fecha el último de los inventos de la Escuela, que junto con las Phalène, Ciudad Abierta y las iglesias construidas por los Talleres de obra en el sur de Chile, ha venido desarrollando para cumplir la visión de habitar este continente americano con destino.

CIUDAD ABIERTA:

«Los inventos», la invención incluyendo el tiempo del presente.

Hace ya más de veinte años dimos un paso diciéndonos: «Si fundáramos una ciudad abierta». Era realizar una utopía, de cuyo lo irrealizable. Sin embargo, el decir de la poesía y el hacer de la arquitectura proponiéndose el calce de la vida, el trabajo, y el estudio, nos ha permitido actuar y durar hasta hoy. El primer paso lo dimos hace cuarenta años fundando el Instituto de Arquitectura; y hace diez años el paso de las Travesías que salen a recorrer el continente. Estos pasos no son intermediarios para otros fines; si no para que nuestros días sean simultáneos a nuestro obrar y así alcancemos el presente. Sin éste no puede haber ciudad, ni menos ésta ser abierta.

LUIS IZQUIERDO:

Revista arq 17. Escuela de arquitectura puc. Santiago.Vii. 1991.

El fundamento del que se parte cada vez es una proposición poética en caso de esta obra, expresada en el juego del escondite. Pero esta proposición generatriz no necesariamente es atingente a un Taller de prototipos. Es autónoma y anterior respecto de los requerimientos de diseño que la obra debe satisfacer en cuanto mero instrumento que posibilite operar con un repertorio de actos en tal lugar. La obra comentada surge de una inversión del proceso que la genera. Metodológicamente, la poesía no debe estar en el fundamento de la obra arquitectónica, debe ser su coronación.

CIUDAD ABIERTA:

La dimensión poética, la coronación, incluyendo el origen.

La poesía que oímos canta el «Ha lugar». Y así origina —o íntima razón de ser— a las obras. Los oficios, la arquitectura, generan el íntimo modo de existir de ellas: la forma.

La poesía es concéntrica consigo misma al originar y la arquitectura se constituye excéntrica para generar. El «ha lugar» canta a la extensión americana en Amereida (libro de poemas, la Eneida de América). Nuestra excentricidad nos urge a generar una dimensión que origina la extensión del continente. Así una obra tiene largo, ancho, alto y esta dimensión del «Mar Interior Americano».

ENRIQUE BROWNE:

Revista projetos n. 65. Sao paulo vi. 1984.

Se bem que as construcoes de toda a Cidade Aberta tenham

esses rasgos comuns, pode-se diferenciar dois tipos relacionados, mas diferentes de expressão plástica em suas obras. Um tem rasgos inéditos, mas de rápido atrativo, força e coerência. Outras produzem certo desconcerto. Embora os membros de Amereida desejem uma arquitetura não evocativa, este segundo tipo de obras faz surgir imagens que de algum modo tem contato com as construções espontâneas que existem nas grandes cidades de América Latina. Estas representam uma porcentagem muito importante das habilitaciones de esas metrópolis e dada sua taxa de crecimiento —é provável que até o fim do século se convertam em realidade majoritária. Talvez sem pretenderlo, os arquitectos da Cidade Abierta puderam trazer a luz valores daquilo que hoje parecen precárias e agregativas obras da necessidade. Se for assim, poderiam ser traduzidos esses valores nas obras de arquitetura. Seria um aporte muito americano e contemporáneo.

CIUDAD ABIERTA:

La expresión, la expresión plástica incluyendo a los actos de fundación.

Lo primero que edificamos fueron las ágoras donde se decide cuando atañe a la Ciudad Abierta. Luego las hospederías, donde se practica la hospitalidad —el huésped dice quién es y todos le escuchamos. Y en las ágoras nos ponemos de pie para afirmar y en las hospederías nos sentamos a la mesa para escuchar. Edificamos para ese silencio anterior y posterior de los actos que abren lo cotidiano. Contracción del cuerpo en el silencio, dentro de la expansión de los espacios de ágoras, hospederías y obras tales como la Sala de Música, Cenotafios, Talleres, como asimismo, las calzadas y caminos, que vienen de las obras y no las anteceden como en los loteos.

JORGE SWINBURN:

El mercurio. Santiago, 31-10-1982.

