

APUNTES DE TÍTULO

Tres Aproximaciones al Estudio Arquitectónico
[Viaje / Color / Proyecto]



APUNTES DE TÍTULO

Tres Aproximaciones al Estudio Arquitectónico
[Viaje / Color / Proyecto]

Luisa Frigolett
Profesor guía / Andrés Garcoés

e. [ad]
Escuela de Arquitectura y Diseños
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

2009

INDICE

09	Prólogo Andrés Garcés
11	Introducción Tres aproximaciones al estudio arquitectónico

CAPITULO I / EL VIAJE

15	Introducción Portugal / El Borde de Europa
17	Nota Explicativa
18	Una primera idea / Lectura cromática del habitar urbano
22	La Ciudad Puerto / Un Referente Formal
23	Territorio / El Soporte Volumétrico
24	Trazados Urbanos / Un Orden ante el Territorio
25	La Altura / El Perfil de la Ciudad
26	Habitar / La extensión de la Casa
27	Porto
32	Facultad de Arte / Azulejo y Serigrafía
35	Dibujo / La Expresión de la Línea
41	Anexos

CAPITULO II / EL COLOR

49	Prólogo Abrir el Oficio / De la Libertad creativa con que se abre el Oficio
50	Línea de tiempo Arte / Arquitectura
57	Introducción
58	A / Color / Relaciones en el cuadro
62	B / Especulaciones al Campo Arquitectónico
69	C / Color / Historia del Color a través de la Pintura
79	Nota / M. Brusatin

CAPITULO III / PROYECTO

83	Introducción Arraigo y Recorrido
87	El Cruce en Valparaíso
88	Antecedentes de Lugar
89	Referencia Formal : El Teatro
90	Acto y Forma / Plaza del Avistamiento : La Luz del Enmarque en Valparaíso
91	Extensión Radical del Espacio
92	Del Lugar, Criterios Urbanos y Patrimoniales
93	Del Programa, Centro Cultural de Pequeño Formato
96	Criterios de Diseño y Habitabilidad
97	Criterios Estructurales y de Materialidad
100	La Luz y El Color, Las Celosías
101	Especificaciones ó Alcances del Proyecto
102	Dibujos Anteproyecto
106	Planimetría

CONCLUSIÓN	127
-------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	129
---------------------	------------

COLOFÓN	131
----------------	------------

Luisa Frigolett termina sus estudios realizando un taller de título que pasa por distintos ámbitos del saber de la arquitectura. Una suerte de periferia del oficio la inunda y la lleva consigo para dejarla sin posibilidad de quedar en esa tranquilidad que comúnmente se espera para la resolución de la forma. Ella indaga, busca y prospecta para establecer un posible vínculo del oficio de la arquitectura con otras artes, como si ésta requiriese constantemente estas re-formulaciones, un lenguaje nuevo, nuevo para ella y abriente para quien la guía también.

No es asunto fácil sostener el oficio con una mirada doble, ya que el propio oficio lentamente te consume porque se vuelve vida y la vida nos trae sus propios requerimientos. Sin embargo he notado en ella esa inquietud tenaz y primordial de quien intenta ir o "caer" al fondo de las cosas y sin temor de pasar al otro lado, porque sabe que no vale la pena controlar aquello que nos deja ante lo abierto, ella lo sabe muy bien y por lo tanto su indagación tiene el valor de una prospección, la cual considero fundamental para enlazar estos elementos que por momentos pueden parecer disímiles.

Desde mi punto de vista, la arquitectura es un oficio que debe valerse de los medios que el espacio nos entrega y por esto la palabra abrir es radical ya que deja al habitar en una dimensión de libertad a la cual la naturaleza humana debiese siempre dirigirse. ¿cómo hacemos, entonces, por vía de la materia construida, para dar con esta condición superior por la cual todo lo humano construye mundo?, un camino es ir a los límites del oficio para volver a él con más riqueza y esto creo que en el trabajo de Luisa tiene su certeza.

Así, todo el cúmulo de trabajo que realiza junta dos aspectos que van de la mano mientras realiza el taller, por un lado sus propias manos que requieren asimilar lo que sus ojos ven y por otro esa condición analítica que le da sustento y fortalece sus argumentos al momento de hacer aparecer

la forma, concreta, radical y de pocos elementos puesto que sabe que lo fundamental se da en regalar a lo humano ese estado más pleno de la vida, la libertad de contemplar, de quedar ante lo abierto.

En un espacio complejo, en unos de los cerros más constituidos de Valparaíso, un paseo que tiene a sus defensores de punta en lanza, un sitio erizado volcado a la quebrada, olvidado pero de propiedad de muchos, una pequeña obra con un programa que espera revitalizar y complementar la actividad cultural de Valparaíso, un lugar de descanso para quien visita la ciudad, un espacio para la cultura. Pero por sobre todo la certeza de no irrumpir, ni implantar, más bien recoger lo propio del lugar y releerlo extendiendo el mirador hacia la quebrada con un segundo espacio de encuentro.

Doble función del espacio es la que logra Luisa con este Mirador-Teatro, que en su fondo alberga otra mirada, la de la luz y el color, integrando y no dejando pasar todo lo acumulado, pero entregándolo en una síntesis formal. Sutileza de la forma ésta, de lograr en la arquitectura esa condición de "retirarse" para dejar que el acto de lo humano se desenvuelva pleno de libertad, apacible y justo.

PROLOGO

Andrés Garcés A.

Noviembre del 2009.

Una constelación de apuntes

Escribir rápidamente y en pocas líneas, notas, finalmente apuntes.

El cuerpo de estudio de esta etapa de título debe su conformación a pequeños escritos que reflejan unidades independientes, capaces de describir un total en sí mismo y de vincularse con los demás creando una posible generatriz de estudio posterior. Todo queda ahí, en ese registro.

Los Trazos que se describen sobre una superficie aparente logran concertar encuentros entre pequeños escritos que van armando figuras distintas de acuerdo al orden que se da al momento de leer los apuntes.

Esta una alerta al que lee,

Este es un mundo de intentos de conexión que en momentos logran juntarse y en momentos se desencajan.

Este es un acopio, una constelación.

Un intento con voluntad y gusto de descubrir algo, esperando que después de escribir o dibujar a cada tanto estuviera la sorpresa de haber dado con algo nuevo.

Es un manifiesto a la búsqueda del oficio, una búsqueda particular de la arquitectura, mi modo de verla y de relacionarla. Si bien no se llega a un cuerpo definitivamente construido esta carpeta es para mi pura abertura, es en si palabra que abre, un acercamiento particular a la práctica del oficio arquitectónico.

Me acerca a sus inmensas posibilidades de relación al Arte, al Viaje y al Proyecto, primicias de un interés singular del modo con que se llama al oficio.

El Arte como la completa libertad de creación, un campo exploratorio infinito.

El viaje como la constatación de mundo, el pulso del acontecer.

El proyecto como arraigo territorial, la bella novedad que trae la forma para dar cabida al habitar del hombre.

El título de la carpeta ya habla de lo anterior, no tiene un nombre específico, que hable de un tema arquitectónico, no da con algo conclusivo, al contrario sigue abriendo y permitiendo que cada uno construya partir de estas pequeñas anotaciones.

De modo ya mas específico, el primer capítulo habla de un viaje de intercambio a Oporto, queda en este capítulo un recuento de lo pensado y una aproximación a una primera idea que es motor para todo lo que se desarrolla luego.

Esta primera idea busca traer el habitar del hombre como premisa para la planificación de la ciudad, es un intento de búsqueda de un nuevo lenguaje planimétrico que basa su concepción en características del habitar, Un habitar que es indefinido y lleno de aspectos inciertos de difícil medición, la preferencia de uso de algunos lugares antes que otros, el porqué de las preferencias. A esta intención de nuevo lenguaje se une el color como posibilidad de transmitir lo abstracto de un estudio basado en las preferencias del habitar del hombre, el color es la medida que se incorpora como lenguaje que permite esta nueva traducción. Así nace un segundo capítulo que manifiesta la inquietud de establecer aproximaciones al color para que logre ser lenguaje.

Por último un proyecto, un centro cultural emplazado en la cima de una primera altura en Valparaíso. Su construcción basada en la posibilidad de que un edificio de carácter cerrado logre ser espacio público, plaza para esta esquina del cerro concepción en el paseo Atkinson.

La propuesta inicial corresponde a una necesidad de incluir el recorrido desde el plan hasta la cima como conformación del total de la unidad arquitectónica. Hay una necesidad de incluir un decurso luminoso que habla de una experiencia cromática obtenida en el ascenso y descenso en la ciudad de Valparaíso. Así que incluía el recorrido como la posibilidad de construcción leve a través de elementos marcas que generaran una extensión del centro cultural.

El proyecto basa su estudio entre la disputa entre la construcción de ciudad desde el recorrido y del firme arraigo al territorio. Esa la disputa, el constante cuestionamiento de cómo se construye la ciudad.

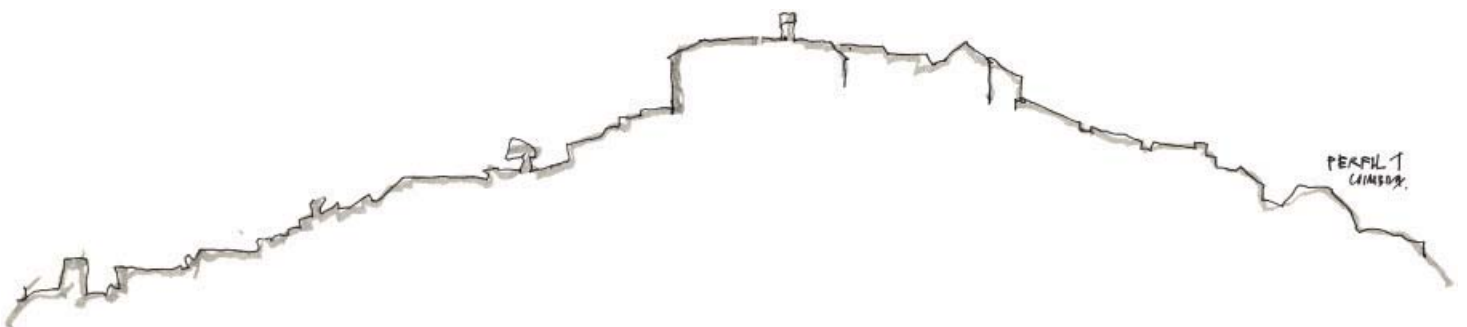
Finalmente en estos tres capítulos quedan implícitas mis grandes preguntas al oficio. Las intenciones de descubrir un modo de enfrentar la arquitectura, integrando ejes que atraviesan y potencian el modo de hacer y estudiar.

Introducción

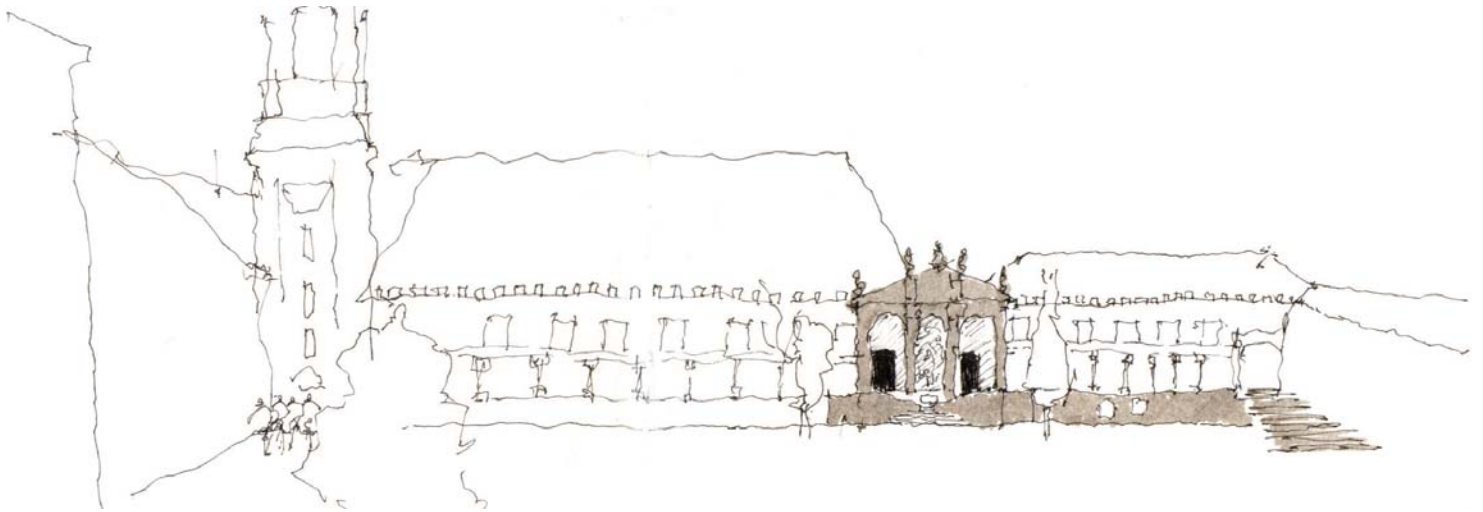
UN CONJUNTO DE APUNTES

pag. 127

No existe conclusión sino un extracto del "Le Poeme de l'Angle Droit" de Le Corbusier que interpreta con bella elocuencia lo aquí concluido.



OPORTO / PORTUGAL
El borde de Europa



Universidad de Coimbra, fundada en 1290, un siglo después de la fundación de Portugal.

Portugal debido al orden que establecía Roma, queda constituido como un país de extremo, de borde, y toda su extensión va a tener el acento en esta característica geográfica, el encuentro constante entre Tierra y Mar, un borde que constituye su interior. Este límite de Mar que en tiempos de navegantes se reconocía como la mayor abertura del país lusitano y también como lejanía y desconocido era para ellos a su vez la mayor proximidad, los reubicaba y los dejaba a la cabeza de este nuevo mundo, que hasta antes de los descubrimientos era nada más que el extremo europeo ante el horizonte, la lejanía.

Esta constitución geográfica establece un nuevo orden europeo, se puede pensar entonces; Portugal es la mayor proximidad a los nuevos mundos, África, Asia y América finalmente, puerta de entrada, de salida, y es también un nuevo centro a la cabeza del continente europeo.

Actualmente Portugal manifiesta su ya olvidada prosperidad de épocas de descubrimientos, a través del legado que queda en sus ciudades, queda en ellas esta extraña riqueza histórica evidente en sus edificios, en sus calles e incluso en su gente, una riqueza que trata de mantenerse incólume al paso del tiempo y se desgasta en el intento.

Es por eso que la ciudad portuguesa solo se puede llegar a comprender sabiendo de sus descubrimientos y de su quehacer como pueblo de navegantes. Esta ciudad que es puerto se emplaza en el mar y debe sus cualidades a la estrategia, por ejemplo el ser mirador, emplazarse en la cima, ante el río y ante el mar, siempre con orientación, en ese límite de altura y lo que antes era la lejanía.

Así, Portugal, este centro al margen, se reordena, con la tensión de sus bordes para constituir sus ciudades. Dos de ellas, y las más importantes, Lisboa y Porto, piensan sus entradas desde el mar y constituyen y esplenden en ese encuentro, ahí se escalan a la geografía y se vuelven monumentales; será también en esos cruces donde comienzan sus centros y donde se refleja la grandiosidad de este pueblo./

En Lisboa la PLaza de Comercio y en Porto la Ribera del Douro.

portugal BORDE DE EUROPA

Tomo la historia, dibujo Europa, el Mediterráneo, Roma, centro del mundo, la "urbe del orbe", y aquí Lisboa, Lisboa es la nueva Roma que llega hasta el borde de Europa con el Atlántico, en el borde de Europa con el Atlántico aparece Lisboa.

En los siglos medievales comienzan a estudiar la geografía, la lejanía. Lisboa, es la Roma de la lejanía, Colón formo ahí su alma de navegante, la Roma de los navegantes, los presto a partir a la lejanía.

Portugal

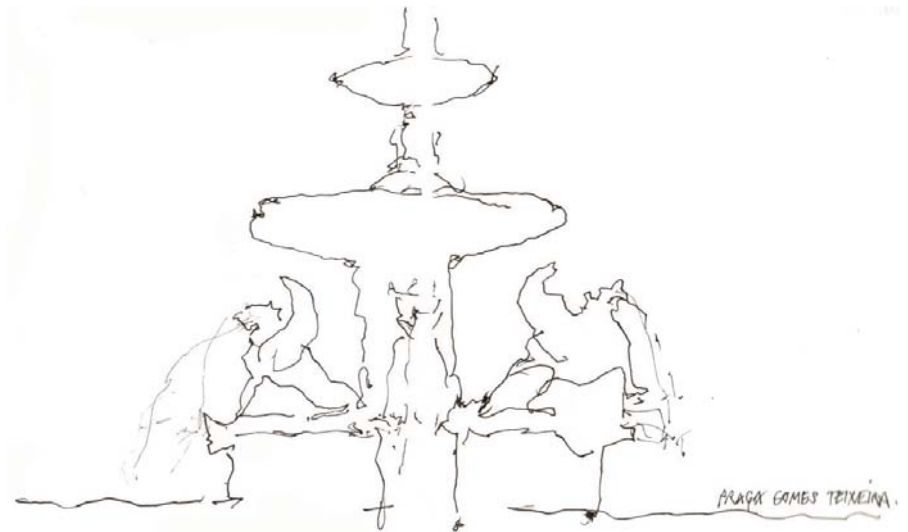
*"Eis aquí, quase cume da cabeça
De Europa toda, o reino lusitano
Onde a terra se acaba e o mar começa"*

Os Lusíadas, Luíz Vaz de Camões

También, entonces, tiene algo entre pájaro marino y habitante de Lisboa, presto a partir. Los Romanos y el mundo antiguo tenían algo que ha desaparecido de nosotros, Lisboa no había mas tierra sino que había mar, ya que no había América en este tiempo.

Para los hombres que estaban en el fin de la tierra, en el finis terra, verse poner el sol en el mar cada tarde, era una cosa que los sobrecogía, pensar en Roma y ver la posibilidad de ir hasta la lejanía del horizonte, era un sacrilegio y una construcción de mundo, Lisboa se coloco en esta situación y se las tuvo que ver con estas experiencias de la extensión.

*Alberto Cruz,
taller de América, del 14 de mayo de 1996*



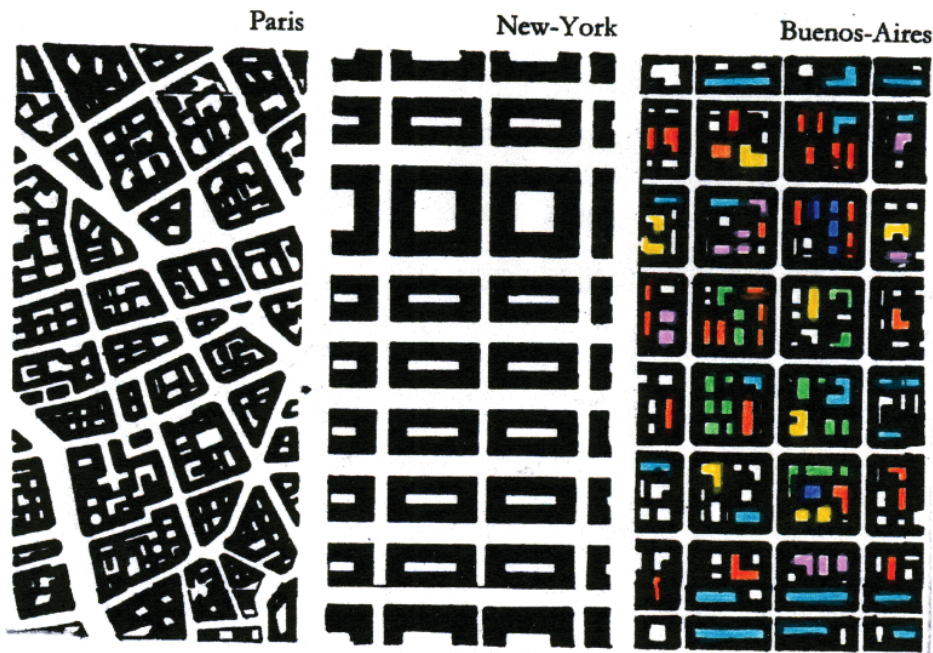
Cuando está por terminar mi viaje de intercambio a Portugal y estando aún allá, tengo la necesidad de concluir, de que todo lo estudiado tenga lugar, y aparece la idea de un texto a modo de pequeños apuntes, algo sencillo que me ayudara a entender lo hecho, ahí hablo desde la experiencia y de cómo a partir de una idea surgen otras que potencian o al contrario entorpecen el estudio, aquí esta experiencia sin un orden determinado, sino como lo recuerdo.