La trascendencia del grupo de arquitectos de la UC de Valparaíso es para Jorge Swinburn indiscutible: «El tomar el carro de la modernidad y mantenerse unidos 30 años, dedicados exclusivamente a pensar, a trabajar y a enseñar, el tomar la decisión de caminar hacia lo desconocido y realizar valientemente un viaje aventurado; el formar una comunidad de artistas abocada con fidelidad a transmitir un pensamiento y a proclamar la poesía como primera necesidad del hombre», son para este arquitecto valores que se materializan en proyectos como la Escuela Naval, la Avenida del Mar, las realizaciones de Diseño Gráfico y la Ciudad Abierta. Cree Swinburn que el grupo está más ligado al pasado latinoamericano y nacional de lo que podría pensarse y ve en él una continuación de la obra poética de Vicente Huidobro. Concluye que: «Muchos arquitectos chilenos, si somos sinceros, deberíamos reconocer que algo nos ha sido revelado, que algo nos han traído estos buzos de la profundidad del mar».

CIUDAD ABIERTA:

El desconocido incluyendo a la orientación.

Desde el primer momento los poetas salieron a las calles para realizar actos —no de protestas, sí de celebración de la lengua. Entre ellos, la Phalène donde el público juega a nombrar las cartas de un juego poético, para oír la enseguida dentro de un poema, que el poeta compone sólo colocando las conectivas. Es un momento en que el lenguaje habitual toca a la lengua. Este instante es el de la orientación, cuyas primeras armas son las

puertas y las ventanas. Por eso el patrimonio de éstas del siglo veinte, y de aquellas –las puertas equidistantes de los españoles en América– han de encontrarse con el Océano Pacífico, cuyo «desconocido» es orientación sin direcciones. Y por eso la ciudad abierta se construye para construir su traza, que no para levantarla sobre una ya determinada.

RAUL IRARRÁZAVAL:

El mercurio. Santiago, 31-10-1982.

Los principales aportes en el plano teórico de esa Escuela son para Raúl Irarrázaval el estudio de la arquitectura de la ciudad de Valparaíso y del gran espacio oceánico: «sus alumnos han aprendido a dibujar Valparaíso, a trabajar con su relieve, sus materiales, su luz». A Irarrázaval le parecen importantes el proyecto de la Vía del Mar, el proyecto de Alberto Cruz Covarrubias para una capilla en Pajaritos y el estudio llamado Amereida; en el plano de las realizaciones recalca la colaboración de esa Escuela en la reconstrucción de muchas iglesias del sur, afectadas por los terremotos, y destaca asimismo la labor urbanística de sus arquitectos. «Por todo lo anterior creo que esta Escuela realiza un papel animador dentro de la arquitectura chilena en la búsqueda de un orden».

CIUDAD ABIERTA:

La animación, lo público, incluyendo la cohesión.

Construimos con nuestros propios recursos usando de nuestras manos, configurando en el terreno mismo: con tales libertades. Pero no teniéndonos por libres de dejar lo que dice la palabra poética. Por eso podemos concebir y realizar las obras en ronda. En la cual todos actuamos intentando construir

un único. Arquitecto. Este arquitecto junto al poeta construyen lo público. Lo que palpamos cada vez más cuando los que nos visitan nos piden cuenta de nuestra coherencia. Nosotros –que nos sabemos en el tiempo en que la palabra no rima la acción (Rimbaud)– les damos cuenta de nuestra cohesión.

CRISTIAN DE GROOTE:

El mercurio. Santiago, 31-10-1982.

Recalca De Groote en los arquitectos de Valparaíso «una gran fortaleza en su postura frente a la obra de arte, en especial en el campo de la arquitectura» que le parece derivada del «abordar la vida como un cuerpo de personas, no como individualidades, de la ligazón poética entre sus miembros y del grado profundo de reflexión que tratan de introducir en todo lo que hacen. Su esfuerzo por darle al arte en general y a la arquitectura en particular una dimensión en profundidad, es cosa muy poco corriente en nuestro medio, por lo general fácil presa de los distintos clisés y corrientes de vida». Sin embargo, cree De Groote que estas mismas características que constituyen su fuerza entrañan su debilidad, porque la obra de arte «es más esquiva a los grupos que a los individuos y el arte es un resultado que no puede confundirse con una actitud artística». El ponerse como meta producir una obra de arte resulta paralizante –concluye Cristián de Groote– y creo que ellos es la causa de su excelente pero relativamente escasa producción arquitectónica.

CIUDAD ABIERTA:

Lo esquivo, en el arte, incluyendo la representatividad.

Los poetas se detienen señalando un «ahí», los arquitectos dan

unos pasos; que describen un centro; aquél de la obra. Ésta se configura en la búsqueda de sus límites.

Así las sucesivas detenciones de los «ahí» y la incesante búsqueda de los límites es el plan de acción de la Ciudad Abierta. Como la abstracción arquitectónica es representativa, en estas obras la representatividad de las condiciones de vida del momento actual se da a través de la «detención del ahí».