El acopio de material y la diagramación de esta primera parte, es en base al orden de aparición dentro del estudio, es por eso que en momentos puede resultar inconexo entre un tema y otro. Este proceso de estudio, abre caminos y va cerrando otros a medida que va avanzando, depura todo un campo hasta llegar a la primera etapa de título.

En cada página hay tres franjas de textos, las dos centrales van desarrollando la continuidad y la del costado con un tamaño de fuente inferior y en gris desarrolla temas conclusos dentro de la página, por lo general son notas o extractos de textos afines.

portugal

NOTA EXPLICATIVA



(04) ISIDRE NONELL, La Paloma, 1904 / MAM barcelona

a/ PEQUEÑOS APUNTES

“ Lectura cromática del habitar urbano”

(01)

UN TEJIDO DE CALLES: PLAN DE ENSANCHE CERDÀ PARA BARCELONA

La propuesta de su proyecto se basa en una única malla viaria, igualitaria y regular. Esa malla tiene una directriz principal, la Gran Vía, tangente a las murallas, que establece una disposición horizontal de la nueva ciudad, reconociendo su vocación litoral. Dos vías perpendiculares de orden geodésico (paralelo y meridiana) junto con otra diagonal, encajan la parilla en la geografía. El centro de masas de esa nueva ciudad se colocaría en un lugar distante de la ciudad mediante el trazado preciso de vías y sus cruces. Esa idea de vías y su complementario, las manzanas a las que se denomina intervías, es la clave, sencilla pero potente para fijar en el territorio un orden que se convertiría en pocas décadas en una regla de comportamiento. El proyecto se convierte en plano acotado que delimita los dominios público y privado para un territorio expectante, donde las tensiones e incertidumbres del negocio urbanístico encontraron en el proyecto, las indiscutibles reglas del juego. Las calles del Plan Cerdà se caracterizan por la definición de una malla isotropa de 133 m entre ejes de calles. Las esquinas en Chafalán facilitan la optimización de la circulación en los cruces. La calle del ensanche define nitidamente el límite entre el espacio público y el espacio privado. En ocasiones el espacio público perfora la manzana, subdividiéndola, y creando vías interiores de carácter público o semi-público: los pasajes. Las medidas de una calle tipo son: 20 m de ancho y generalmente 20 m de altura, en las fachadas.

Josep Parcerisa Bundó/ Mariua Rubert De Ventós/
LA CIUDAD NO ES UNA HOJA EN BLANCO: Hechos del urbanismo_ pág. 31

Escribo lo siguiente tratando de cerrar un tiempo, acotarlo y medirlo a través de pequeños apuntes que hablan de una experiencia de viaje y pedazos de cosas que pensé estando allá y que tienen relación con el tema de título, los giros, las idas y venidas de un pensamiento que intenta acercarse a una idea sin tener la certeza de que se trata realmente.

- Oporto se abre como escenario posible para dar con la formalización de una idea que ya traída se convierte en lo inaugural de un estudio. -

- Desde el aeropuerto tomo el metro, y me adentro a ras de suelo a esta ciudad aún desconocida. Hay casas de campo, con patios, perros y ropa tendida, pienso que quizá Europa se desconecta de las imágenes que tenía de ella. Sigo avanzando, calles de piedra, casas de piedra. Avanzo a otra estación. -

- La idea inaugural es rescatar la línea de los planos urbanos, sacar el dibujo de ellos modificarlos para que ellos sean vistos como dibujo y no como copia de lo que es la ciudad, al ser ya dibujos, teniendo otro lenguaje podrían mostrar algo que los otros no muestran y a mi parecer es lo que falta para poder planificar la ciudad, es esa cuota aún desconocida y de no fácil descripción que ayudaría planificar ciudades más integrales. -

- Antes de llegar al centro de la ciudad el metro baja, ya bajo la superficie estación Aliados. Entró a la ciudad desde abajo, es distinto que llegar en auto o quizá por el mar, es drástico, la ciudad de golpe, sin pausas. Los tamaños europeos son distintos más allá de su tamaño hay algo que regalan los años que impacta. -

- Los trazados urbanos son transcripciones de lo que ocurre en planta. Incluyen datos y medidas exactas, líneas y curvas precisas, solo así dan cuenta de lo existente. Por lo tanto hay algo de existente formal, ¿pero que pasa con lo existente que es intangible?,- el habitar de la ciudad. -

-Llego a La plaza de la libertad, es un vacío monumental, establece un centro, construye un largo que permite encontrarse con la ciudad, largo de aire que tiene sus costados bellamente conformados y que termina en la catedral. La ciudad es gris, es invierno. -

- El habitar de la ciudad, lo que tratamos de preci-

sar mediante la observación podría quedar expresado en los planos, que ya modificados podrían dar cuenta del que hacer urbano. -

- Llegar a la ciudad desde el metro hace perder la orientación, quedo inserta en ella, no puedo saber dónde está el mar o el río, pierdo las distancias mayores no es como en Valparaíso se podría decir una ciudad en su total holgada. Aquí estoy entre. -

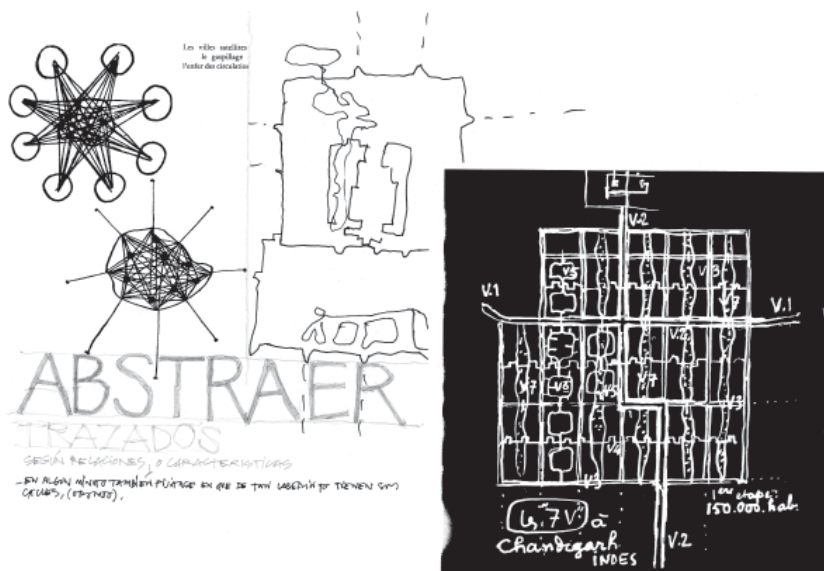
- Dar con una relectura y dejar en evidencia la traza de estas líneas que revelaban algo fascinante, solo el dibujo de las líneas... -

- Viviendo en esta ciudad, me doy cuenta de que el habitar, la ciudad siendo, es lo más tangible de describir por palabras o dibujos, pero llevarlo a otro lenguaje es complejo. -

- Como dar con la traducción habitar-planos. Hay que hacer una invención, dar con un lenguaje que muestre habitar y que sea claro y legible para todo el que lo viera. Pensando en ello, aparece la idea del color que traía la posibilidad de innumerables tonos y por lo mismo infinitas sus combinaciones. -

- Las decisiones que me llevan a habitar la ciudad de una u otra forma pasan por algo inexacto y que creo deben originarse desde una preferencia estética. Me gusta pasar por una calle más pequeña para ir al centro, tiene fachada con sus azulejos. Otra calle es curva y las puertas dejan entrever lo que pasa dentro de las casas. -

- Desde el color existirían a su vez varias posibilidades de percepción porque es a través de este lenguaje que deviene lo intuitivo y perceptivo, alusión a los sentidos y a las experiencias adquiridas y guardadas como juicios estéticos, es por eso que el color es parte de un lenguaje pero sé que no uno claro y certero. Por el color esta experiencia de "planos cromáticos" se volvería como la experiencia de estar frente a un cuadro, ese momento exacto cuando trato de reconocer lo ya conocido en él, o cuando me pregunto Por qué lo encuentro bello?, o por el contrario, porque me disgusta, esa es una experiencia personal, que resulta válida, porque a pesar de todo, el arte desde su libertad no exige mayor conocimiento, sino contemplación, no es necesario saber de colores, ni de simbología, menos distancias, porque se valida la experiencia de cada uno. -



- Leer algunos libros de historia de la ciudad, de forma urbana, hay un giro en el estudio me concentro en entender las conformaciones urbanas, el recorrido de la conformación urbana. La construcción formal de la ciudad.-

- Desde la arquitectura no pasaba lo mismo, para leer un plano urbano y entenderlo y poder relacionar la información es necesario saber de antecedentes, simbologías y algunos conceptos que ayudan a comprender el total, porque en ellos existe información y datos que buscan ser revelados y puestos en evidencia, sin embargo en la obra de arte lo que está en juego más que nada es la belleza que en ella existe.-

- Me dedicó a leer libros que dicen de la conformación urbana. La biblioteca de la Universidad de Oporto es un largo, con una gran mesa central iluminada por una lucarna que continua la misma línea, en sus costados un segundo piso que acentúa la forma.-

- Es ya desde la arquitectura que pienso en qué posibilidades hay de que un plano de arquitectura o urbano pueda gozar de adjetivos bellos, sin dejar de ser un material útil para la comprensión de la ciudad o de una obra arquitectónica. Esa es la discusión, como se reinterpretan por el color los datos urbanos o arquitectónicos, como asigno sus medidas y en que puedo apoyarme para empezar a dar medida el color, y así por todo ese proceso obtener un resultado armonioso.-

- Veo en un libro un trazado hipodámico, griego, rectangular.-

- Los bellos trazos que dibujan y proyectan calles, avenidas, edificios. Pienso en el valor pictórico de sus líneas. Por ejemplo en La Plata, ciudad argentina de trazado regular rigurosamente equilibrado que tiene como unidad de composición la cuadra, y que es interrumpida por grandes diagonales que van dividiendo el casco urbano de la ciudad de manera siempre uniforme. En el momento de mirarlos advierto en ellos una posibilidad de convertirse simplemente en dibujo, borrar ciertos datos para que aparezcan otros, borrar ciertas líneas para que otras se acentúen, reestructurar la composición, alterarla para que se vea en ellos lo que se quiere mostrar, un material gráfico que refleje la problemática del

habitar.-

- Le Corbusier / los cruces como conformadores, el cruce de caminos. La ribera del Douro es el cruce de caminos, río y tierra, el origen de la ciudad.-

- La reinterpretación que hago de lo visto, lo estudiado lo dejo en apuntes, pequeños avances que me acercan a tener un detrás para dar con algo conclusivo.-

- Hay dimensiones equivocadas a nuestro habitar, algunas se desescalan, como poder establecer la justeza de la forma.-

-Barcelona (01) y el ensanche, donde es claro la identificación de sus tejidos, o el París de Haussman (02) con estas nuevas grandes avenidas, o como dentro de las ciudades europeas se puede ver y a la vez intuir a través de sus trazados esa diferencia de tejidos, que marcan sus distintas épocas. Todo eso me construye un campo inexplorado de cuantiosos trazos que hablan de ciudades.

-Aparece el color, como medida, que decodifica el espacio a través de sus combinaciones, éstas ayudan a la interpretación. Ahora, claramente, es un gran desafío incluir el color como una nueva medida, ya que, hay que entrar en un lenguaje que presenta innumerables variables, lo más difícil aún, otorgar valor al color para poder relacionarlo con los datos en estudio, datos que por lo demás pueden en algunos casos ser abstractos (03) pág.sgte.

- En algún momento al ver libros o pinturas se hacen recurrentes ciertas combinaciones. El Rojo y el Verde (04).

b / PEQUEÑOS APUNTES

" Lectura cromática del habitar urbano"

(02)

CALLES QUE CRUZAN LA CIUDAD: EL PARIS DE HAUSSMANN

1853/1870 / Paris, la ciudad conocía una situación de hacinamiento y desarticulación críticas. Los dos argumentos base del proyecto de Haussmann: modernización y salubridad. Su modernización implica una intervención radical sobre el tejido. Las nuevas calles irrumpen sobre el tejido medieval.

La ciudad se dota de amplias arterias para la eficaz distribución de personas y mercancías, para el suministro de agua, gas y saneamiento. Las nuevas en su articulación, establecen un nuevo orden en la ciudad y canalizan un nuevo paisaje. Paris se transforma así en una capital burguesa reconstruyéndose sobre sí misma.

Entre las principales ideas del plan destaca la formación de una "grande crissée" de calles, es decir un nuevo cruce de avenidas en el margen derecho del río Sena.

Aprovecha y prolonga la traza de rue de Rivoli en el sentido este-oeste, y perpendicularmente abre el boulevard Sebastopol-Sant Michael, que cruza el río pasando por la Ile de la Cité. Otras avenidas establecen conexiones fragmentarias en diversos sectores de la ciudad con especial énfasis en las estaciones terminales de los ferrocarriles. El éxito de la intervención haussmanniana se desarrolla más allá del relativamente corto período de su gestión. Intervenciones tan emblemáticas como la Av. De la Ópera, o el boulevard de la República o el Boulevard Haussmann. Paris se convierte en modelo para la reforma de otras ciudades densas y compactas.

Josep Parcerisa Bundó/ Mariua Rubert De Ventós/
LA CIUDAD NO ES UNA HOJA EN BLANCO:
Hechos del urbanismo_ pág. 31



c / PEQUEÑOS APUNTES
"Lectura cromática del habitar urbano"

(03)

Dibujos hechos de la fachada de la Iglesia de San Francisco en Oporto, única iglesia de estilo gótico en la ciudad. (1383- 1410)

COMO DEFINIR EL PROYECTO URBANÍSTICO?

En la medida que la discusión teórica del Urbanismo y de la ciudad es muy amplia, puede resultar efectivo apuntar las líneas de trabajo orientadas en la discusión proyectual de la ciudad, entendiendo que éstas se alimentan también de la investigación urbanística con una preocupación más académica.

Nos interesará por tanto destacar la condición de "proyecto" en el urbanismo, sea a la escala de fragmento urbano o de ciertas dimensiones de la ciudad global.

Esta condición nos obliga pensar en la necesaria fuerza de la abstracción del "proyecto" urbanístico para contener y dirigir acciones o intervenciones tantas veces con programas pocos definidos. Sin embargo ahí radica su fuerza conceptual respecto a otras disciplinas como la arquitectura o la ingeniería entre otras, cuyo compromiso con la acción resulta más inmediato. Como la discusión de los personajes de Italo Calvino a propósito del puente realizado con piedras y con forma de arco. Por qué me describes las piedras si lo importante es la "teoría" del arco? Porque sin piedras no existe el arco. Sin la capacidad de abstracción del arco, un precioso puente de piedras podría ser fruto de una casualidad.

Reconocer las "reglas abstractas" en la ciudad existente, así como saber definir "acciones abstractas" en los nuevos proyectos o planes para la ciudad ha sido quizás la mayor aportación de la Urbanística, en el desarrollo de la ciudad contemporánea.

Otra condición del proyecto urbanístico es su capacidad "formal y estética". Como nos recuerda P. Riboulet al descubrir la forma urbana en su correcta articulación entre condición social —en el proceso de producción— y dimensión artística, negando el dominio exclusivo de una de ellas. La ciudad por tanto nos demanda grandes esfuerzos para recuperar los criterios de composición formal que de manera más evidente la arquitectura ha recuperado. Nuevas formas de composición urbanística están operando en la actualidad y parecen superar los esquematismos del Beaux-Art tradicional.

Sin olvidar la condición redistributiva de la ciudad que en la época moderna ha hecho coincidir en su escenario el desarrollo de los sistemas de producción más innovadores —como la industrialización— con la mejora de las condiciones de vida de la mayoría de sus habitantes. Ahí el urbanismo orientado por el Movimiento Moderno y su influencia en la leyes y políticas reglamentarias como instrumento de mejora social. Slogan detrás de los cuales se organizaron las espectaculares políticas de vivienda de las grandes ciudades bajo la inspiración de la socialdemocracia europea y los grandes desarrollos urbanísticos de la posguerra europea. Por tanto esta capacidad redistributiva no debiera perderse al plantear las estrategias del proyecto urbanístico en la actualidad.

Joan Busquets.
CIUDADES X FORMAS,

Conclusiones

Dando forma al total de ideas antes planteadas se tiene como conclusión lo siguiente:

Alterar las características de los planos urbanos para que sean más que planos bellas formas exploratorias, que dicen de una nueva posibilidad de mostrar lo acontecido en la ciudad.

Por medio del color me acerco a este lenguaje, las combinaciones y algunas reglas podrían decir con justeza que es lo que se quiere mostrar del habitar. Los trazados urbanos cambiarían a material gráfico que mostrará su problemática. Así el habitar será traducido a combinaciones cromáticas que según una regla específica darán cuenta de una particularidad que busquemos saber antes de la planificación urbana.

Estos planos serán un antecedente ya que en ellos se evidencia el habitar del hombre resumidos en dos coordenadas la preferencia estética y la preferencia de recorrido, así se construyen estos planos cromáticos que hablan de una nueva forma de entender la ciudad, que es construcción particular de sus habitantes. Para dar con tal construcción se acuerdan ciertas cosas, a modo de regla:

- Cada plano será único y mostrará algo muy detallado en relación al habitar, la estructura de cada uno será particular debido a la ciudad, sus habitantes y lo que se quiera mostrar.

- Las combinaciones de color se estudian para cada caso y se explicitará al lado a modo de manual de reglas lo que quiere decir cada una de ellas.

- Cada plano tiene reglas específicas que ayudan a su comprensión, sin embargo cada uno de ellos es en sí mismo un mapa que acentúa las bellas características de su forma.

- El formato se estudia para cada caso / De los planos arquitectónicos se trae la escala sin embargo las dimensiones se pueden alterar para acentuar la forma y ayudar a la comprensión.

- La lectura cromática del habitar tendrá además una traducción apoyada en sistemas pertenecien-

tes al arte, podría ser la pintura, el grabado o el uso de papeles de color. La eliminación del uso permitiría un decante de la materia, la pausa del pensamiento.

Los hombres solamente llevarán a cabo, la plenitud de la esencia del habitar, cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar.

"CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR".
Martin heidegger





Coimbra desde el otro lado del río

LA CIUDAD PUERTO

Un referente formal

La ubicación ante dos ciudades puertos, Valparaíso y Oporto, aclaran la comparación. Ambas definen un quehacer común desde una continentalidad distinta, con todo lo que formalmente esto implica. El enfrentarse a otro océano, el arraigo al continente, en este caso, Americano y Europeo, nos entregan sus características más intrínsecas.

La luz en los Puertos, ya es distinta, el agua otorga una nueva luminosidad, la de los reflejos, que tiñe, aún sin ser vista la ciudad entera.

El crecimiento desde un río o el habitar marino son consignas desiguales, pero que hace del agua su vínculo, son ciudades de mar y de río, agua que habla de un mar mayor, el Océano. Pacífico y Atlántico. Así las ciudades puerto toman como referencia el agua (mar o río), y también, la altura.

La altura, es un factor predominante en este tipo de ciudades. Puerto, del latín Portum, habla de abrigo natural para embarcaciones, o un lugar en que se encuentra amparo, defensa. Es la altura la que formalmente otorga esta característica de resguardo, la ciudad que se las tiene que ver con esta situación de altura, basa su construcción en el desafío de afiarse a la vertical, Porto lo hace desde la elegancia, Valparaíso desde la espontaneidad.

De su expansión se puede decir que ambas ciudades obedecen a una forma distinta de crecimiento, Porto se funda en la cima para descender hasta la ribera del río Douro mientras Valparaíso lo hace desde el plan hasta sus cimas.

Pero, sin duda, son los bordes los que construyen la más grandiosa cualidad, su belleza inherente, el borde que nos pone enfrentados al horizonte, esta explanada de agua que parece infinita y majestuosa y que hace que siempre se tenga este vacío de dimensiones magnas que permite re-ver la ciudad como un total.

En el borde, se va de la ciudad medida a lo inconmensurable, un borde certero e inamovible que ordena con firmeza uno de los límites de estos puertos.

“Quando de avião tudo se tornou claro, e aprende-se esta topografia.....

Quando vencida a dificuldade e tomados pelo entusiasmo, sentimos nascerem as idéias, penetramos no corpo e no coração da cidade, compreendemos uma parte do seu destino;

.....quando se é arquitecto e urbanista, com o coração sensível as magnificencias naturais, o espirito ávido de conhecer o destino de uma cidade, e homem de ação por temperamnetos e por hábitos de uma vida;

Então, no Rio de Janeiro, cidade que parece desafiar radiosamente toda colaboração humana com a sua beleza universalmente proclamada, somos possuídos por um desejo violento, louco tal vez, de tentar, aqui também, uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida “afirmação-homen” contra ou com “presença-natureza”

LE CORBUSIER E O BRASIL,

Cecilia Rodrigue dos Santos, Margareth Campos da Silva Pereira, Romão Veriano da Silva Pereira, Vasco Caldeira da Silva



Plaza de la Libertad, Oporto

Volviendo a lo primero, al origen, nos remontamos al paisaje inhospito y natural que existió antes de la construcción de ciudad.

Este ejercicio de retorno a la vastedad del territorio, hace suponer en primer lugar, y en la mayoría de los casos, que deben de haber sido paisajes aptos para la fundación y quizá, gozar de un esplendor particular que coincide con la vocación del pueblo que busca fundar y dejar ahí su legado.

Hipotesis acerca de lo anterior, la ciudad que habitamos tiene como origen entonces, la elección, la pregunta, la concordancia y los referentes universales.

Pararse ante el paisaje y observar, mirar y decidir, valorar y adjudicar nuevas vocaciones al territorio; los ríos serán navegables,

los cerros soporte para el habitar del hombre,

el mar será nuestra entrada, esa pendiente será aterrazada, ahí sembraremos,

este será nuestro centro, y aquí nos reuniremos.

Esa elección, que tiene de " videncia ", es la primera fundación y también hay algo de referentes universales, de Dioses y concepciones de mundo, aparece el Norte, el Sur, la concordancia universal, ubicación de medidas mayores.

El territorio predomina, y citando a Le Corbusier, establece un "pacto" con el hombre.

Es entonces el territorio lo que sentencia la vocación de ciudad, ojala los hombres hayamos sido y seamos tambien videntes para escuchar y establecer este " pacto", que es un pacto de iguales, de respeto y voluntad, voluntad que construye el habitar escalado al territorio, respetando lo inmanente a la forma de su extensión.

Este soporte volumétrico que nos sostiene y permite el habitar del hombre, es el origen, nuestro blanco, la vastedad, nos propone; e incita a la creatividad a ser ansiosa e inagotable hasta dar con lo que el territorio habla.

Es así que se construye esta idea de forma, sabiendo que lo primero, lo que da la forma total de una ciudad, es el territorio, que por lo demás es lo único que en nuestro oficio aparece como un regalo.

TERRITORIO

El soporte volumétrico

" La Geografía habla. La Geografía es previa, actual y futura, mientras que nuestras civilizaciones son pasajeras. La Geografía habla, proclamando ciertas verdades fundamentales."

" Dicta distancias"

"Casi siempre las ciudades nacieron en el cruce de los caminos o junto o al lado, o bien en el recodo de un río, junto al estuario de un curso de agua, o sobre alguna prominencia rocosa, Acrópolis que fue rodeada de defensas militares. Tienen lechos de circulación permanentes, eternos, condicionados por la región y hasta por las grandes lejanías."

LE CORBUSIER, « L'urbanisme des trois établissements humains»

Hipótese, acerca dos critérios de estabelecimento urbano

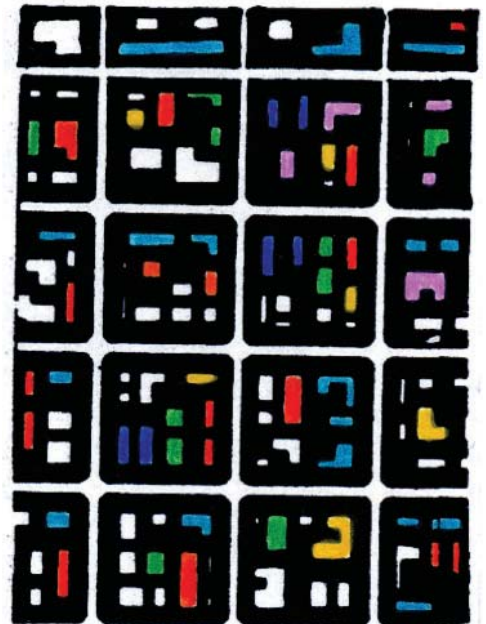
Os factores determinantes da aventura, ocidental, portuguesa de quinhentos, atrás apontados, teriam como consequência mais notável a hegemonia do factor geográfico na escolha do sítio ou lugar para os primeiros estabelecimentos – não só para assegurar as baías protectoras para as embarcações de longo curso como para localizar (por razões de segurança), as povoações em níveis quase sempre elevados. Ao contrário dos critérios hispânicos que privilegiaram localizações planas que permitessem a extensibilidade indeterminada- nem sempre costeiras e frequentemente próximas às cidades pré-colombianas conquistadas –cujas populações, sobreviventes e convertidas, se integrariam em reduções por dameros- na logínqua tradição urbanística das fundações coloniais mediterrânicas (helenistas, romanas, baleares...).

Com a consolidação do projecto colonial do Brasil e a necessidade de fundar assentamentos cada vez mais longe da costa –processo que é já acompanhado pelo desenvolvimento da engenharia militar- as cidades dos portugueses incorporarão progressivamenteos critérios de durabilidade (e portanto da extensibilidade ou fortificação além da centralidade) atenuando-se assim, a partir de Seiscentos, as diferenças dos urbanismos dos dois da linha de Tordesilhas.

Nuno Portas
OS TEMPOS DAS FORMAS./ VOLUME I : A
CIDADE FEITA E REFEITA. PAG.24



Buenos-Aires



TRAZADOS URBANOS

Un orden ante el territorio

Al vasto territorio, el trazo.

Trazo, que es parte de un deseo del hombre, de orden, composición y valorización del territorio.

Un deseo profundo de asir la geografía, y comenzar a entablar un diálogo que no es más que el comienzo de un dibujo en el topos.

Esta línea que es principio ordenador jerarquiza el territorio y propone un nuevo destino.

Al habitar Americano, los españoles otorgan una traza ortogonal, que se ajusta a su afán fundacional. Son legados de una cultura europea, que en este caso no repite el modelo de sus ciudades como tenderíamos pensar, al contrario, el trazado de sus urbes y en general de todo el continente Europeo, presentan cualidades fascinantes donde es fácil identificar por el tejido de sus tramas la voluntad que existe en cada período de su historia. Pero al parecer existen algunos referentes europeo para nuestro trazado en cuadras, uno los trazados hipodámicos y la de los campamentos romanos, los castrum.

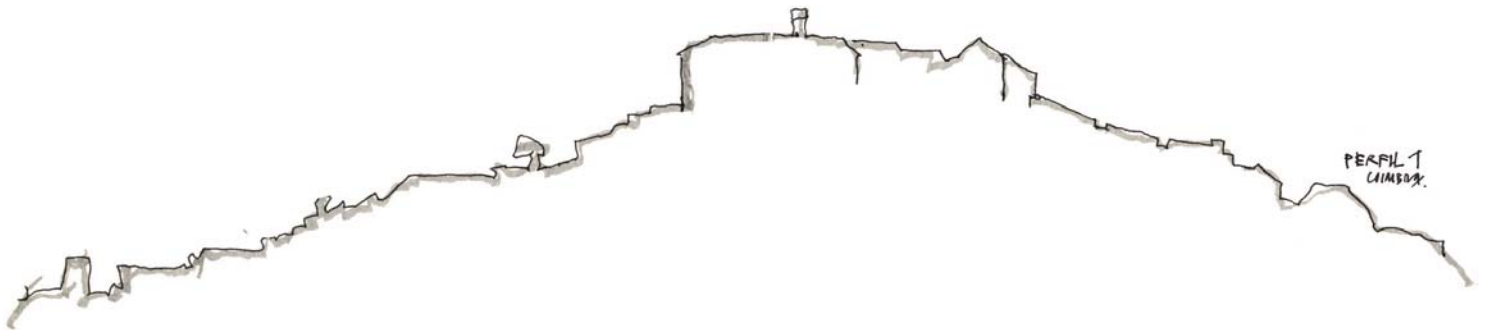
Ambos hablan desde la traza de una posibilidad afanosa de habitar, lo más sencillo y rápido de repetir

Sin embargo esta disposición en cuadras la utilizaron exclusivamente para sus colonias, básicamente por un tema de rapidez para fundar ciudades, así se recurre a lo más fácil, lo que pueda repetirse de manera sencilla para abarcar territorio.

En los trazados europeos hay una concordancia histórica que se revela en sus trazados, hay cambios en el trazado y de alguna manera van quedando en la traza, ya que algunos vestigios o evidencias formales dan cuenta de ello.

El trazo europeo es uno con intención y pertenencia a la época que se desarrolla.

En América es un trazo impuesto y homogéneo, que deviene de la fundación de las ciudades, y es difícil de ajustar a otros parámetros formales que no sean los ortogonales de la malla heredada de los españoles.



“La perfección del ángulo recto reside así, ante todo en ser el resultado geométrico del encuentro, entre la vertical y la horizontal, de dos leyes fundamentales: es la ley de la gravedad la que produce la vertical, mientras que la horizontal es el plano del suelo terrestre o del nivel en el que finalmente se estabilizan las aguas, la línea del horizonte.”

Es este encuentro entre el aplomo vertical de la gravedad y esa horizontalidad nivelada lo que otorga al ángulo recto su perfección: «de la infinidad de ángulos posibles, el ángulo recto es el ángulo tipo; el ángulo recto es uno de los símbolos de perfección». De ahí la existencia de un «espíritu ortogonal», símbolo de lo persistente, del terreno firma sobre el que se asienta la creación humana, en tanto que lo oblicuo es siempre la plasmación de lo inestable.

« El ángulo recto es el útil necesario y suficiente para actuar, puesto que sirve para fijar el espacio con un rigor perfecto».

LE CORBUSIER

Finalmente la altura es la que volumetriza todo el orden que viene desde la traza, se originan de acuerdo al ajuste de medidas el porcentaje de altura para determinado espacio, esta es una coordenada fundamental en el estudio desde el espacio a través del dibujo, la altura influye directamente en la luz, y en los vacíos que construye la ciudad..

Lo más importante de destacar, hablando siempre del aspecto formal, es la aparición de los perfiles de ciudad y con esto su identidad.

El entender la vertical, el peso de ésta y lo que construye con respecto al nivel del suelo hace cambiar el decurso en como se piensa la arquitectura, hacer hincapié en el encuentro constante entre vertical y horizontal lo que va haciendo y valorizando la obra. Sin embargo al proyectar por lo general se piensa la altura de las obras como un elemento aislado y no se agrupa al conjunto que junto a ella conformarán un nuevo perfil

El perfil es finalmente lo que se rescata como forma a pesar de que su estudio siempre es en planta dejando de lado la posibilidad de frentes o perfiles que registren el total formal.

El perfil de Porto se tiene cuando se cruza a Gaia, ahí se tiene una unidad formal que responde a la imagen que existe en el imaginario de Porto.

En Valparaíso es otro tipo de forma, el perfil se trae desde los miradores o desde el mar, un perfil y más allá de eso la forma en extensión.

LA ALTURA

El Perfil de la Ciudad

El Universo de nuestros ojos reposa
sobre un llano bordeado de horizonte
El rostro vuelto al cielo
Consideremos el espacio inconcebible
hasta ahora incomprensible.
Descansar extenderse dormir
- morir
La espalda en el suelo...
Pero me he puesto en pie!
Ya que tú estás erguido
hete ahí listo para actuar.
Erguido sobre el plano terrestre
de las cosas comprensibles
contraes con la naturaleza un
pacto de solidaridad: es el ángulo recto
De pie vertical ante la mar
hete ahí sobre tus piernas.

Le Corbusier,
EL POEMA DEL ANGULO RECTO



Guía Psicogeográfica de París: /Psicogeografía: "Estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos" (Definiciones, Internationale Situationniste N°1, 1958). "Al explorar aquellas áreas en las cuales no tenemos ninguna buena razón para estar, podemos descubrir las razones que nos constriñen a frecuentar solamente ciertas áreas"

HABITAR URBANO

La extensión de la casa

Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta.

Sin embargo, no todas las construcciones son moradas. Un puente y el edificio de un aeropuerto; un estadio y una central energética; una estación y una autopista; el muro de contención de una presa y la nave de un mercado son construcciones pero no viviendas. Sin embargo, las construcciones mencionadas están en la región de nuestro habitar. Esta región va más allá de esas construcciones. Por otro lado, sin embargo, la región no se limita a la vivienda. Para el camionero la autopista es su casa, pero no tiene allí su alojamiento; para una obrera de una fábrica de hilados, ésta es su casa, pero no tiene allí su vivienda; el ingeniero que dirige una central energética está allí en casa, sin embargo no habita allí.

Estas construcciones albergan al hombre. Él mora en ellas, y sin embargo no habita en ellas, si habitar significa únicamente tener alojamiento. En la actual falta de viviendas, tener donde alojarse es ciertamente algo tranquilizador y reconfortante; las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento. Hoy en día pueden incluso tener una buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar? Por otra parte, sin embargo, aquellas construcciones que no son viviendas no dejan de estar determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de los hombres.

Así pues, el habitar sería, en cada caso, el fin que persigue todo construir. Habitar y construir están, el uno con respecto al otro, en la relación de fin a medio.

Ahora bien, mientras únicamente pensemos esto estamos tomando el habitar y el construir como dos actividades separadas, y en esto estamos representando algo que es correcto. Sin embargo, al mismo tiempo, con el esquema medio-fin estamos desfigurando las relaciones esenciales. Porque construir no es sólo medio y camino para el habitar. El construir ya es, en sí mismo, habitar. ¿Quién nos dice esto? ¿Quién puede darnos una medida con la cual nos sea factible medir de un cabo al otro la esencia del habitar y el construir?

HABITAR, CONSTRUIR, PENSAR,
Martin Heidegger

Cuando la casa se amplía, y los espacios que construyen esta ampliación son parte de la ciudad, se puede decir que la ciudad cumple su objetivo, el objetivo de ser habitada.

Hay situaciones que ayudan a entender lo anterior, por ejemplo cuando en vez de salir al balcón, voy a la plaza y siento que este lugar es parte también de mi casa por la cercanía y lo cotidiano de ese espacio para mí, la familiaridad que éste otorga ayuda a que exista un regocijo a la hora de habitar la ciudad. Así se deja entrever la estrecha relación entre paisaje, ciudad y casa, una bella relación cuando se cumple que los lugares en cuestión logran relacionarse armoniosamente.

La estética de como la construcción de ciudad es capaz de relacionar ciertos componentes y además de hacer una adecuada mediación entre partes llevan a que se efectue una construcción particular de la ciudad que habitamos, esta construcción particular inconsciente creo tiene dos causas una la preferencia estética que nos lleva a preferir ciertos lugares antes que otros, elijo un café que me es familiar, una plaza y por otro lado existe la causa funcional que tiene que ver con los recorridos y cuales son las decisiones que se toman para llegar a un lugar más rápido.

Las posibilidades de construcción de ciudad a través del habitar son particulares a cada uno y tiene que ver con las rutas que armamos ya sea por preferencia estética (reiteración) o por una cuestión funcional (rapidez).

Así la ciudad se conforma desde el habitar por la experiencia de cada cual que determina la forma en que se habitan las ciudades, situaciones de difícil traducción a un plano de investigación urbano pero que debería ser parte de una invención que se realiza para hacer la planificación de ciudades más integral, dejando atrás los datos cuantificables que aunque forman parte del estudio urbano no ayudan en la planificación consciente de la problemática del habitar.

La ciudad pensada mediante un ejercicio desde la subjetividad, aunque es difícil traducirlo a un formato tangible es necesario para agregar esa cuota que determina lo más relevante en una ciudad y es la forma en que es habitada.

Hay que tener en cuenta además que para habitar la ciudad hay un referente temporal que tiene que ver con la valorización de ciertas zonas, la moda que hace que se revitalicen cierto sectores urbanos más que otros. Por ello creo es fundamental que los trozos de ciudad sean capaces de constituirse como elementos en sí mismo, autónomos, y que a su vez tengan la capacidad de advertir las posibilidades de relación que pueden existir.

Hablo de elocuencia espacial, de la bella elocuencia que debería tener la ciudad que habitamos para que permita que nuestra casa traspase los límites que creemos como tales y logre asir trozos de ciudad para completar los límites de nuestro habitar inmediato, la casa.



Los bordes, la característica del borde en los puertos : Las laderas, constantemente enfrentadas : En porto, se pierde la característica de borde en su interior : La situación de miradores, implica un borde, este margen, de avistamiento, gracias a esto tenemos el borde, el límite , margen, el término, el comienzo : Las cimas una condición límite de altura, la cima, la mayor altura, el mejor avistamiento : El puerto conecta las cimas, la ciudad fundada desde su límite de altura, desde ahí la ciudad baja, descendiendo, el río es el mar : El mar es de verano, arma los balnearios : El río, implica el borde del otro lado, el resguardo, el avistamiento de la cima se junta con el resguardo, una cualidad defensiva, un puerto estratégico, una característica a la estrategia.

La ciudad descende hasta su ribera : En algún minuto se quieren transversales, para las entradas fluviales : Se nombraron sus 17 puertas, con lo que se comercializa : Tiene de romanos, de vías imperiales, de reconquistas cristianas, de reyes que amurallan, que agrandan sus murallas, que amplían la superficie, derriban las murallas : Grandes reformas urbanas, por lo general vías : El barroco trae las grandes magnitudes : La torre de los clérigos cambia el perfil, todo se re-escala, hay que construir la ciudad a su nuevo tamaño, hay que re-establecer los parámetros : Se arman centros, y las reformas son puntuales : Y Porto no es con todas sus fracciones, son partes autónomas, organización dispersa, no hay núcleo, hay varios núcleos respectivamente a cada cámara municipal : El centro esta deshabitado : Boavista es el nuevo núcleo emergente que esta ligado hasta Matosinhos.

PORTO

Un referente formal

INTERROGAÇÕES SOBRE AS ESPECIFICIDADES DAS FUNDAÇÕES URBANAS PORTUGUESAS

É evidente a opção portuguesa por sítios altos ou apertados, na confluência do rio de penetração e da costa de exportação ou espaçadas ao longo dos caminhos, o que leva a supor que nem o rei nem os colonos pensavam em fundações próprias e complexas ou em fortes ritmos de crescimento. E as cidades dominantes já no século XVII se queixavam das dificuldades de expansão e de abastecimento (lenha, água), ou mesmo da circulação nas ruas, e aparecia a necessidade de opor às cidades "de cima" as de baixo ou outras ao lado..., o seja, o preço da limitação dos acidentes naturais ou da insuficiência do hinterland, a que se soma a precariedade das ruas, violadas as posturas, na espera que chegassem os arruadores – "homens que soubessem do rumo da agulha e partissem as terras com pragmatismo mais.... prospectivo". Nestor Reis sublinha as reduzidas funções dessas três dúzias de núcleos urbanos costeiros, de futuro incerto, e portanto pequenos, até se desenvolver a administração colonial, como também nos núcleos do interior, dispersos como os engenhos ou os cursos dos rios "preciosos". Robert Smith observa que as cidades portuguesas se desenvolvem sem plano definido, por tiras dispostas nas curvas de nível com uma diversidade de que sendo "desordenada é pitoresca".