MIRTA HALPERT:

Revista economía hoy. Caracas iii, 1991.

Si las formas resultantes de su arquitectura son similares a las realizadas en otras latitudes, con otra tecnología y con otro contenido, no es más que consecuencia de la ciega casualidad, que impide ver la diferencia de la similitud. Pero sólo equívocamente podríamos asociar las construcciones de Ciudad Abierta, simplemente por su forma, a algo distinto que las casas de artesanos, como más de algún arquitecto ha creído ver.

CIUDAD ABIERTA:

Caminos como «la diferencia de la similitud» incluyendo posturas ante el cumplimiento en el futuro.

Como los terrenos van desde la playa por los primeros cerros con sus dunas, habitamos con las arenas, cuya movilidad y esterilidad nos hablan de un volver a no saber. Que para nosotros –arquitectos– es ir cuaderno en mano anotando las manifestaciones u ocultamientos cotidianos de la expectación en cuanto a que el mundo se construya como obra: la observación. Así, avistamos que los distintos oficios por diversos caminos oirán la palabra poética. Asunto que requerirá de generaciones. Por eso la arquitectura, junto a la escultura –

aquella que va y viene por los lugares– permanecen junto a las arenas. Ello significa una postura ante ese sentimiento respecto al cumplimiento en el futuro de este continente, que muchos lo consideran escatológico.

OSCAR RÍOS:

Revista diseño n. 5. Santiago, ii. 1991.

Sin embargo, se trata de una ciudad que es otra ciudad. Donde las obras se levantan en la levedad de un espacio existencial más que formal y cuya materialidad se presenta entre lo precario, lo permanente y lo mutable. No es lo precario en el sentido de la economía, de lo pobre, más bien es la materialidad de lo que se tiene a mano, a la manera de los «objet-trouvés» de Duchamp que se rearmen y van tejiendo sus estructuras en franca oposición a la materialidad que aspira la perfección tecnológica de un objeto industrializado brillante y puro, carente de costuras.

CIUDAD ABIERTA:

La técnica, la «costura», incluyendo lo reversible.

La Ciudad Abierta es parte de Valparaíso; cuanto levantan las Travesías es parte del Continente. Somos parte del mundo con sus crecientes ofrecimientos técnicos para realizar lo repetible, cual manera gananciosa de construir lo habitable. Y por su parte, nos esforzamos en concebir y ejecutar lo reversible. Que es ir y volver del primer fundamento al último clavo de una obra. Inicio de un largo camino que mida lo ganancioso para que mida lo repetible; y así mida los ofrecimientos.

H. ELIASH. M. MORENO:

Arquitectura moderna en Chile 1930-1960. Santiago. 1985.

El concurso para la Escuela Naval en 1957, ganado por el equipo de la Universidad Católica de Santiago, y el segundo premio realizado por la Universidad Católica de Valparaíso son una excelente muestra de las nuevas propuestas teóricas del modernismo en Chile. En el proyecto de la Universidad Católica de Valparaíso, revisado después de casi tres décadas, se encuentran temas que serán preocupación de la arquitectura de nuestros días. Estos son el intento de superar la funcionalidad del racionalismo explotando para esto la condición del lugar e identidad con el territorio y principalmente un rigor intelectual referido a la condición poética de la obra. Esto está presente también en el proyecto para la Capilla Pajaritos de Alberto Cruz C., 1952.

CIUDAD ABIERTA:

La superación, la superación en el obrar incluyen los signos.

Habitamos en un continente que no cuenta con una Partenón ni de un cortejo de obras originales, esas, que expresan el ser ellas en toda obra. Por eso la poesía ha señalado que los originales han de ser poemas, «Música de las Matemáticas», diálogos platónicos; no para sustituir, sí para dejar abierta la cuestión. Una forma de dejar abierto es el signo. La Ciudad Abierta, por entero es signo. De aquello que el hombre fundando ciudades toca destino. Tal cosa; o lo abierto, cual condición del hombre en su dimensión natural.

MARIO PÉREZ DE ARCE:

Tecniqne & architecture. París iii. 1981.

Une expérience intéressante de recherche d'espaces et de maniements de la lumière est actuellement entreprise par un groupe d'architectes et d'étudiants de l'Université Catholique de Valparaíso qui ont édifié entre les dunes de la cote, avec des matériaux tres pauvres, un ensemble de logements et de constructions symboliques; ceci avec une grande liberté d'imagination.

CIUDAD ABIERTA:

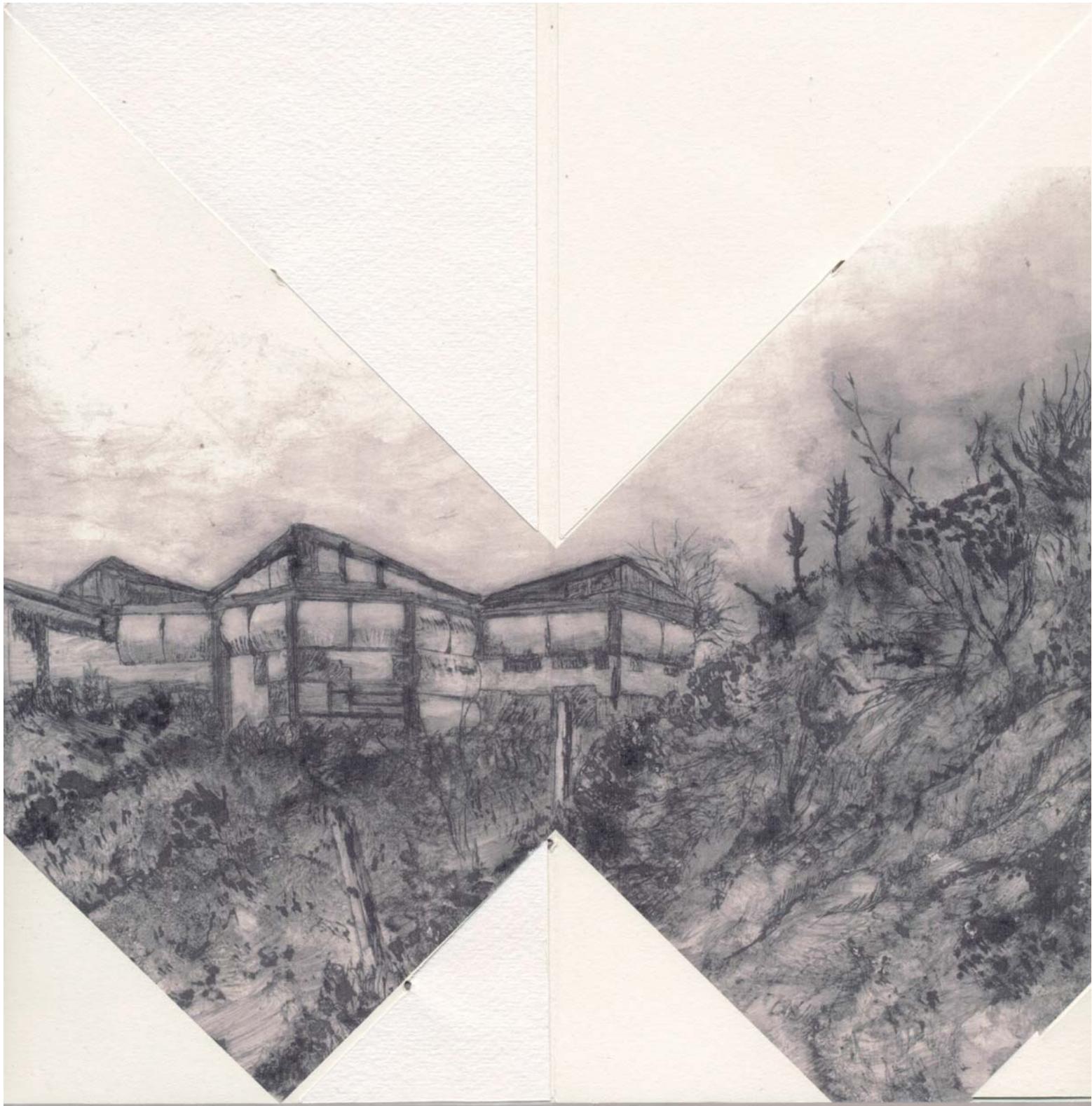
La libertad de imaginación incluyendo la libertad de la obra.

Ha sido posible celebrar el cumplimiento de cada diez años con una exposición, hoy nos tocan los cuarenta. Es innegable que vivimos entre

exposiciones y que tantas obras son —proponiéndoselo o no— sus propios pabellones de exposiciones. Es que éstas lanzan a las posibilidades que contiene toda forma. Habitamos en un comercio de posibilidades.

La Ciudad Abierta, las travesías, sus exposiciones, se dan en el horizonte de la interna libertad de una obra, que no en sus posibilidades. La interna libertad es la perseverancia que no se marcha donde nuestros logros se levantan sobre otros logros: la posibilidad.