Nuno Portas,
OS TEMPOS DAS FORMAS / VOLUME I : A
CIDADE FEITA E REFEITA. PAG. 17

EL PUENTE

El puente se tiende «ligero y fuerte» por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yazga frente a la otra. Es por el puente por el cual el otro lado se opone al primero. Las orillas tampoco discurren a lo largo de la corriente como franjas fronterizas indiferentes de la tierra firme. El puente, con las orillas, le aporta a la corriente las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de estas orillas. Lleva la corriente, las orillas y la tierra a una vecindad recíproca. El puente coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente. De este modo conduce a ésta por las riberas. Los pilares del puente, que descansan en el lecho del río, aguantan la presión de los arcos que dejan seguir su camino a las aguas de la corriente. Tanto si las aguas avanzan tranquilas y alegres, como si las lluvias del cielo, en las tormentas o en el deshielo, se precipitan en olas furiosas contra los arcos, el puente está preparado para los tiempos del cielo y la esencia voluble de estos tiempos. Incluso allí donde el puente cubre el río, el puente mantiene la corriente dirigida al cielo, recibíendola por unos momentos en el vano de sus arcos y soltándola de nuevo.

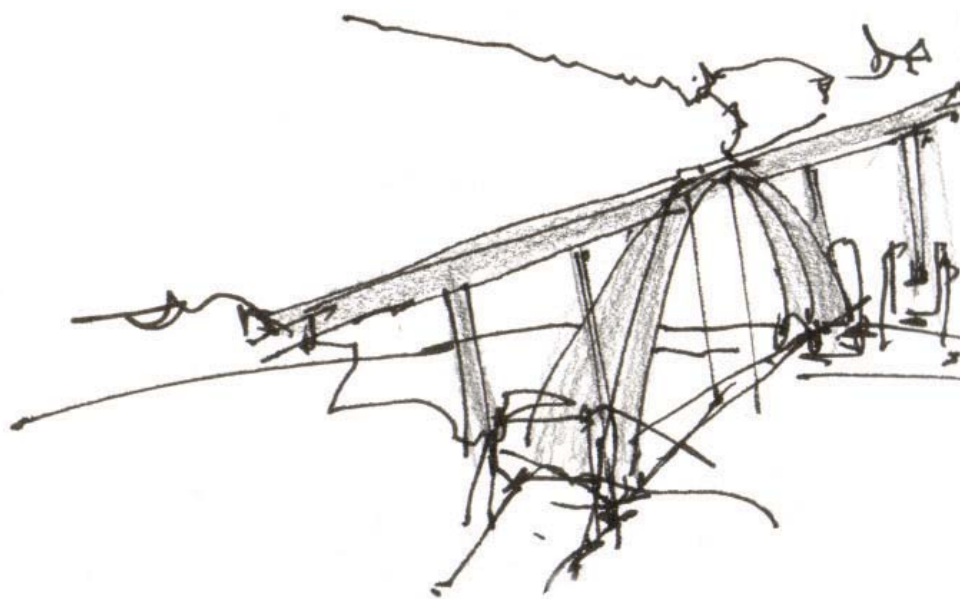
El puente deja a la corriente su curso y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino, para que vayan de un país a otro, a pie, en tren o en coche. Los puentes conducen de distintas maneras. El puente del poblado lleva del recinto del castillo a la plaza de la catedral. El puente de la cabeza de distrito,

atravesando el río, lleva a los coches y las caballerías enganchadas a ellos a los pueblos de los alrededores. El viejo puente de piedra que, casi sin hacerse notar, cruza el pequeño riachuelo es el camino por el que pasa el carro de la cosecha, desde los campos al pueblo; lleva a la carreta de madera desde el sendero a la carretera. El puente que atraviesa la autopista está conectado a la red de rutas de larga distancia; una red establecida según cálculos y que debe lograr la mayor velocidad posible.

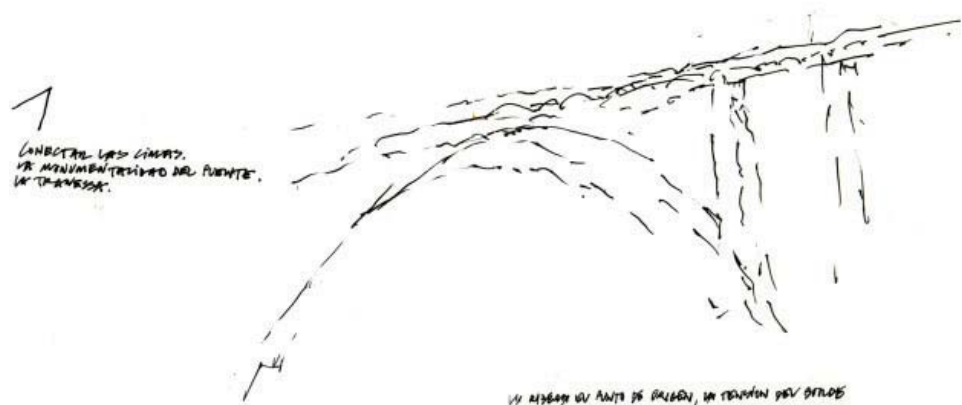
Siempre, y cada vez de un modo distinto, el puente acompaña de un lado para otro los caminos vacilantes y apresurados de los hombres, para que lleguen a las otras orillas y finalmente, como mortales, lleguen al otro lado. El puente, en arcos pequeños o grandes, atraviesa río y barranco — tanto si los mortales prestan atención a lo superador del camino por él abierto como si se olvidan de él — para que, siempre, ya de camino hacia el último puente, en el fondo aspiren a superar lo que les es habitual y aciago, y de este modo se pongan ante la salvación de lo divino. El puente reúne, como el paso que se lanza al otro lado, conduciendo ante los divinos. Tanto si la presencia de éstos está considerada de propio y agradecida de un modo visible, en la figura del santo del puente, como si queda ignorada o incluso arrumbada.

El puente coliga según su manera junto a sí, tierra y cielo; los divinos y los mortales.

CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR,
Martín Heidegger,



Puente Luis I, Oporto, Portugal



Puente Luis I, Oporto, Portugal



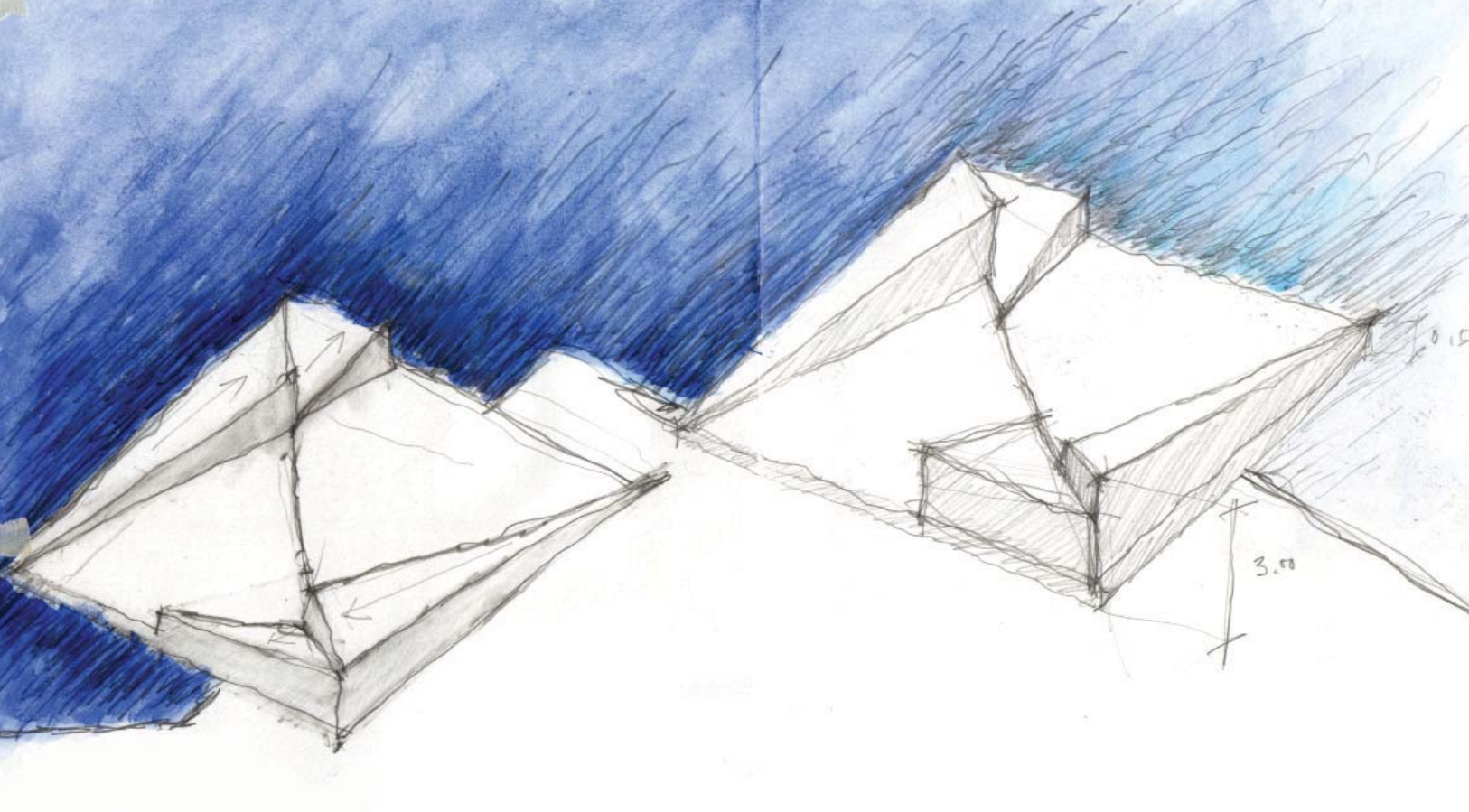
Un café frente a la Estación de San Bento, Oporto, Portugal



Coimbra, Portugal



Catedral de Oporto, Portugal



FACULTAD DE ARTE
Azulejo y Serigrafía

La experiencia de un quehacer artístico propio de Portugal, sus Azulejos.

Como parte de una búsqueda llego a la Facultad de Arte de la Universidad de Porto, ahí entro a un taller de cerámica donde desarrollo como proyecto un azulejo con volumen.

La idea era traer a partir de una volumetría simple dada en un azulejo, varias posibilidades para una volumetría mayor al momento en que estos se juntaran. Teniendo en cuenta lo anterior es que desarrollo varios tipos de diseños hasta llegar al azulejo proyectado.

La manufactura exige crear un original a pulso como un boceto, un modelo que será base para el moldaje en yeso, que permitiría su reproducción en serie. El proceso añade la pausa y los tiempos que se tienen son los del material.

El ocupar posteriormente un material como el azulejo hace pensar en las infinitas posibilidades y en las nuevas cualidades que otorga a la obra de arquitectura. Este material con sus dimensiones, sus brillos, su textura y el volumen, traen una nueva construcción de fachada, un elemento pequeño que construye trozos de edificios, casas, muros que participan de la estética de la ciudad.

Es por esto que es fascinante pensar desde lo más mínimo, y que tiene participación en la construcción del total; luego imagino cómo sería la obra donde podría poner este tipo de azulejo y se produce una situación creativa inversa que va desde el detalle, que está ligado a la ornamenta y el trabajo artesanal para finalmente imaginar donde podría estar emplazada una obra que contara con este tipo de azulejos, cuando el proceso arquitectónico empieza por el lugar yo imaginaba desde el detalle al lugar.

Todo esto hace pensar e involucrar en un proceso arquitectónico una coordenada que se escapa muchas veces a la arquitectura moderna y contemporánea, de formas depuradas y de oposición a la ornamenta. Pensaba de nuevo en la ornamenta y cuál es la medida para un correcto uso dentro de esta nueva forma de proyectar y concebir los espacios.

Cual es el límite de repetición y en que casos se puede llegar a usar la ornamenta y hacerla participe de una obra arquitectónica.

El azulejo se construye pero sin llegar al proceso de pintado.

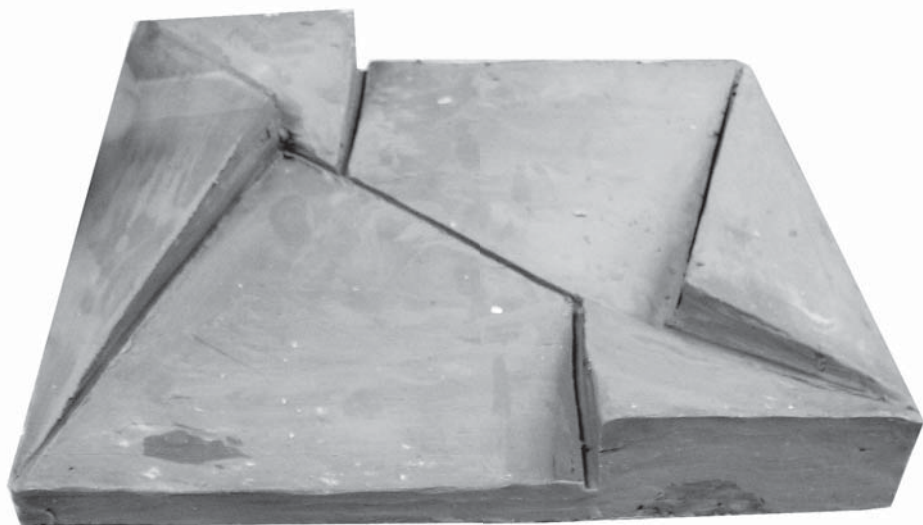
Luego me encuentro con la serigrafía, ésta otorga posibilidades de comprensión planimétrica a través de capas, así aparece una nueva división a los elementos de la ciudad que quedan divididos por color, el hecho de adjudicar un color específico hace agrupar una serie de elementos afines entre sí.

Así luego hay que ir imprimiendo en capas desde los colores más oscuros a los más claros para evitar manchar.

Esta construcción obliga a pensar los planos desde otro punto de vista, la ciudad en capas.

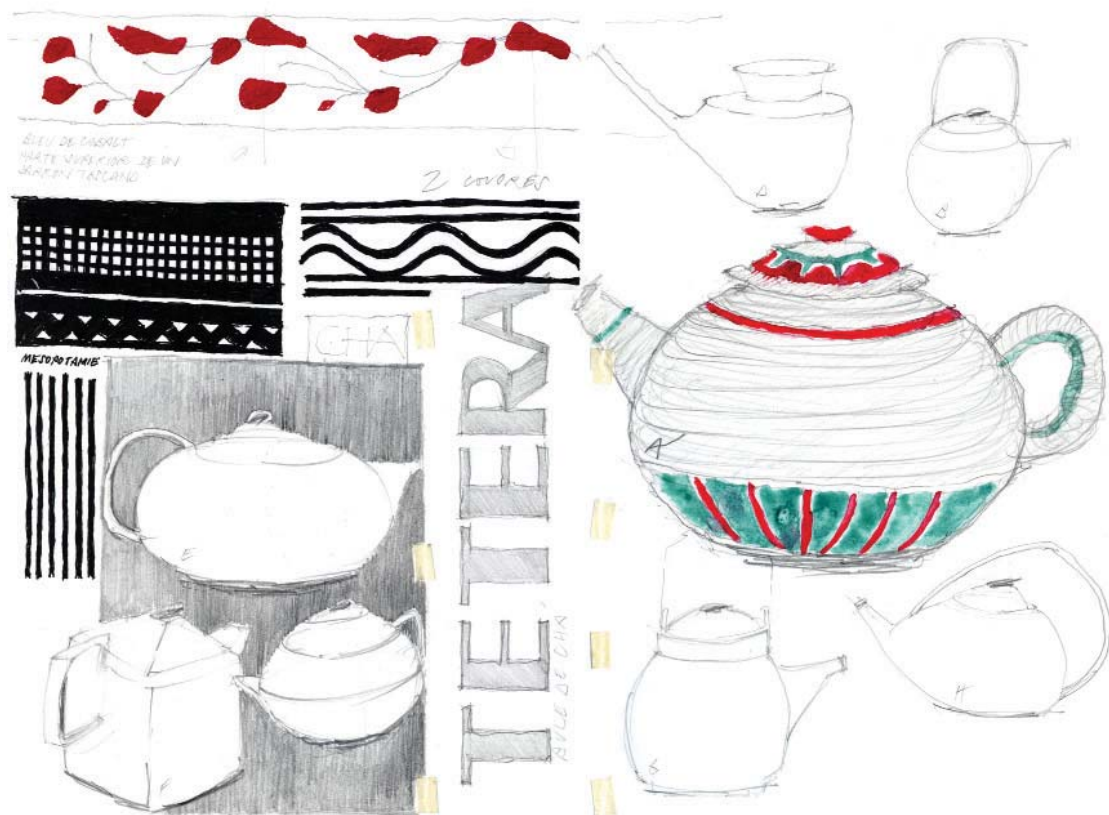


(Moldaje, largo x ancho x alto; según el volumen son los kilos de yeso, si son 2000 de vol. son 2 kg de yeso y por cada kg de yeso 800 ml de agua)



SERIGRAFÍA
Azulejo y Serigrafía





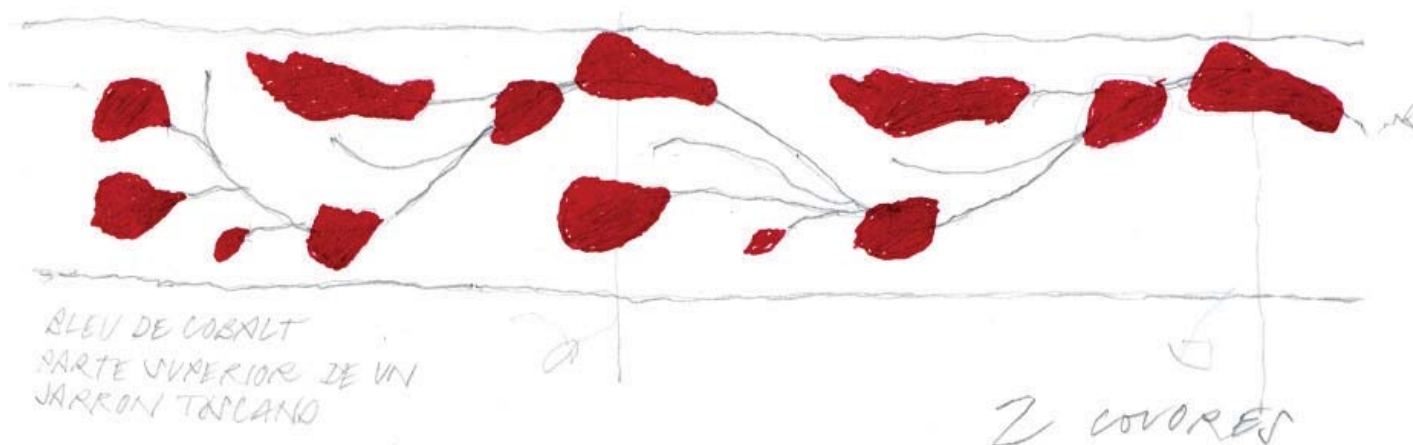
Le Conclusion

(COUR IS TO BE UNDERSTOOD AS A MEANT TO CREATE SPACE)

MAISON R...
LE COBOUTIER
NOTRE DAME DU HAUT
RONGHAMP, HAUT-SAONE, ON THE HILL OF BOULÉMONT, ROUTE DE BELFVAT LURAN, FRANCE.
MONASTERY OF SAINTE-MARIE-DE-LA-TORLEITE
EVREUX-VIA-ARSENTE, 27 KM FROM LION, FRANCE



LA JOYANEE SOLAIRE DE 24 HEURES
RYTHME L'ACTIVITE DES HOMMES



Dibujo de la parte superior de un jarrón Toscano

Son dibujos de viaje los de este primer capítulo, dibujos por placer de capturas pausadas al espacio y sus objetos.

En su mayoría hablan de la ciudad y de algunos edificios, los de estas dos páginas están presentes porque son dibujos sin contexto y que quedan aunados entre ellos, simplemente bajo el " dibujo ".

Volver a la mano que busca el trazo, dibujar por placer. Dibujos de contemplación, de reproducción, de colores, objetos.

Pasar de la línea al trazo, dibujar y advertir luego la espesura y la holgura del dibujo, poder completarlo a la hora siguiente y volver una y otra vez sobre ellos, añadir franjas, colores, papeles.

Un dibujo libre que alude a lo espontáneo, ver pasar gente y dibujarla, un dibujo de un libro, las esculturas de Degas, las teteras.

Cuando una línea pasa a ser trazo y el trazo se repite, y se originan campos de blancos y sombras, el dibujo se va transformando y cobra vida; la mano se pierde en eso por un instante hasta que concluye y trae lo nuevo, cuando esto ocurre celebro el momento de grandiosas pausas que regala el dibujo.

Es del trazo del viaje también expresión y reminiscencia de un lugar y de un instante, el dibujo recuerda el viaje a su manera, se involucra una parte de la aventura que es construida de acuerdo al momento en que fuera trazado.

Una de las partes de mi construcción del viaje a través del dibujo es el cruzar uno de los puentes en Coimbra para ver la ciudad entera y dibujarla, luego pintar sus casas de colores y de un azul cobalto el río; sentarme en una plaza de Porto una tarde y dibujar; dibujar rápidamente en París las esculturas de Degas; las caras de algunas personas que pasaban por fuera del Café; los azulejos con luz de la tarde; atravesar el puente Luis I e ir dibujándolo; El grandioso blanco de Lisboa.

Todas esas líneas retienen el espacio y los momentos, construyen los recuerdos de la experiencia del viaje, luego los dibujos son mucho más que líneas o trazos, son reflejos, calles con la luz primera, gente, plazas, todo queda plasmado en la línea que trae en imágenes lo acontecido.

DIBUJOS

La expresión de la línea

Ningún dibujo me da tanto placer como éstos: los dibujos de viaje.

Por mi parte, prefiero sacrificar muchas cosas, ver sólo aquello que me atrae inmediatamente, pasear al azar, sin mapa y con una absurda sensación de explorador. ¿Hay algo mejor que sentarse en una explanada en Roma, al final el día, experimentando el anonimato y una bebida de color extraño, monumentos y monumentos que todavía quedan por visitar y la flojera que invade dulcemente?

De pronto el lápiz o la pluma comienzan a fijar imágenes, rostros en primer plano, siluetas desenfocadas o detalles luminosos, las manos que los dibujan. Trazos primero tímidos, rígidos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, liberados al punto de la embriaguez; después cansados y gradualmente irrelevantes.

En el transcurso de un viaje de verdad, los ojos, y a través de ellos la mente, adquieren capacidades insospechadas. Aprendemos desmesuradamente; aquello que aprendemos reaparece, disuelto en las líneas que luego trazamos.

Álvaro Siza
Dibujos de viaje
Boston, abril 1988



EDGAR DEGAS (1834 - 1917) _Ballerinas

DIBUJOS

La expresión de la línea

REPRODUCCIÓN DIBUJO LEONARDO DA VINCI_
TALLER PRESENTACION 3 ARQ._
MIGUEL EYQUEM / MARGARITA REYES

DE LA ENCARNACIÓN DE LOS ROSTROS

Cuanto mayor sea un cuerpo , más bulto hará a mayor distancia. Esta proporción nos enseña que los rostros se vuelven oscuros con la distancia; porque la mayor parte de la cara es sombra, y la masa de la luz es poca, por lo cual a corta distancia se desvanece: los reflejos son aún menos y por esto, como casi todo el rostro se vuelve sombra, parece oscuro estando algo apartado. Y esta oscuridad se aumentará más siempre que detrás del rostro haya campo blanco ó claro.

Tratado de Pintura / Leonardo Da Vinci







EDGAR DEGAS (1834 - 1917) _ Petite Danseuse De
Quatorze Ans Ou Grande Danseuse Habillé
De Bronze Junto A Ésta 950 Esculturas De Cera Y Barro , La
Bailarina De 14 Años Ya Había Sido Mostrada En La Exposi-
ción De 1881. Hiperrealismo.

FORMA URBANA
Dibujos de Estudio

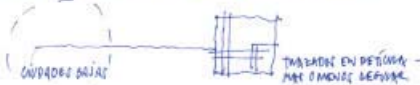
INDIA.
MONOTONÍA, REITERACIÓN Y CARÁCTER
HOMOGÉNEO DE LOS PUEBLOS OBJETOS PRO-
DUCIDOS POR LAS ANTIENAS DEL INDU.



MAPA ESQUEMÁTICO DEL VALLE DEL INDU
CON LA UBICACIÓN DE LAS TRES CIUDADES
(CONFERENCIAMENTE) MÁS IMPORTANTES DE LA
CIVILIZACIÓN DE HARAPPA Y ASENTAMIENTOS
URBANO MENORES, PROMERIO A UNO, AL
NORTE, SE ENCONTRAN EN LA ZONA DEL
RIO SINDHU (HARAPPA).

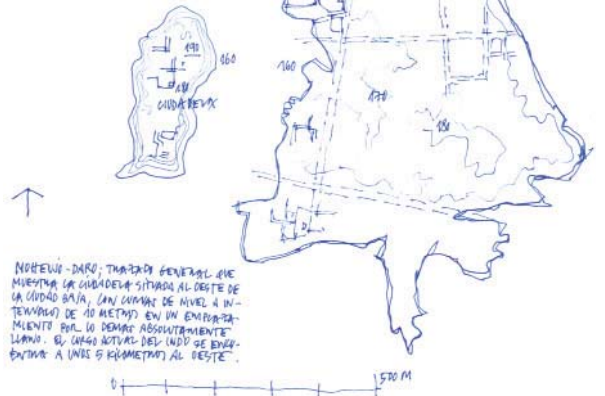
FORMA URBANA DE ESTE CULTIVO

FORMA URBANA DE ESTE CULTIVO
FORMA URBANA DE ESTE CULTIVO CON A DOS TRES ELEMENTOS Y A OTRO DE MENOR SIGNIFICACIÓN. CADA UNO DE ESTOS CUADROS
DEBE SER UNA MINORÍA CUADRO A DOMINANTE Y COMPLETAMENTE SEPARADA DE LA "CIUDAD BAJA" QUE CONSTITUYE
EL NÚCLEO URBANO PRINCIPAL. DICHOS CUADROS DEBEN SER SOBRE ELEVACIONES PARTICULARES DE LA (LUNA) DE
RODAS Y ESTÁN PROTEGIDOS POR MURALLAS, POSIBILMENTE COMO PROTECCIÓN CONTRA LAS CIUDADES DEL RIO COMO
PUENTE A LOS ATACOS ENEMIGOS. AUNQUE LAS "CIUDADES BAJAS" SE ENCONTRAN EN LAS ZONAS DEL RIO COMO
LAS CIUDADES, ENHABITANTES EN PANTANOS SECAOS Y MUELVAS, PROBABILMENTE DEBIDO A LA OBSTRUCCIÓN DEL
RIO, HAY DEVENIR LAS EXCAVACIONES, APARECEN SIMILARES LAS INUNDACIONES PERMANENTES.



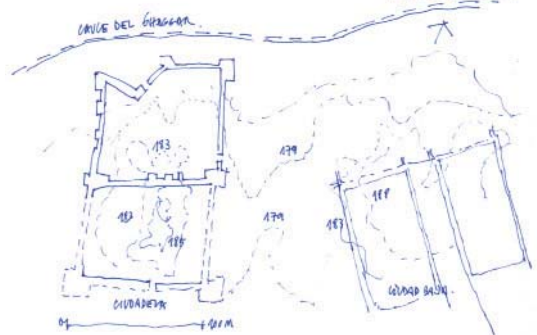
ESTA ELECCIÓN DE TIERRAS NO
ES ESPECÍFICA, DEBE DE SER
DESARROLLADA CONSERVATIVAMENTE
Y ADICIONADO AL URBAN ELECCIÓN.
PUEDE SER QUE LAS INUNDACIONES
SEAN LLEVADAS A ADECUACIÓN
LA LUNA BAJA EN METROLOGÍA
OCASIONES, ESTO PUEDE SER LA
CAUSA DE TIERRAS.

**CIVILIZACIÓN DE HARAPPA
INDIA.**



MOHENJO-DARO: TIERRA GENERAL DE
MUESTRA LA CIUDAD SITUADA AL OESTE DE
LA CIUDAD BAJA, CON CARAS DE NIVEL A IN-
TERVALOS DE 10 METROS EN UN ENTORNO
LLENO. EL LUGAR ACTUAL DEL INDU SE ENCON-
TRABA A UNOS 5 KILOMETROS AL OESTE.

KALIBANGLAN, TIERRA GENERAL DE ESTE
POBLACIÓN TÍPICA DE LA CIVILIZACIÓN DE HARAPPA,
CUNO ENTORNO DEL INDU, A UNOS 166 KILOMETROS AL
SURESTE DE HARAPPA.



A. aspecto del norte



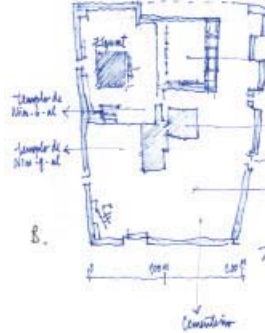
MESOPOTAMIA

UR.
PLANO DEL TERCERO MILenio DEL PASADO 6000 - 6000 A.C.
SIMPPLICEMENTE URBANO INTENSIFICADO DE 20 HECTÁREAS Y SU PO-
BLACIÓN MÁXIMA PUEDE ALCANZAR LOS 35.000 HABITANTES.

PLANO URBANO IRREGULAR
DE ELLOS SEDE EN NÚCLEOS
PRINCIPALES POR LOS CUADROS DE LAS
EDIFICACIONES PASADENTR.

UN. CAPITAL REPRESENTATIVA DEL ESTADO JUME-
ALU DESDE EL GOLFO PÉRSICO HASTA MARÍ, EN
EL CURSO MEDIO DEL EUFRATES.

Muralla de Nínive



UR.
PLANO DEL TERCERO MILenio, LA CIUDAD PASADENTR DE LA CIUDAD
MOEDA DE SINAIA MARSHALL Y DOMINADA POR UN ESTADO
DE VARIAS PANTANOS SITUADO EN LA ESTERNA OCCIDENTAL.

LA DEPRESIÓN DEL PASADO DE LOS TEM-
POS PASADENTR Y ENFOCO SUBSISTEMAS
MUESTRA DE DANIELS CON ABREGIO A ANTERIO-
RES PASADENTR BAJA HARAPPA.

A PESAR DE QUE SU TIEMPO TIENE
PUNTO PASADENTR DE LOS QUE ES PASADENTR
DE PASADENTR DE PASADENTR PASADENTR.

ESTADO TIEMPO: PASADENTR PASADENTR

ESTADO PASADENTR PASADENTR

OPORTO

Historia de la ciudad

1	2	3	4
<p>Porto</p> <p>El cruce de dos ejes, uno siguiendo la costa atlántica, delimitado por las sierras de Valongo y otro que penetra todo el valle del Duero, y que en el fondo es el mismo río y sus laderas. Estos dos ejes consolidan un espacio de asentamientos, en las cimas entre los 80 y 163 mts. En dirección noroeste.</p>	<p>Siglo VIII ac</p> <p>La ocupación de las playas fluviales del Duero es posterior y coincide, con algunas prominencias topográficas de mediana altitud. Después se extendieron a los puntos más elevados de las colinas que dominan la costa atlántica y el valle del Duero, especialmente Penaventosa (82 mts).</p>	<p>Romanización</p> <p>La romanización del territorio trajo una vía integrada en la red imperial, que va desde Bracara (Braga) hasta Olisipo (Lisboa), este hecho favorece el desarrollo de dos núcleos importantes, uno en el alto de Penaventosa y otro en la playa fluvial.</p>	<p>Siglo III</p> <p>El núcleo de Penaventosa se consolida como centro de un poblamiento disperso, cinturón defensivo.</p>
5	6	7	8
<p>Siglo IX y X</p> <p>Oporto adquirió mayor importancia estratégica por encontrarse próxima a la primera frontera peninsular de la reconquista cristiana. Fue cuando el poblamiento disperso se organizó en una densa red de villas rurales, al abrigo de pequeñas ermitas o monasterios:</p> <p>Aldoar (944) Campanhã (1058) Cedofeita (1087) Lordelo (1098) Miragaia (1120) Paranhos (1123) São joao da foz (1145)</p>	<p>Burgo episcopal (3.5 Ha) , obra del Obispo Hugo (foral de 1123) una vez que la Reina Teresa de Portugal le donó la jurisdicción (1120) Con este se inicia el desarrollo de la ciudad.</p> <p>Reconstrucción</p> <p>De la muralla y de la Catedral fortificada</p> <p>Residencia episcopal</p> <p>Asentamiento del mercado</p> <p>Espacio de la judería</p> <p>Los anteriores estructuran la red urbana dentro de la muralla.</p>	<p>Fuera del burgo</p> <p>Se consolida la ribera o villa baja.</p> <p>Otro núcleo se desarrolla en torno a la iglesia de San Pedro de Miragaia</p>	<p>1336-1374</p> <p>Rey Fernando I de Portugal</p> <p>Construcción de una nueva muralla, con un perímetro de 2600 metros delimita un área de 44,5 ha, doce veces superior al del burgo. El burgo queda dentro.</p> <p>Se abre la muralla por 17 puntos.</p> <p>La muralla fines defensivos, económicos y fiscalizadores.</p> <p>Esta muralla deja fuera los arrabales de Miragaia y los del Campo do Olival y Santo Ildefonso.</p>
9	10	11	12
<p>Principios del siglo XV</p> <p>Después de superada la peste negra y las guerras contra Castilla (1369-1382), la ciudad tenía cerca de 10000 hbtts.</p> <p>Transferencia a la corona de la jurisdicción (1405) Con esto culmina las disputas entre el rey y el obispo por el control de la fachada fluvial. (Disputa de 100 años)</p> <p>En este tiempo el rey concentrará en la ribera el patrimonio de la ciudad: conjunto aduanero (1325), almacenes, la casa de la moneda y la bolsa de comercio/ la rua nova (1395), calle paralela al río, amplia y regular, las casas obedecían unos patrones formales previamente establecidos.</p>	<p>Siglo XIV y XV</p> <p>Fase de reestructuración urbana, se ocupan los espacios aún vacíos situados junto a las puertas de la muralla.</p> <p>Los conventos de Santa Clara (1410) y Santo Eloi (1491), definen nuevos espacios urbanos.</p>	<p>Siglo XVI</p> <p>Nuevas rutas comerciales por los descubrimientos hacen necesario reforzar la defensa del puerto. El farol do anjo (1527), Torre de marca (1536) Estos dos establecen un primer sistema de señalización y control de la navegación</p> <p>Construcción durante la dominación castellana de Felipe II (1580-1640)</p> <p>São joao de foz, protege el acceso fluvial.</p> <p>Ya restaurada la independencia de Portugal</p> <p>Al norte los Castillos de Queijo y de Leça.</p> <p>El aumento de las actividades portuarias son fundamentales en la transformación de la ciudad medieval.</p> <p>1521-1525 Se mejoran las comunicaciones entre la zona ribereña y las salidas de la ciudad, con dos nuevas calles Flores y Belmonte.</p> <p>Nueva puerta de salida en el arrabal de Miragaia.</p>	<p>Monumentalización/ Renacimiento</p> <p>Se introduce una nueva monumentalización del espacio, por los edificios que se empiezan a construir, el nuevo convento de Sao Bento de Ave Maria (1518), las nuevas casa e iglesia de la misericordia (1521) y algunos palacios de la nobleza que durante este periodo pueden establecerse en la ciudad.</p>
13	14	15	16
<p>Último cuarto del siglo XVI</p> <p>Alteración de la escala visual a través de la construcción de grandes edificios religiosos que ocupan el suelo libre junto a la Catedral,</p> <p>El colegio de Sao Lourenço (1577)</p> <p>Convento de Sao Joao Novo (1592)</p> <p>En el suelo que quedo libre tras la expulsión de los judíos (1496) se construye:</p> <p>El convento de Sao Bento da Vitoria (1597)</p> <p>La cárcel (1603)</p> <p>Tribunal da relação (1582) nueva centralidad, ya que tienen jurisdicción sobre entre Douro e Minho, Tras os Montes y Beiras.</p>	<p>Finales del siglo XVII</p> <p>Idea de reestablecer las articulaciones internas, proyecto de una plaza intramuros, proyecto que no se lleva a cabo por problemas con las expropiación de terrenos.</p>	<p>Primera decada del siglo XVIII</p> <p>Proyecto de una grandiosa plaza extramuros, el proyecto no se lleva a cabo y se decide orientar la urbanización del Campo das Hortas y determina la apertura de la Praça Nova, entre 1718 y 1727.</p> <p>Estas realizaciones se inscriben en un periodo de auge económico debido al descubrimiento de oro y diamantes en Brasil, periodo que se prolonga hasta mediados del siglo XVIII.</p>	<p>Recualificación barroca</p> <p>Recualificación barroca del espacio urbano, caracterizada por la monumentalización de los edificios religiosos y de los grandes palacios, con una marcada influencia de los modelos italianos. (Nicolas Nazoni)</p> <p>Cambio de escala de la ciudad medieval.</p> <p>Extramuros se renueva la iglesia de las Carmelitas y se construyen las Iglesias del Carmen y Recolhimento das Orfas.</p> <p>La Iglesia dos Clerigos y su Torre Homónima (1732-1763) cambia totalmente el perfil de la ciudad. Se renuevan los solares, así como de la recualificación de los espacios exteriores mediante la creación de grandes jardines.</p>
17			18
<p>1764-1833</p> <p>La ciudad ilustrada: el trazado urbano</p> <p>Gran desarrollo comercial, por las exportaciones al Brasil y al norte de Europa, en particular en vino. Aumento de la población y una burguesía formada por gran parte de extranjeros, las autoridades locales solicitan la intervención de la Corona en el control de las actividades urbanísticas. (Expansión ciudad)</p> <p>Así se crea en 1764 la junta de obras públicas, esta se inscribe en la política ilustrada forjada por Pombal, ministro de Jose I (1750-1777), que refleja la experiencia adquirida de la reconstrucción de Lisboa después del terremoto de 1755.</p> <p>La junta se financiaba con un impuesto al vino, Como objetivos generales de la junta</p> <p>Adecuación funcional de los espacios de circulación.</p> <p>La calidad estética de las nuevas edificaciones. Se concentran los trabajos en dos frentes, el nú-</p>	<p>cleo medieval y la expansión extramuros.</p> <p>La junta crea un nuevo eje viario de articulación norte-sur, que unía la antigua Praça da Ribeira con la Plaza de Santo Ovidio.</p> <p>Nueva plaza de Santa Ana y la recualificación de la Ribeira</p> <p>La rua da Almada se convertira en el eje central de la expansión de la ciudad, infraestructuras de abastecimiento de agua a través de fuentes públicas.</p> <p>Regularización de las principales vías de salida:</p> <p>Hacia el este, Santo Ildefonso</p> <p>Hacia el oeste, Cedofeita</p> <p>Y la apertura de nueva calles norte-sur</p> <p>Rua Santa Catarina</p> <p>Y este-oeste</p> <p>Santo Antonio, Clerigos y Formosa</p> <p>La nueva tipología de estas calles establecen un trazado regular y a la utilización de módulos que se repiten en la composición de las fachadas.</p>	<p>(Calles almada y Santa Catarina)</p> <p>En Sao Joao se adapta la regularización existente a un proyecto general de fachadas al gusto neoclásico que simula una edificación palaciega. Se define un espacio claro como centro cívico y administrativo ligado al poder local. Debido a que se instala en un palacio barroco de la Praça Nova las dependencias municipales.</p>	<p>1787-1833</p> <p>La ciudad ilustrada: la imagen aplazada</p> <p>La prosperidad económica empezó a declinar por la apertura de los puertos Brasileños a los Británicos. También por el bloqueo económico que Napoleón decretara en 1806.</p> <p>El impacto de la Revolución Francesa queda demostrado en el mayor apoyo que la Corona da a las instituciones religiosas, sobre todo a las de carácter asistencial. La nueva coyuntura política hace que la mayoría de las entradas vayan destinadas a la defensa del reino.</p> <p>Aquí se conforman proyectos de gran monumentalidad.</p> <p>Academia da Marinha</p> <p>Cuartel militar de Santo Ovidio</p>

19

Se demuelen parte de las murallas
Las estructuras militares tradicionales pierden su valor estratégico, por eso se demuele parte de la muralla medieval
En la salida este de la muralla se libera el espacio donde se construirá la Casa Pia y se reestructura la Praça da Batalha donde se construye el nuevo teatro.