Escuela de Arquitectura UCV, "Ritoque: Ciudad Abierta"
19 de Diciembre de 1992.

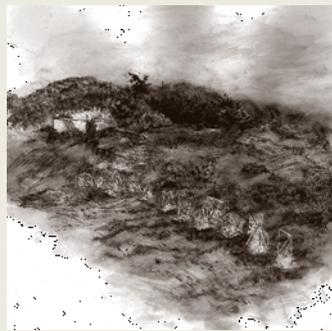
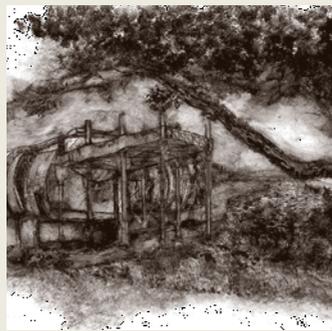


DIMENSIÓN GRÁFICA

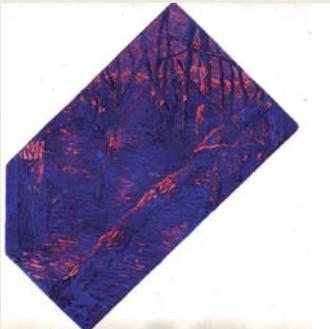
El relato conforma tres dimensiones; la dimensión tipográfica, del papel y gráfica.

Al conjugar la dimensión de la palabra necesitábamos incorporar lo gráfico a partir de todo el estudio del color realizado. Esto sería por medio de las técnicas de grabado aprendidas.

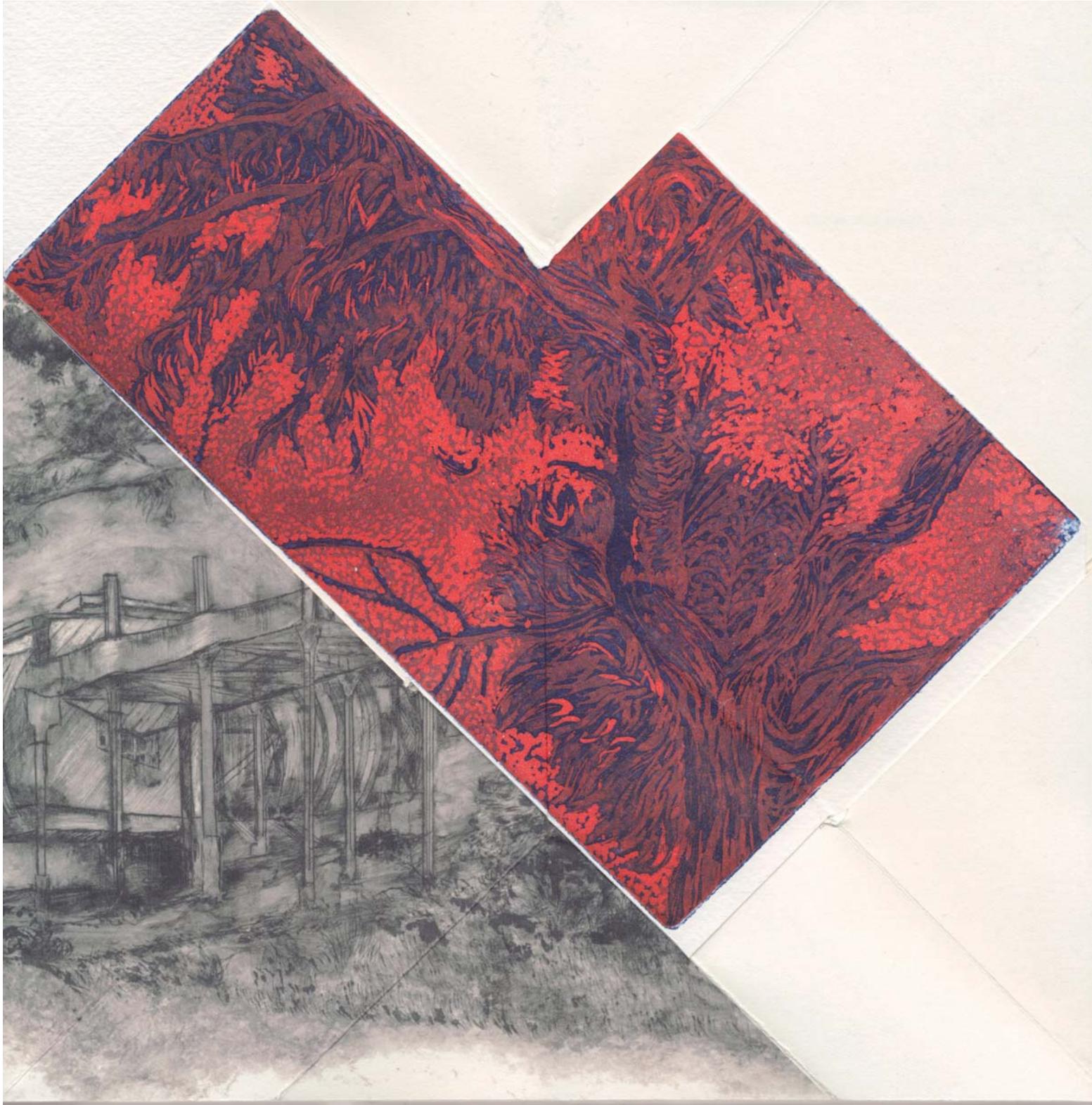
Éstas serían por medio del aguatinta y la punta seca en couché, de los cuales cada uno representaría el modo de ver Ciudad Abierta y su Artificio, y Ciudad Abierta y su Naturaleza.