20

Amplio proyecto para la Ribera que quiere echar abajo la muralla, para abrir la Praça da Ribeira al río con la reestructuración de los barrios de Miragaia y Barredo, sin embargo se prioriza la construcción de una vía que une la ciudad con la desembocadura, quedando lo anterior sin hacerse.

21

Proyecto de unir la ciudad con el sur, ahí se propone el paso del río por la cota alta, sin embargo debido a los tiempos, de carácter militar, se necesitaban soluciones rápidas, así que se realizó el primer puente por la cota baja

22

1833-1872
La reforma urbana
Revolucion liberal de 1820 trae grandes cambios ideológicos, políticos y económicos, también gran inestabilidad social.
Se derroca la monarquía absoluta.
El parlamento pasa a ser la institución soberana.
Extinción de las junta de obras públicas
La Camara Municipal procuró en un principio una planificación global, por lo cual en 1839 elabora

23

una Planta general de la ciudad
Se crea durante este periodo
Biblioteca pública
Museo municipal
Primer cementerio público
Primer mercado público
Palacio da bolsa
Tribunal do comercio (en el convento de Sao Francisco)
Palacio de cristal
Se reanuda la apertura de la calle de Boavista
Dos nuevas calles: Nova da Alfandega y Mousinho da Silveira.

En este periodo
Desaparece la antigua estructura conventual mendicante.
El nuevo palacio de crista marca la expansión urbana hacia oeste, una urbanización que el eje y la rotonda de Boavista consolidan.
La zona portuaria se reestructura con la edificación de la aduana.
La nueva ciudad liberal surge como un espacio carente de valores monumentales capaces de afirmar, a escala urbana, un nuevo orden. Todo esto debido a que la recualificación de los espacios es insuficiente.

24

1872-1940
Extensión y transformaciones urbanas: las nuevas infraestructuras
Época de capitalismo industrial que centra los proyectos en las infraestructuras del país, vías terrestres y marítimas, también en el reequipamiento de los puertos tradicionales.
En 1892 se publica el primer plano preciso de la ciudad.
Mas de la mitad de la población se concentra en el núcleo histórico,
Se
Sao nicolau

Vitoria
Miragaia
Y los barrios en expansión
Cedofeita
Santo ildefonso
Bonfim
Massarelos
Actividad industrial
Campanha
Paranho
Significativo aumento de la población

25

La extensión urbana no fue controlada por ninguna figura específica de planeamiento.
20 Años después se crea
El primer plan de mejoras.
Reformulación del tejido urbano y la resolución de los problemas de circulación, abastecimiento e higiene urbana. Nueva red de mercados fijos esto lleva a la construcción del mercado de Ferreira Borges, nueva expresión arquitectónica de hierro y vidrio.
1873 Abastecimiento de agua a domicilio
1882 El sistema es renovado para abastecer la parte alta de la ciudad,
Después a partir de 1904, según un estudio de saneamiento hecho en 1896, se comienzan a instalar la red general. Freguesias excéntricas sin embargo no alcanzan a formar parte del territorio abarcado por la red.

Alta inversión municipal para remediar las pésimas condiciones de salud pública que originaba un alto índice de mortalidad infantil, sin embargo esta inversión es sobrepasada por la reconversión de las estructuras portuarias.
Nuevo puerto de abrigo (1864-1892) Leixoes, Matosinhos
1908 Se establece ahí un puerto comercial, como alternativa al puerto fluvial.
Mantenimiento de los servicios administrativos junto al río (aduanas)

26

Luego indecisión frente a las instalaciones fluviales y marítimas, que condiciona todo un trazado urbano y retrasa el establecimiento de la red ferroviaria.
1875-1877 Se da inicio a todas las líneas de articulación regional y con el puente de Doña Maria (1877) planos de Gustav Eiffel se cierra la línea norte-sur (de Lisboa a Galicia) que desde 1864 llegaba a Gaia.
En 1900 se inaugura la estación terminal de Sao Bento, junto a la plaza de Dom Pedro, en pleno centro

27

Se une la estación de Boavista con Trindade
Las líneas de tranvía (el americano 1872) dieron prioridad a las uniones de la ciudad con el mar y en especial a las dos concentraciones más fuertes, Foz do Douro y Matosinhos. Tanto por la cota baja como por la alta.
Nuevo puente Luis I
1917 Municipalización de los servicios urbanos colectivos
1940 Primera línea de transportes por carretera
En este periodo se materializa la idea de atravesar la ciudad por la cota alta (Luis I)
Los puentes a su vez demuestran las capacidades tecnológicas y cambian significativamente la imagen tradicional de la fachada urbana.

28

1890-1955
La industrialización incrementa el número de unidades tipo taller en los barrios de origen mas reciente del centro histórico. Otras unidades industriales más grandes se instalan en la ribera, al margen del Duero, tanto en la desembocadura de la ribeira de Massarelos (este) como del río Tinto (oeste) aquí se facilita el transporte y hay mayor disponibilidad de terrenos.
En 1890 las unidades fabriles consolidaron esta periferia. (Unidades textiles). La mano de obra se instalo junto a las industrias, en viviendas de 5x5, lo que originó una mancha extensiva de ilhas, que incrementan la densidad de las manzanas y agravan los problemas de salubridad.

29

1905-1917
Se construyen los primeros barrios obreros de iniciativa municipal (total de 227), sin embargo son insuficientes como para representar una solución al problema de las ilhas.
En 1936 se estipula que el número de ilhas es de 1300, de un total de 14776 viviendas y 50000 habitantes.

30

Durante los años treinta se origina una segunda periferia, con nuevas y grandes industrias, También se definen nuevas propuestas para la vivienda social, el estado da los fondos para su construcción y las municipalidades se encargan de conseguirse los terrenos
Se construyeron en esta época 1562, repartidas en 8 grupos de " moradias de familia, con quintal" Importancia a la construcción de vivienda social y de saneamiento de las ilhas.

31

1916-1926
Monumentalización y renovación del centro.
Aumentan los bancos y las compañías de seguro, las sedes se comienzan a establecer en el área central.
El área alrededor de la plaza Dom Pedro se consolida, no solo por el traslado de la actividad bancaria y financiera de la ribera, sino también por el comercio de lujo, hoteles, tiendas, cafés, todos se benefician de la confluencia en aquella zona de los transporte públicos y del enlace con el transporte ferroviario que facilita la estación Sao Bento(1909).

32

Todos los acontecimientos anteriores dan al centro un valor excepcional que llevan a crear las primeras propuestas para su renovación monumental.
El programa se resume en lo encargado al arquitecto británico Barry Parker.
"Abrir y ampliar una parte de la ciudad que esta muy congestionada... Abrir una avenida amplia que debiera ser, sobre todo, muy dignificante..... rasgar el centro de la ciudad y crear un verdadero centro cívico y un centro de establecimientos."
Parker se preocupa entonces de la reestructuración de todos los accesos, incluyendo la calzada superior del puente Luis I hasta el eje de salida en dirección norte del conjunto de la Trindade.
En la ejecución del plan se da prioridad a la apertura de la Avenida dos Aliados, así como la edificación de los Paços do Concelho, que dominan el eje central de la avenida. (Edificios buscan referencias en el Beaux Arts)
También nuevos programas comerciales, el teatro (1909) y el Mercado de Bolhao (1914)

33

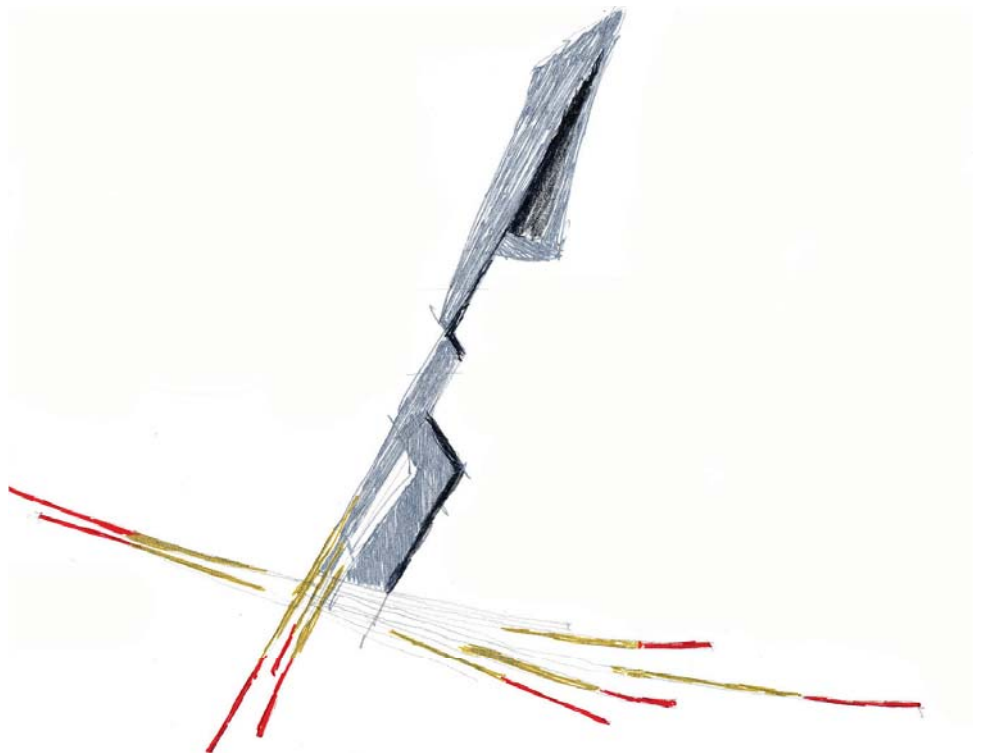
1916-1962
En busca del plan
Plan director de 1962
Problemáticas anteriores.
Extensión de la ciudad hacia poniente en oposición al plan Parker.
Se exige que el cambio se haga considerando el cambio de escala de la ciudad, como una pequeña metropoli.
Mejorar las comunicaciones interurbanas, con el Puerto de Leixoes y el aeropuerto previsto.
Proyecto urbano para las nuevas zonas residenciales, Campo Alegre.
Otro propone la zonificación (plan regulador de 1952)
Saneamiento de las ilhas.

34

El plan director de 1962 finalmente es elaborado por el urbanista francés Robert Auzuelle, consolida el planeamiento integrando las iniciativas en curso y las tendencias probables de evolución.
Propone la adaptación de la ciudad al automóvil, define la trama de los equipamientos públicos y elabora planes pormenorizados a fin de encauzar la iniciativa pública, vivienda social y privada, residencia y sector terciario.

35

La realidad del plan director
En las décadas del 60 y del 70, la operación territorial se apoyó en el plan, a pesar de que nunca fue aprobado.
Primeros barrios económicos, así como urbanización y equipamiento para la educación y deporte en las áreas circundantes.
En el centro se demolieron 4646 casas, este saneamiento libera terrenos para la construcción inmobiliaria de iniciativa privada, también los co-reos y el primer estacionamiento en altura. Construcción de oficinas cerca de Trindade.
Expansión habitacional. Apropiación de extensas áreas rurales necesarias para la implantación de nuevos barrios y carreteras., esto ejerce una fuerte influencia en la transformación de la ciudad, también terrenos para conformar los nuevos polos universitarios.
Cinturon interior, que une el puente de la Arrabida (1962) con la vía rápida es de las nuevas vías de penetración radial. Este nuevo eje enlaza directamente con el puerto de Leixoes y con el aeropuerto.



COLOR
Una medida a la arquitectura

La arquitectura permite que el proceso para llegar a la obra sea desde una completa libertad creativa, una experiencia personal, un camino que se toma como soporte. Éste puede estar ligado a otros campos de las artes, puede ser una partida en un campo que busca la transversalidad y que permite establecer analogías con respecto a la problemática que enfrentan las ciudades y la arquitectura en sí, y es también partida que genera esta nueva apertura al proceso creativo.

Casos podrían haber en los que se piensa la arquitectura desde la música, la ornamenta, el teatro, la pintura, son medidas que hacen de un proceso arquitectónico una experiencia personal, arraigada a la forma de enfrentar el caso arquitectónico.

Este modo de acceder, desde un arte paralelo, establece herramientas análogas al campo arquitectónico, se convierten en medida para llegar a entender la problemática desde un campo abstracto. La abstracción de un proyecto permite o por lo menos ayuda a gobernar el total, sabiendo de sus rasgos principales, para posteriormente poder entrar al desarrollo de proyecto.

Esta partida, es algo con lo que se comienza y probablemente se podría cerrar, entonces esta medida es identificable tanto en la partida, como en el proceso, este estudio probablemente aclararía eventualmente si puede ser una medida que logre ser cierre.

ABRIR EL OFICIO

“De la libertad creativa al abrir el oficio”

ARTE

ARQUITECTURA

1900



*Fragmento Tercer de Beethoven
Gustav Klimt*



*Matisse: Life and Printing
Musée Matisse de Nice*

FAUWISMO_ FRANCIA
Henry Matisse y Maurice de Vlaminck

DIE BRÜCKE_ ALEMANIA

Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, y Karl Schmidt-Rottluff.

Pintura emocional y subjetiva, reducción formal, colores luminosos, especialmente el "verde".

CUBISMO_ FRANCIA
Descomposición analítica
Picasso, Braque

HISTORICISMO

NEOCLASICISMO
Peter Behrens

MODERNISMO_ ESPAÑA
MOVIMIENTO DE SECESSION_ AUSTRIA
ART NOUVEAU_ FRANCIA
MODERN STYLE_ INGLATERRA
STYLE LIBERTY_ ITALIA
JUGENDSTIL_ ALEMANIA



*Rascacielo Chicago
Pellissier*

ESCUELA DE CHICAGO_ ESTADOS UNIDOS
W. Le Baron Jenney y Louis Sullivan, intervienen en la reconstrucción de Chicago, construcción de rascacielos.

EXPRESIONISMO ARQUITECTONICO
Lenguaje formal funcional, principales materiales: ladrillo y cristal.

CASA BATLLÓ_ ANTONI GAUDÍ
Barcelona
Arquitectura de forma natural y orgánica.



*Ventana Cam. Batlló
Antoni Gaudí*

ARTE

ARQUITECTURA

1910

DER BLAUER REITER_ ALEMANIA
Forma y Color.
Kandinsky



ARQUITECTURA GOTICA DE PRAGA
Variantes al expresionismo europeo.

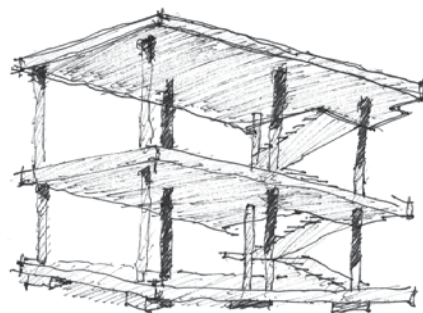
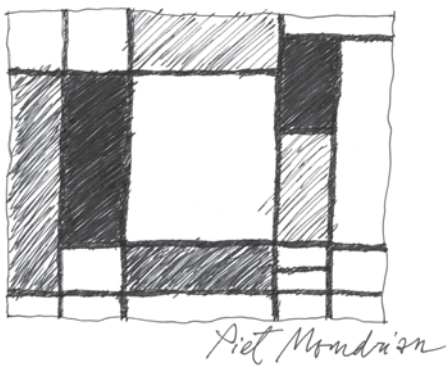
CASA COMERCIAL Y DE VIVIENDAS GOLDMAN & SALATSCH_ ADOLF
LOOS
Viena
Oposición a la Arquitectura Decorativa

FACTORÍA FAGUS_ WALTER GROPIUS Y ADOLF MEYER
Alfeld
Marca el estilo de la Arquitectura Moderna.

MANIFIESTO FUTURISTA_ ITALIA
La velocidad expresada en el movimiento y dinámica.

MANIFIESTO FUTURISTA_ ITALIA
Antonio Sant' Elia
En arquitectura se dan solamente representaciones gráficas. " Oposición a los edificios solemnes teatrales y decorativos".

SISTEMA DOMINO_ LE CORBUSIER
Modulación para construir en serie con elementos pre-fabricados.



*Sistema Domino
Le Corbusier*

NEOPLASTICISMO_HOLANDA
Piet Mondrian

DE STIJL_HOLANDA
Theo Van Doesburg
Lenguaje formal abstracto constructivo, libre de toda ornamenta. " El triunfo del espacio abstracto sobre el cuerpo"

SUPREMATISMO_UNION SOVIETICA
KASIMIR MALEVITCH_ "CUADRO SOBRE FONDO BLANCO"
Con esto se llega al punto cero de la pintura, la máxima abstracción.
"abstracción pura", Influye en los movimientos "De Stijl" y la "Bauhaus".



*Malevitch
"Carré noir sur fond blanc"*

ARTE | ARQUITECTURA

BAUHAUS_WEIMAR-ALEMANIA
Oscar Schlemmer, Vassily Kandinsky, Paul Klee
Amplio espectro artístico.

1920
BAUHAUS_WEIMAR-ALEMANIA
Walter Gropius
Amplio espectro artístico.

DADAISMO_WEIMAR-ALEMANIA
Protesta anti-arte.
Marcel Duchamp, Arp

RACIONALISMO
Anula la forma natural, y con ello elimina aquello que estorba a la expresión del arte.
Aspiración de la arquitectura del siglo XX, soluciones marcadamente racionales, ligadas al funcionalismo.

SURREALISMO_WEIMAR-ALEMANIA
Inspiración del subconsciente.
Dalí, Klee y Chagall.

NEOPLASTICISMO
En la arquitectura, significó claridad en las formas y pureza en la superficie.

CASA SCHRÖEDER_ UTRECHT
Gerrit Thomas Rietveld
Formalización del pensamiento "De Stijl". La casa se arma a partir de la descomposición de la silla en rojo y azul. Analogía a la pintura de Mondrian

BAUHAUS_DESSAU-ALEMANIA
Walter Gropius

URBANIZACIONES EN BERLIN
Programa de construcción de viviendas sociales en Berlín, participan en el programa Hans Scharoun, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Bruno Taut.

ART DECO_ "EXPOSITION DES ARTS DECORATIFS MODERNES"_PARIS
PILOTIS_ LE CORBUSIER
Sistema de Pilotis que dejan las primeras plantas libres

CIAM_
CONGRÈS INTERNACIONAUX D'ARCHITECTURE MODERNE
Le Corbusier y Siegfried Giedion

PABELLON ALEMÁN EN BARCELONA_ MIES VAN DER ROHE

ARTE CONCRETO_EIMAR-ALEMANIA
Forma Concreta
Van Doesburg

1930
CHRYSLER BUILDING_NEW YORK
William Van Alen
Versión Norteamericana del Art Deco.

VILLE SAVOYE POISSY_FRANCIA
Le Corbusier

ARTE ABSTRACTO_EIMAR-ALEMANIA
Normas Geométricas
Herbin

CIERRE DE LA BAUHAUS_DESSAU-ALEMANIA

GUERNICA
Pablo Picasso
Inspirado en los ataques aéreos Norteamericana del Art Deco.

CASA DE LA CASCADA_ FRANK LOYD WRIGHT
Pensilvania, Estados Unidos

ARTE | ARQUITECTURA

ARTE ABSTRACTO DECORATIVO_ESTADOS UNIDOS
Expresiones no figurativas, de color y forma
Estève

1910

ROCKE FELLER CENTER_ REINHARDT Y HOFMEISTER; CORBETT, HARRISON Y MAC-MURRAY; HOOD Y FOUILHOX.
New York
Van Alen
Versión Norteamericana del Art Deco.

ACTION PAINTING_ESTADOS UNIDOS
Jackson Pollock

COLOUR FIELD PAINTING_ESTADOS UNIDOS
Mark Rothko

CINETISMO (OP ART)
Producir ilusiones ópticas
Vassarely, Eusebio Sempere, Omar Rayo

1950

GLASS HOUSE_ PHILLIP JOHNSON
Connecticut, Estados Unidos
Se llega al extremo de la desmaterializacióm.

CHANDIGARGH_ LE CORBUSIER
India
Se construo la ciudad de Cahndigarh, la capital del estado indio de Punjab planeado para 500.000 habitantes.

LA UNIDAD DE HABITACION_ LE CORBUSIER
Marsella
Unidades arquitectónicas en altura,

NOTRE DAME DU HAUT_ LE CORBUSIER
Ronchamp
Mezcla de técnica y naturaleza

SEAGRAM BUILDING_ MIES VAN DER ROHE Y PHILIP JOHNSON
Nueva York

GUGGENHEIM MUSEUM_
FRANK LLOYD WRIGHT
Nueva York
Arquitectura escultural

ARTE | ARQUITECTURA

<p>NUEVO REALISMO_ESTADOS UNIDOS Objetos reales Ives Klein</p>	1960	<p>AMPLIACION DE LA BAHÍA DE TOKIO_ KENZO TANGE Plan para ampliar la ciudad hacia la bahía con construcciones sobre pilotes.</p>
<p>ABSTRACCION GEOMETRICA_ESTADOS UNIDOS Frank Stella máximo representante de la abstracción geométrica y constructivista que antecede al minimalismo.</p>		
<p>POP ART Da categoría de arte a las imágenes y onjetos de uso diario Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein</p>		<p>CATEDRAL DE BRASILIA_ OSCAR NIEMEYER Y LUCIO COSTA Parte de le construcción para la nueva capital de Brasil.</p>
<p>ANTECEDENTES AL MINIMALISMO El filósofo Richa categoría de arte a las imágenes y onjetos de uso diarioord Wolheim para referirse a las pinturas de Ad Reinhardt y otros objetos de muy bajo contenido artísticos como los ready -made de Marcel Duchamp.</p>		<p>FILARMONICA DE BERLIN_ HANS SCHAROUN Nueva disposición en el escenario se ubica en el centro</p> <p>"PLAZA DE LOS TRES PODERES"_ OSCAR NIEMAYER Brasilia, Brasil Plan para ampliar la ciudad hacia la bahía con construcciones sobre pilotes.</p>
<p>HAPPENING Acción Beuys</p>		
<p>REALISMO Pintura realista impersonal</p>		<p>NEUE NATIONALGALERIE DEL FORO CULTURAL DE BERLIN_ MIES VAN DER ROHE Berlín estructura de acero con fachada totalmente acristalada, constituye el polo opuesto racional de la arquitectura expresiva de la cercana filarmónica de Hans Scharoun.</p>
<p>MINIMALISMO "Colores puros, pinturas geométricas", surge en oposición al Pop-art.</p>		
	1970	
		<p>FIN DE LA ARQUITECTURA MODERNA_SAN LUIS En el verano del 72, se dinamita la zona residencial en san Luis, ya que hace dos decadas que las casas no habían podido ni alquilarse ni sanearse.</p>
		<p>POSMODERNISMO</p>
		<p>OPERA DE SYDNEY_ JORN UTZON Australia La arquitectura como un simbolo</p>
		<p>GENTRE POMPIDOU_ RENZO PIANO Y RICHARD ROGERS Paris Van Alen Versión Norteamericana del Art Deco.</p>

ARTE

NEOEXPRESIONISMO_ALEMANIA
Georg Baselitz

NEW FAUVISM, PUNK ART O BAD PAINTING_ESTADOS UNIDOS
Jean Michel Basquet

FIGURATION LIBRE_FRANCIA
Blanchard

TRANSVANGUARDIA_ITALIA
Francesco Clemente

Reacción al minimalismo, agresividad, referido al cuerpo humano representado de manera burda.

ARQUITECTURA

1980

ARQUITECTURA HIGH-TECH
NORMAN FOSTER _ RICHARD ROGERS
arquitectura técnica

"BONJOUR TRISTESSE" _ ALVARO SIZA
Berlín
Viviendas

BANCO DE HONG KONG Y SHANGAI_NORMAN FOSTER
Hong Kong
La técnica en la arquitectura

INSTITUT DU MONDE ARABE_ JEAN NOUVEL, GILBERT LÉZENÈS Y PIERRES SORIA
Paris
La lectura de las superficies

DECONSTRUCTIVISMO
PHILIP JOHNSON_MARK WIGLEY
Formas descompuestas, inclinadas y entrecruzadas
Principales representantes: Gehry, Libeskind, Hadid, Eisenman.

1990

PIRAMIDE DE ACCESO AL LOUVRE_ IEOH MING PEI
Paris, Francia
Cambio radical, se junta lo antiguo del viejo palacio real con lo denominado "supermoderna" de la pirámide.

PUESTO DE BOMBEROS DE VITRA_ ZAHA HADID
Rhein

COLECCION DE ARTE GOETZ_ HERZOG & MEURON
Munich

EDIFICIO COMERCIAL DE LA NATIONALE NEDERLANDEN_FRANK O. GEHRY
Praga

GALERIES LAFAYETTE_ JEAN NOUVEL
Berlín

PABELLON PORTUGUES DE LA EXPO 98_ALVARO SIZA
Lisboa

JÜDISCHES MUSEUM_DANIEL LIBESKIND
Berlín

El color, como medida, tiene la capacidad de identificar a través de determinada tonalidad, la característica espacial de un lugar o sector escogido, en este punto que es el comienzo, se toma el estudio del color como la abertura a un tema, y en ese mundo se establecen especulaciones al campo arquitectónico.

Por otro lado la habitabilidad, representa una coordenada de difícil medición, por lo intangible y subjetiva que puede llegar a ser su valorización y medición, ya que para saber de espacio habitable se toman parámetros formales, pero también, los parámetros de incidencia formal, en su gran mayoría mutables, como la luz, el sonido, los flujos, la permanencia, la concurrencia; entonces lo formal debe su aparición a la medida, a la matemática, un campo acotado y su traspaso tiene un margen de error muy pequeño, pero la representación de los aspectos no formales deben encontrar un parámetro de medición en un campo equivalente, en relación al grado de abstracción que les pertenece.

Entonces, ya desde el lugar escogido se podrían establecer parámetros identitarios, un análisis formal, con medida y uno de incidencia a la forma, desde un campo abstracto, el color.

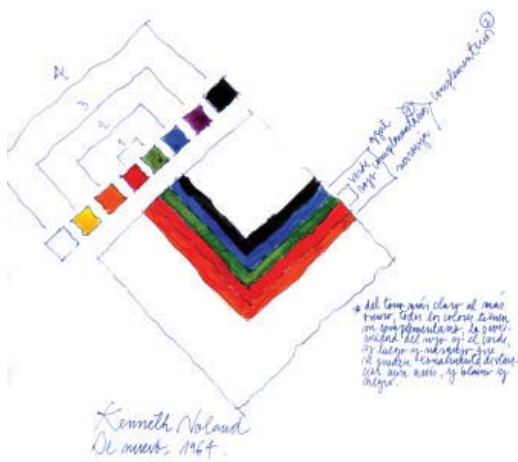
INTRODUCCIÓN

Hay un total formal de ciudad que hace referencia en primer lugar a su topografía, y luego a su traza y por último a su altura, así un gesto formal del total y a su vez la forma particular en que se habita. Entonces se puede totalizar, en referencia a elementos formales y no formales (relativo al habitar) que caracteriza un sector o una ciudad. Para abordar lo anterior aparece el color, como la nueva medida que trae características nuevas de medida al espacio.

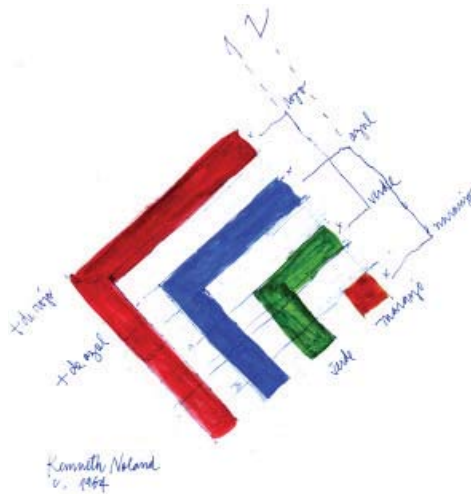
COLOR:

Relaciones en el cuadro

El estudio del color, se enfoca más que nada a un estudio que se funda en la base de la observación de cuadros que trabajan la idea del color, así principalmente forman parte del estudio los cuadros de Josef Albers y Kenneth Noland.



keneth Noland / DE NUEVO, 1964



keneth noland / C 1964



Kenneth Noland.
Blue extend

keneth noland / BLUE EXTEND

CONSTRUCCION A PARTIR DE LA AUSENCIA DE UN COLOR (AMARILLO)

La primera combinación es el rojo y el verde, esa permite por el lado del verde, pasar del verde al azul, del azul al violeta y del violeta al negro, en el caso del rojo, del rojo al naranja y del naranja al amarillo para finalmente llegar al blanco, hay un orden establecido desde el blanco y el negro, y por otra parte se permite establecer un orden para las parejas de colores complementarios, 1/ rojo y verde 2/ Azul y naranja 3/ Amarillo y Violeta y por último 4/ Blanco y negro.

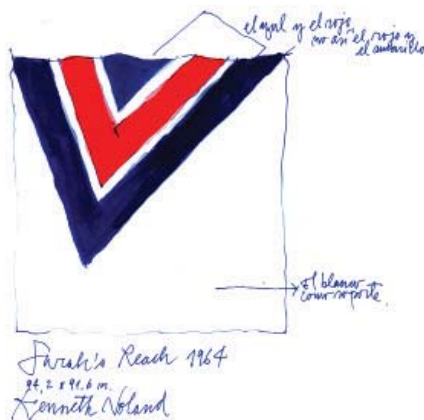
En la construcción en base a los colores hay una idea con respecto a los complementarios, aquí intercalados y sostenidos a su vez por un soporte blanco, que permite que establezcan una relación a pesar de no estar uno al lado del otro. En cantidad, más de los colores primarios, rojo y azul, que de los complementarios. Aún así existe una correspondencia entre los extremos, el rojo y el naranja (Amarillo) y los internos, azul y verde (amarillo), en los dos, externos e internos se realiza una construcción a partir del ausencia del amarillo. El amarillo, es el que construye el total a través de su ausencia, la ausencia de un color también es un parámetro cuidado, Entonces son los colores que se eligen y por otra parte se estudia cuales no deben interferir en la composición.

Lo primero un centro azul. Para acentuar el azul, el círculo negro; Para acentuar el círculo negro, el círculo blanco; Y para no olvidar que el primer círculo era azul, un azul claro, Pero también había de blanco y negro, entonces se termina con su mezcla, el gris. Para acentuar las tonalidades puras, se puede poner al lado tonalidades mezcladas con blanco, un tono quebrado menor (+claro) al tono que se quiere resaltar.

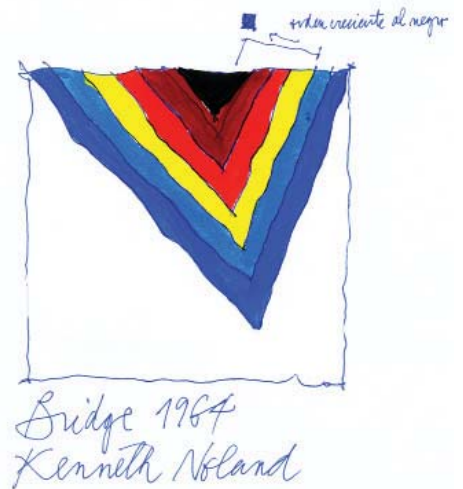
* " El Rojo y Azul, colores que no tienen ningún punto de contacto físico pero que precisamente por su profunda oposición espiritual constituyen hoy una de las armonías más eficaces y más idóneas. Nuestra armonía descansa primordialmente sobre el principio del contraste, que en todas las épocas ha sido el principio más grande del arte".

"Es curioso que precisamente la combinación de rojo y azul fuera una de las preferidas de los primitivos y que se haya conservado en las formas artísticas que proceden directamente de aquella época."

Kandinsky, "De lo espiritual en el arte"



keneth noland / SARAH'S REACH 1964



keneth noland / BRIDGE 1964

AMARILLO Y AZUL / BLANCO Y NEGRO

Dentro de los primarios, el azul y el amarillo, son los que producen una antítesis mayor, pueden representar tanto como el blanco y el negro. La principal característica que se establecen al hablar de estos dos colores son los conceptos de luz y sombra, y también del movimiento que generan, si el amarillo es mucho más expansivo el azul se contrae en sí mismo, creando formas claras, porque construye límites nítidos.

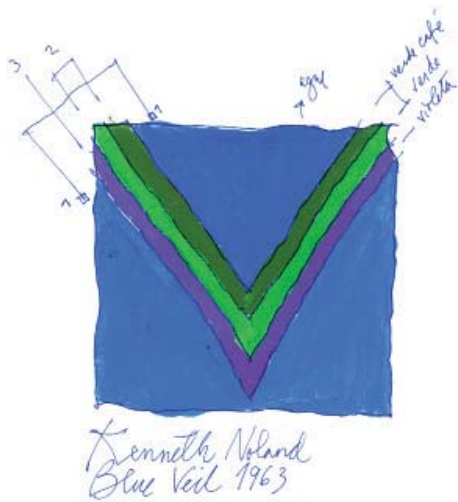
Haciendo una analogía al blanco y negro, se podría decir, que el negro se contrae y el blanco se expande, o sea si se tuviera que hablar espacialmente, se podría decir que el negro se contrae por lo tanto es construcción, es altura, mientras blanco es expansión, es vacío, es explanada.

*ROJO Y AZUL EN SOPORTE BLANCO

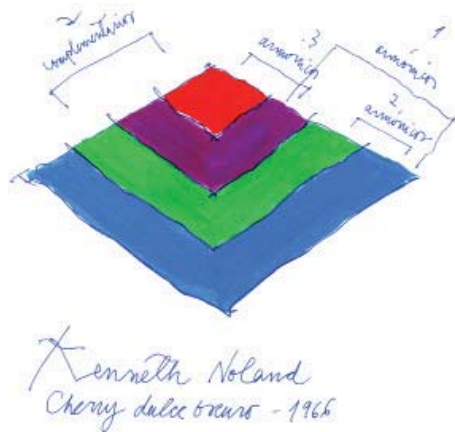
El blanco como soporte, origina una superficie reflectante. Al igual que el blanco, el negro, se podría considerar como un color de soporte, pero de características absorbentes. En el cuadro dos primarios, el Azul y el Rojo. Entre los complementarios las combinaciones más usadas, Rojo y Azul, y con mayor frecuencia, Azul y Amarillo, la única que se excluye, es el Rojo con Amarillo que trabajan más como armónicos.

ACENTUACIÓN Y DISMINUCIÓN , EL BLANCO Y EL NEGRO,

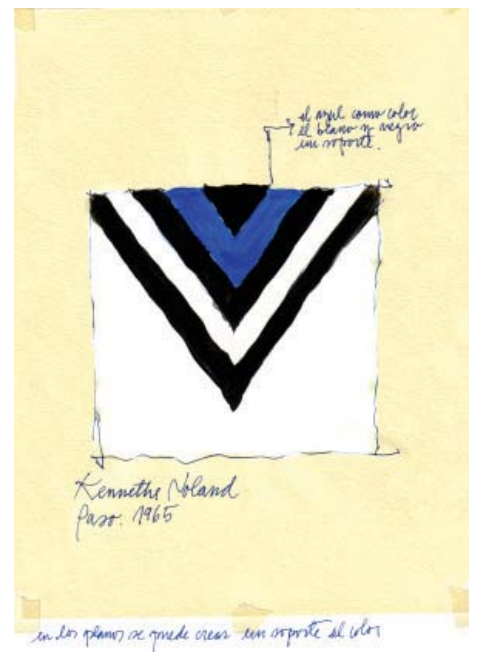
En el cuadro de Kenneth Noland aparece un orden creciente al negro, se va de el amarillo, al naranja, y del naranja al rojo, para quedar acentuado por el negro. Por un lado esos armónicos y por otro ,dos azules, primero el oscuro, luego el claro y finalmente el blanco. Blanco y negro, representan las antinomías, capaces (siempre en relación al otro) de acentuar o disminuir un aspecto del color.



keneth Noland / BLUE VEIL 1963



keneth Noland / CHERRY DULCE OSCURO 1966



keneth Noland / PASO 1965

COLORES ARMONICOS

En este cuadro aparecen colores en las mismas tonalidades, hacen que parezca una superficie plana, ya que da la idea de que fuera un total, así se puede decir que los colores armónicos dentro de una misma gama pueden extender el espacio, así el azul es el soporte, sus armónicos el violeta, Azul + Rojo, y el Verde, Azul + Amarillo. Aquí se construye a partir del azul, este es el soporte, y la construcción a partir de los primarios restantes, rojo y amarillo, que no aparecen puros, sino como la construcción a través del Azul.

CONSTRUCCION A PARTIR DE ARMONICOS

Armónicos del extremo superior, rojo y violeta, (la ausencia del azul) y en extremo inferior el Azul y verde, armónicos también, (aquí ausencia del Amarillo) y por último los complementarios el rojo y el verde, que hacen que el cuadro no sea una superficie plana, ya que de alguna forma adquiere volumen, por el contraste de los complementarios.

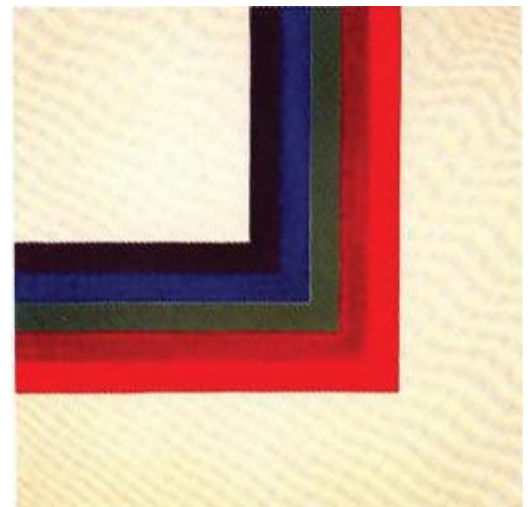
SOPORTE PARA RESALTAR O ATENUAR UN COLOR

En los planos, maquetas o dentro de un proyecto se puede tomar en cuenta que el blanco y el negro, se pueden ocupar como soporte para los demás colores, o sea, si se quiere resaltarlos o atenuarlos. Para tener las tonalidades reales, se ocupa blanco, como el mejor soporte para resaltar el color, en el caso de que se quiera absorber la tonalidad del color y disminuirlo se ocupa negro que absorbe la luz del color y queda opaco, esto no como una desventaja ya que en algunos momentos se podría querer un tono de estas características.

PLANIMETRIA

Especulaciones al campo arquitectónico

Todas las relaciones que se hacen desde el color al campo arquitectónico son especulativas como parte de un ejercicio de abstracción.



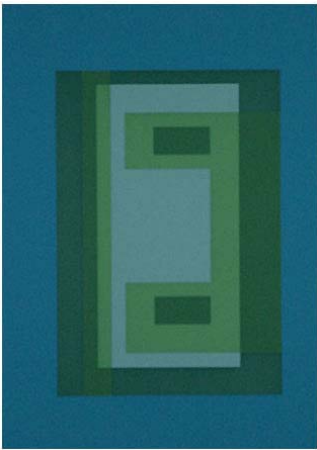
keneth noland / DE NUEVO 1964

CROMATISMO PARA LA ELECCIÓN DE LUGAR

El color mediante sus tonalidades es capaz de abrir un sistema de medición que establece un orden, una secuencia que podría tener su punto más bajo en referencia, por ejemplo, a la luminosidad o al grado de movimiento de un color, todo depende de que es lo que se quiera medir. Este orden cromático es llevado a un campo urbano. En el caso de Valparaíso, se trata con la extensión del plan, del borde y la relación de alturas que se da desde el mar hasta la cima. Es por lo mismo, el color, una medida que ayuda a determinar la elección de lugar para el proyecto, en los antecedentes de Porto quedo ya establecido que el Puerto toma su mayor esplendor en los cruces, en sus encuentros y es así como ya elegidos estos cruces en Valparaíso se los construye en una maqueta donde quedan agrupados y delimitados a partir del color, sin embargo es

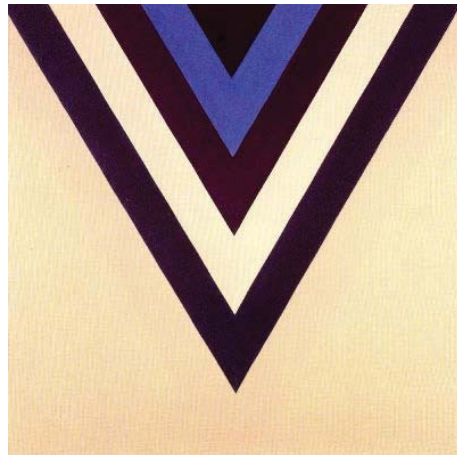
posible también hacer un orden a partir de la luz de estos espacios y su relación cromática, un ejercicio comparativo.