EL ARTIFICIO
Representado por la técnica de Punta Seca



LA NATURALEZA O ENTORNO
Representado por la técnica de Agua tinta mediante cobre



SIMETRÍA Y MATRIZ

Para tener un relato ritmado, según el concepto del “volver a aparecer” de las arenas de Ciudad Abierta, se diseñó una matriz general para cada página en la que se pudiera jugar con los espacios y obtener distintos momentos al leer el relato entre la palabra, el dibujo y el espacio.

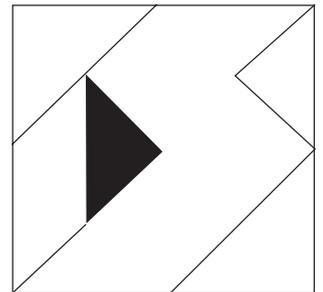
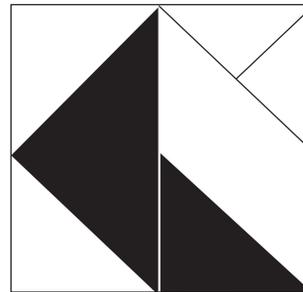
El juego del papel es importante para hacer aparecer momento a momento, creando dobleces y haciendo de este relato el origen de lo tridimensional.

Cabe decir, que el juego del engarce entre un papel y otro crea una complejidad que sugiere la composición de los blancos de cada papel, el color y no color de las grafías y la dimensión de la palabra mediante la tipografía.

SIMETRÍA Y MATRIZ

Relaciones geométricas y disposición espacial

Para definir una matriz, se observaron las variaciones de los elementos en el espacio del proyecto de Título 2, los cuales presentan una simetría que se basa en la estructura de un cuadrado y sus particiones.



Se ha hecho un estudio del color, mediante la naturaleza.

Ciudad abierta y su entorno en color

Diálogo con Cézanne y el color

Ciudad abierta y sus obras que ya no existen

Diálogo con la palabra de C.A.

Correspondencias, estudio propio de la técnica.

Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo
Los actos poéticos de la apertura de los terrenos
Ritoque: Ciudad Abierta

} RELATO
CONTINUO

La matriz diseñada se trata de un rectángulo en su primer estado de 11x22 cm de alto, el cual al abrirse, el cada vez está diseñado como doble página, en donde existen dos momentos por cada contenido.

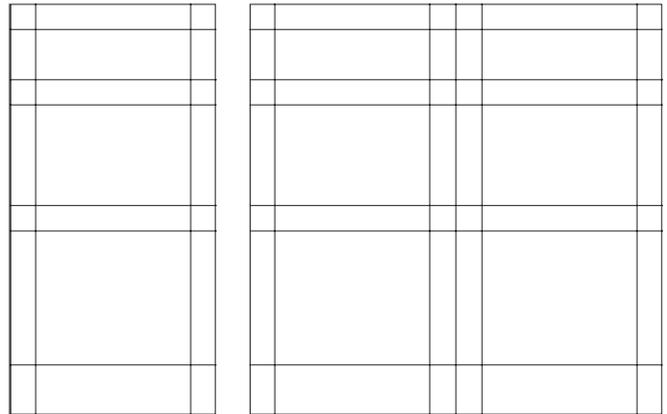
La grilla posee una simetría cuadrada, en la que las diagonales en un encuentro con las verticales y horizontales generan contornos de espacios.

Primer momento

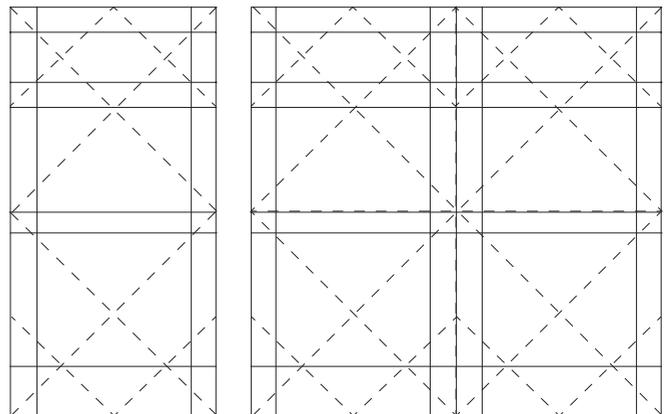
Dimensión del juego del papel y la palabra

Segundo momento

Dimensión del juego del papel y el grabado



1. Matriz del texto, posee cuatro cuadrantes, en los que el texto puede designarse como doble columnas, una columna o un cuadrante, dependiendo del contenido de éste.



2. Designación de las posibilidades del espacio de las gráficas.

LA MODULACIÓN

De la palabra, el dibujo y el papel

Es necesario pensar y estudiar los contenidos tipo y gráficos para su disposición en el papel a partir de la matriz diseñada.



Primer momento

El juego del papel y la palabra

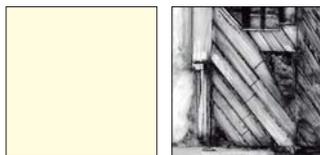
Segundo momento

El juego del papel y el grabado



Papel Fabriano, de 200 grs

En él se imprimen los grabados de dos tintas. Dimensión del color y el blanco



Papel Concept Candlelight, 216 grs

Se imprime el texto "Ritoque: Ciudad Abierta" y los grabados de punta seca en couché, pero en plotter. Dimensión del no color

CUERPO TIPOGRÁFICO

La palabra

Haciendo relación al tamaño del cuerpo gráfico y a la equivalencia de peso entre el texto y las grafías además de los relieves, hubo un proceso de pruebas de impresión para llegar a la tipografía adecuada para este cuerpo gráfico.

Existen elementos que son fundamentales para llegar a las fuentes correctas. En esta experiencia se dio cuenta de la fidelidad de la impresión en plotter para imprimir textos.

Portada del cuerpo gráfico:

CIUDAD ABIERTA

La extensión da cabida

Escuela de Arquitectura UCV, Godofredo Iommi y Alberto Cruz.

Ciudad Abierta, 19 de Diciembre de 1992.

Gill Sans MT, 8 pt, inter 15 pt.

Gill Sans MT, 11 pt, inter 15 pt.

Helvetica LT Condensed, 8 pt, inter 15 pt.

GRAFÍAS

La Naturaleza y el Artificio de Ciudad Abierta

Gill Sans MT, 8 pt, inter 15 pt.

Gill Sans MT, 11 pt, inter 15 pt.

Notas de Ciudad Abierta:

LA DIMENSIÓN POÉTICA

La coronación, incluyendo el origen.

La poesía que oímos canta el «Ha lugar». Y así origina –o íntima razón de ser– a las obras. Los oficios, la arquitectura, generan el íntimo modo de existir de ellas: la forma.

La poesía es concéntrica consigo misma al originar y la arquitectura se constituye excéntricamente para generar. El «ha lugar» canta a la extensión americana en Amereida (libro de poemas, la Eneida de América).

Nuestra excentricidad nos urge a generar una dimensión que origina la extensión del continente. Así una obra tiene largo, ancho, alto y esta dimisión del «Mar Interior Americano».

Gill Sans MT, 8,5 pt, inter 15 pt

Helvetica LT Condensed, Itálica, 8,5 pt, inter 15 pt.

Gill Sans MT Light, 8,5 pt, inter 15 pt.



EL REGALO

Teniendo en cuenta el proceso de diseño editorial de este proyecto, llegamos a la etapa de impresión y armado del cuerpo gráfico.

La impresión consta de dos tipos; impresión láser para la dimensión tipográfica y lo gráfico por medio del artificio y la impresión en grabado a partir de las placas de cobre ya diseñadas.

Para este proceso hubo dos versiones de este cuerpo gráfico, el cual, tuvo correcciones a partir de la palabra y sus graffías, pero nunca perdiendo el enfoque hacia lo propio del país como es en este caso, lo propio de Ciudad Abierta en el volver a no saber.

CUERPO SEMIFINAL



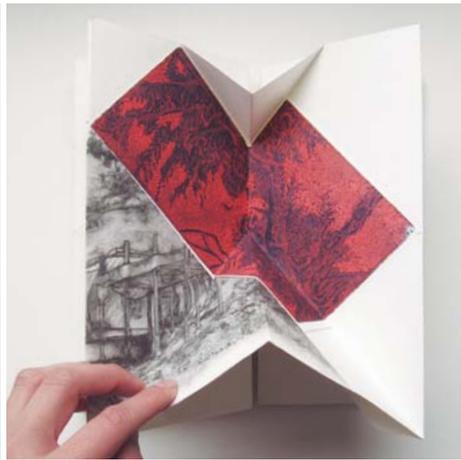


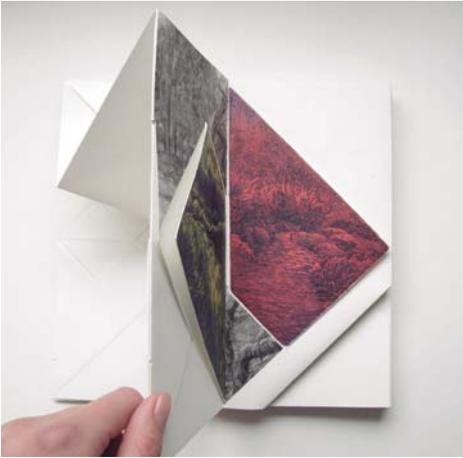
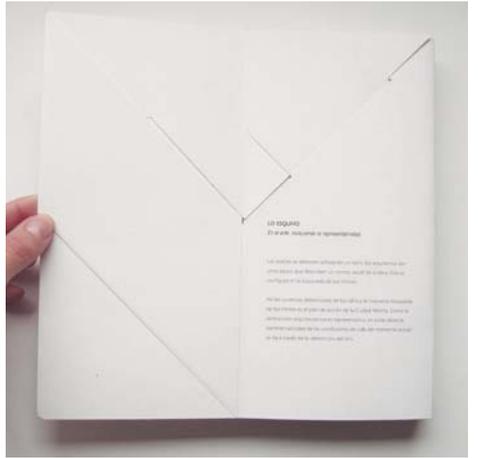
CUERPO FINAL

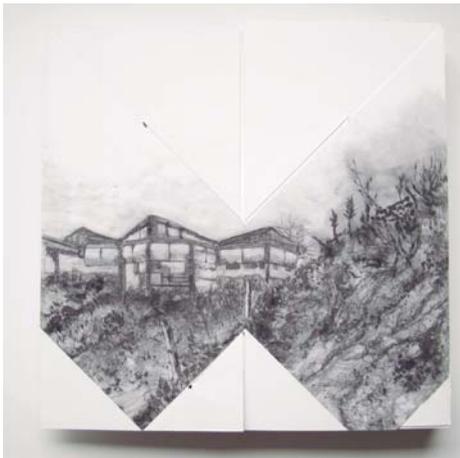
















COLOFÓN TÉCNICO

Tipografía

Para los títulos de portadillas se utilizó Gill Sans Regular cuerpo 9 en mayúsculas.

Títulos de capítulo Gill Sans Regular cuerpo 9,25 interlineado 13 pt en mayúsculas y sus subtítulos, en los cuales en ciertos casos acompañan al título se utilizó Gill Sans Italic, del mismo interlineado y cuerpo.

Para los textos generales Gill Sans Light cuerpo 9, interlineado 10,8 pt. Para las citas, Gill Sans Light Italic cuerpo 9, interlineado 10,8 pt.

Los títulos superiores dentro de cada capítulo se usó DIN-Regular Italic, cuerpo 9, interlineado 12 pt.

Para las bajadas de fotos, Gill Sans Light cuerpo 8.75, interlineado 12 pt.

El folio, DINCond-Regular cuerpo 9.

Impresión

La carpeta fue impresa en la Phaser 6360 de la e[ad].

Formato

Esta edición consta de 107 páginas en las cuales su formato es de 211 x 272 mm.

Papel

Se utilizó Hilado 6 para el cuerpo de la carpeta y sus tapas de cartón piedra 1,2 mm de grosor y sus cubiertas de Papel Murillo Ahuesado.

Imágenes

Las imágenes fueron tratadas en Adobe Photoshop CS5 con el perfil de color Coated FOGRA27 (12647-2:2004).

Las imágenes escaneadas en Multifuncional Epson 5600 y Escáner Canon del Taller de Investigaciones Gráficas en 300 dpi.

Las fotografías del cuerpo final fueron tomadas desde una cámara Canon PowerShot SX200 IS.

Viña del Mar, Septiembre 2012.