(1)



Josef Albers / VARIANT V 1966

(2)

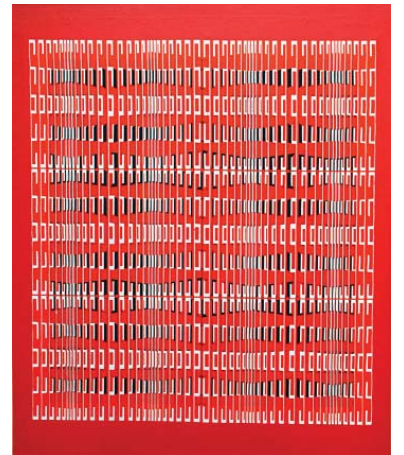


Kenneth Noland / PASO 1965



Josef Albers / FUGHE

★



Matilde Pérez / SERIE CROMATISMO ANDINO 1970

(1)

CONSTRUCCIÓN DE LA AUSENCIA

Ya en la composición pictórica existe una elección de los colores que forman parte del conjunto, sin embargo también hay una elección de los colores que no entran en juego para que la elección sea correcta y el significado sea plásticamente armónico.

Así en arquitectura es también la ausencia la que logra construir, no solo se piensa en lo que se incluye, sino que sabe de lo excluido a modo de que la obra resulte una construcción de medidas justas que sabe de lo presente a razón de lo ausente.

(2)

ACENTUACIÓN CROMÁTICA

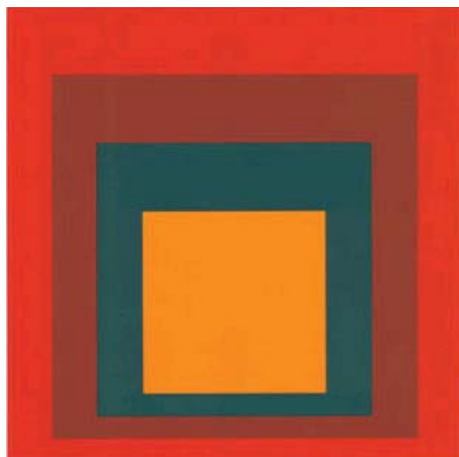
Hay una característica geográfica en Valparaíso que responde a la relación que se establece entre plan y cerro, las planicies (plan) y las pendientes, y sus acentuaciones (cimas), no solo la búsqueda de lugar se centra en los ya mencionados puntos cruce del plan (Plaza Echaurren, Plaza Sotomayor, Plaza Anibal Pinto, Plazuela Ecuador) sino también en la relación transversal que se construye a partir de los mismos, aquí aparece la altura y con esto las acentuaciones territoriales (cimas) y que corresponden a las alturas mayores. Éstas quedan expresadas planimétricamente como negros o colores oscuros que establecen mayor contraste por lo mismo mayor proximidad y la luz, como luz de escampado, sin claroscuro, la luz de cima es blanca, a mayor luminosidad, entonces si se habla de altura es lo más próximo al negro, si se habla de luminosidad es blanco.

★

EL MOVIMIENTO DEL CONTRASTE

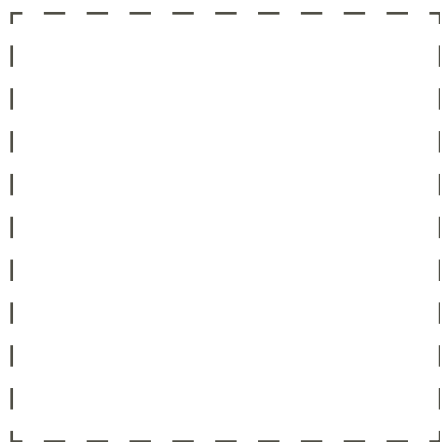
* El blanco que hace relación a la luz se puede interpretar como espacios vacíos o extensos que dejan entrar la luz. Es así como a partir de esta relación, se puede seguir haciendo alusión a lo que dice Piet Mondrian, cuando habla de que el vacío arquitectónico es equivalente al blanco, el no-color, Entonces:
 Blanco ---> VACIO ---> + LUZ
 Negro--->LO CONSTRUIDO MÁS CONTRACTADO---> LUZ

(3)



Josef Albers / HOMENAJE AL CUADRADO 1954

(4)



SOPORTE REFLECTANTE

(4)



SOPORTE ABSORVENTE

(3)

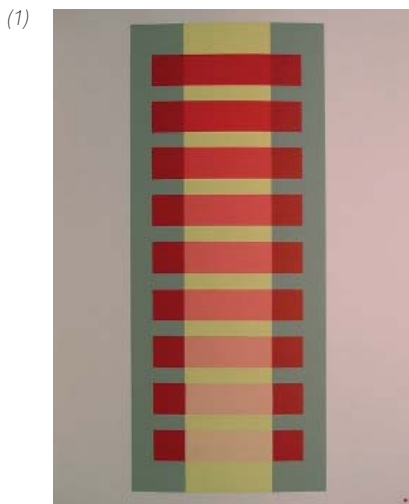
LA ARMONÍA DEL CONTRASTE

(4)

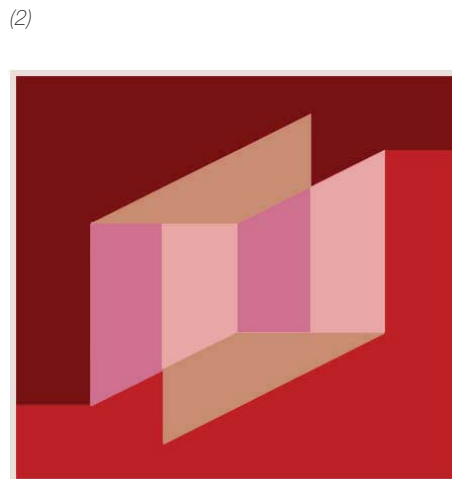
BLANCO Y NEGRO

** El blanco y el negro se establecen como colores de soporte, ya sea en un ejercicio de abstracción, planos o como maqueta. También entendido como el "topos" a modo de soporte. Este soporte se establece sabiendo de las cualidades de cada color, así el negro se convierte en un soporte al color con características absorbentes, o sea el color pierde su luz y por otro lado el soporte blanco es reflectante, así todos los colores se muestran tal cual son, en cuanto a brillo y tono.

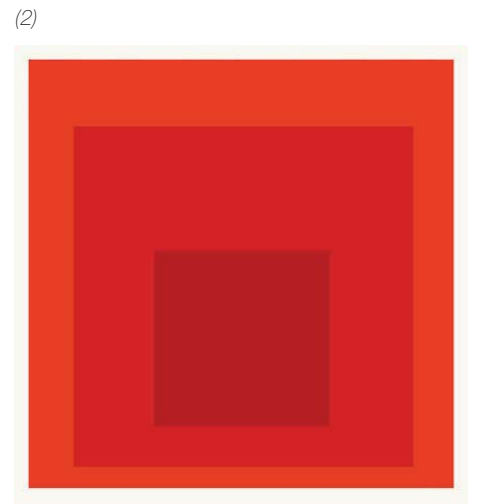
El soporte, entonces, es también entendido como el "lugar" o topos donde se dan las relaciones de ciudad que serán luego, parte del estudio de sector, valorizadas de acuerdo a parámetros cromáticos.



josef albers / INTERACCIÓN DEL COLOR 1963



josef albers / NEVER BEFORE 1976



josef albers / HJE. AL CUADRADO 1971

(1)
ACENTUAR Y DISMINUIR UN COLOR

El hecho de acentuar, hace referencia en Valparaíso, a la existencia de la pendiente, hay debido a esto, una gradación geográfica que queda representada en esta oportunidad como gradación que va de la máxima abertura a un contractación de la cima, así se relaciona la salida al mar como la máxima abertura en Valparaíso es por eso que se otorga para el nivel de mar el blanco, luego a medida que se va subiendo la pendiente se pasa por las gamas de los grises hasta llegar finalmente al negro, la cima, y el espacio más contractado.

(2)
EXTENSION Y DELIMITACIÓN DEL ESPACIO

Para extender un espacio a través del color solo es necesario disminuir el contraste de los límites de los colores vecinos o simplemente trabajar con colores armónicos, por el contrario si se quiere delimitar solo basta con poner un color complementario o contrastante, esta idea de extender y delimitar un espacio se propone como una regla de identificación sectorial, dentro del plano.

1. Los límites más suaves revelan una cercanía que implica conexión.
2. Los más duros, indican lejanía, separación
3. La mezcla media nos aparece frontal como un valor en sí.

Josef Albers, 1, 2, y 3. La interacción del color,

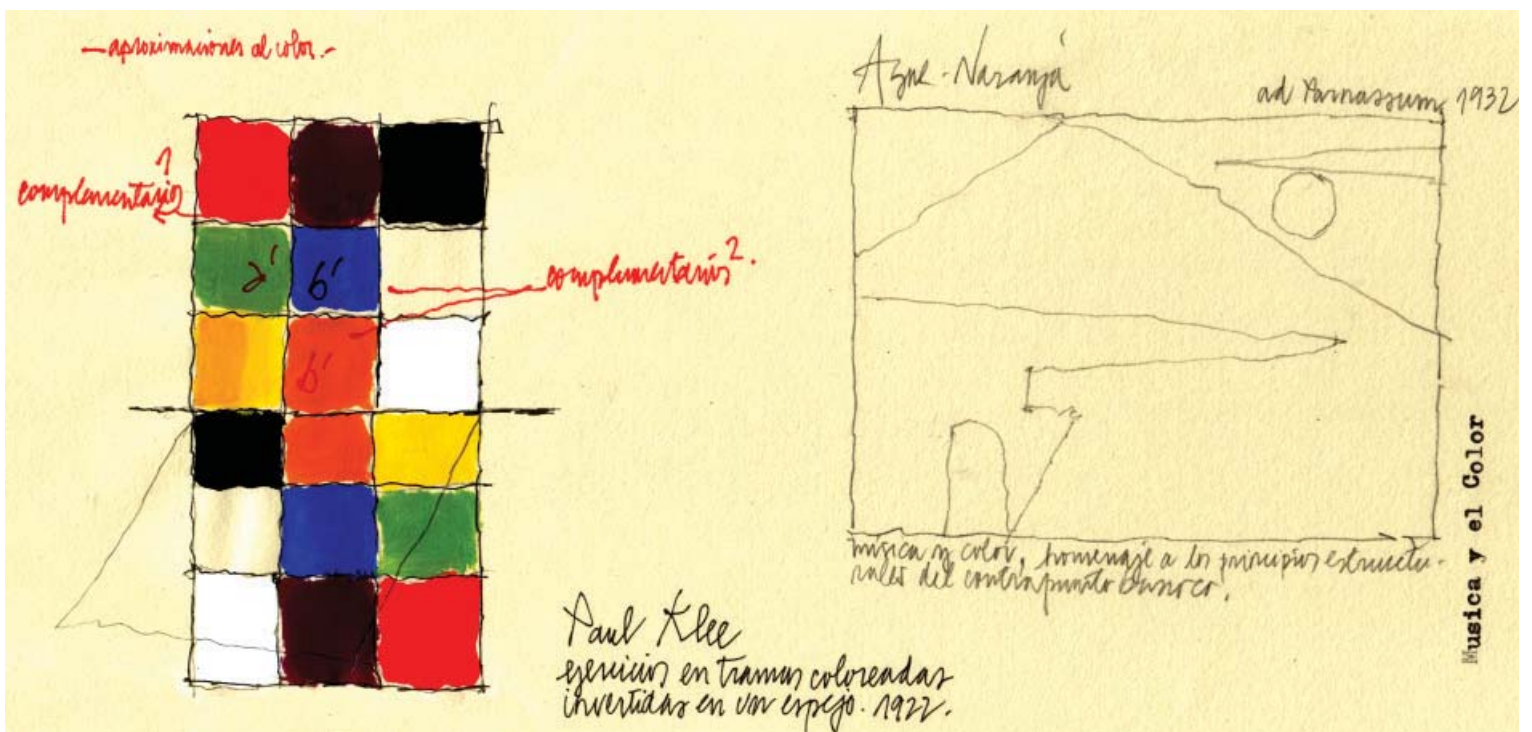
(3)
CUALIDAD DE LOS COLORES

El color es, primeramente, cualidad. Es, en seguida, densidad, pues posee, además de un valor cromático, un valor lumínico. Y es, por último, medida, pues tiene también sus límites, su contorno su extensión: todo cuanto en él es medible.

El claroscuro es densidad, en primer término, y luego es medida, en su extensión y sus límites.

(Paul Klee, Teoría del arte moderno, cap.2; acerca del arte moderno, pág. 29, 30)

(3)



1595
"I Bari "



99 X 107
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Estados Unidos

CARAVAGGIO 1571_1610

1599_1600
"Vocazione di san Matteo "



322 X 340
Iglesia de San Luis de los franceses, Roma, Italia

1656
"Las Meninas"



310 X 276
Museo del Prado, Madrid, España

DIEGO VELAZQUEZ 1599_1660

1635-1636
"Retrato de Martínez Montañés"



109 X 107
Museo del Prado, Madrid, España

CLAROSCURO

El claroscuro se reconoce por el fuerte contraste entre luz y sombra, donde prima la sombra ante la luz, se iluminan las figuras del cuadro con gran intensidad, haciendo que algunas de ellas resalten exageradamente frente a otras. Esta técnica alcanza su madurez con Caravaggio, que da lugar a otra corriente llamada Tenebrismo, una aplicación radical del claroscuro.

Caravaggio uno de los primeros exponentes de la pintura barroca, sitúa sus personajes en un fondo oscuro y los ilumina por rayos de luz dirigida que

producen un fuerte contraste. En la mayoría de los cuadros de Caravaggio se refleja la penumbra de fondo que contrasta con las figuras que ocupan los primeros planos que están muy bien iluminados, el fondo no se trabaja. Este contraste dramático fue cultivado por Italianos y Españoles, a los cuales se denomina como antes mencione Tenebristas. Caravaggio tuvo en mayor o menor medida influencia sobre grandes pintores como Poussin, Rubens, o Rembrandt. Paul Valéry al hablar de Caravaggio menciona lo siguiente "Caravaggio comenzó con su

arte algo simple, la pintura moderna".

En la pintura barroca española se destaca Diego Velázquez influenciado por Caravaggio, su pintura evoluciona a una de gran luminosidad y de pinceladas rápidas y sueltas, llegó a dominar extraordinariamente la luz. Se convirtió en un gran referente para los impresionistas especialmente para Manet. Utilizó fondos claros y capas transparentes de colores para crear esta gran luminosidad, desarrolló esta técnica hasta extremos nunca antes vistos.

Para la pintura "Las Meninas" Velázquez ocupó muy

1665-1669
"Autorretrato con paleta "



114,3 X 94
Kenwood House, Londres, Inglaterra

REMBRANDT 1606_1669

1632
"La lección de anatomía "



169,5 X 216,5
Mauritshuis, La Haya, Holanda

1665-1675
"La joven de la perla "



44,5 X 39
Mauritshuis, La Haya, Holanda

JOHANNES VERMEER 1632_1675

1658-1660
"La Lechera "



45,4 X 41
Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda

pocos colores, los que se ven en su paleta, más la gama de azules.

A Rembrandt se lo considera como uno de los mayores maestros de la pintura barroca, siendo a su vez el artista más importante de Holanda, manipuló en su obra tardía una limitada paleta utilizando transparencias y veladuras (esencialmente en negro, blanco, amarillo y rojo) creando una rica y brillante armonía.

Otro pintor reconocido Holandés es Vermeer que se destacó principalmente por su maestría en el

uso y tratamiento de la luz, se relaciona con el punto de vista de finales del siglo XVII donde el azul y el amarillo eran los colores básicos de la luz.

Johannes Vermeer fue un precursor en principios de composición. En cuanto al color Van Gogh escribe al también pintor Émile Bernard: " Es cierto que en el par de cuadros que pintó, se puede encontrar toda la paleta de colores; pero unir el amarillo limón, al azul pálido y el gris claro es tan característico de él, como la armonización del negro, el blanco, el gris y el rosa en Velázquez.

En los dos cuadros enunciados gráficamente, "La joven de la perla" y "La lechera" se ve aparte de esta relación entre luz y sombra el manejo de azul y amarillo, colores característicos con los que representa el contraste, estos dos colores intervienen en el claroscuro como colores puros e intensos. El color aparece en los atuendos y presenta al igual que el blanco y negro una profunda contraposición, sin ser ellos colores complementarios.

1834
"Femmes d' Alger dans leur appartement"



180 X 229
Musée du Louvre, Paris, Francia

1830
"La Liberté guidant le peuple"



260 X 325
Musée du Louvre, Paris, Francia

1863
"Le déjeuner sur l'herbe"



208 X 264,5
Musée d'Orsay, Paris, Francia

1872
"Berthe Morisot"



55 X 40
Musée d'Orsay, Paris, Francia

EUGÈNE DELACROIX 1798_1863

EDOUARD MANET 1832_1883

EL IMPRESIONISMO Y EL COLOR

Delacroix es una de las figuras más importantes del romanticismo francés, Delacroix es al Romanticismo del Color así como Ingres es al Romanticismo de la línea, se adelanta intuitivamente al Impresionismo en la práctica del color.

Baudelaire publica una obra en el Salón de 1846 en la que llevó a la fama a Delacroix, pintor hasta entonces muy discutido, y ahí propone la concepción moderna de la estética de Delacroix.

Antes de que se desarrollara el Impresionismo hay una serie de rupturas estilísticas y debido a lo mis-

mo un marcado eclecticismo. esta serie de rupturas darán origen al arte moderno, su preámbulo se puede decir es el Impresionismo, este tiende a usar con frecuencia colores puros sin mezcla, y sobre todo los tres colores primarios y sus complementarios, y prescinden de los negros, pardos y tonos terrosos. También se maneja la pintura más libremente, no ocultan sus pinceladas fragmentadas, y la luz pasa a ser el gran unificador de la figura y el paisaje.

Sin duda uno de los grandes precursores es Édouard

Manet que con su pintura "Desayuno sobre la hierba", cambia las bases de composición y narrativa, en su momento fue expuesta en las pinturas rechazadas del Salón de 1863. Sin embargo su obra más polémica sería la Olympia que igualmente fue rechazada en el salon de 1865.

Los impresionistas tienen en cuenta los estudios de Chevreul que propone que existen tres colores primarios Amarillo, Rojo y Azul) y tres complementarios (Violeta, Verde y naranja), en vez de fundir los colores en el pincel es el espectador quien lo hace.

1880
"La Viennoise"



54 X 46,
Musée du Louvre, Paris, Francia

1875
"La Promenade, femme a l'ombrelle"



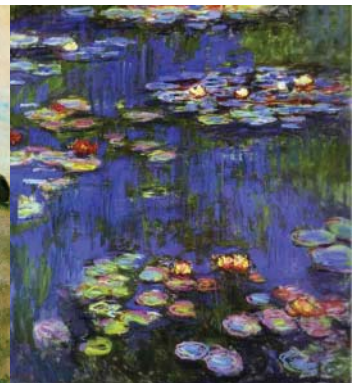
100 x 81,
National Gallery of Art, Washington, USA

1873
"Les coquelicots à Argenteuil"



50 X 65,
Musée d'orsay, Paris, Francia

1914
"Nymphéas"



200 X 200,
National Museum of Western Art, Tokio, Japón

CLAUDE MONET 1840_ 1926

Al mezclar los colores pierden luminosidad es por eso que se yuxtaponen los colores puros, sin mezcla, siguiendo la ley de los contrastes simultáneos de Chevreul. Los complementarios se exaltan junto al primario que no forma parte de su composición. Ocupan los colores claros y eliminan de su paleta los negros, grises y pardos.

Es así que las sombras dejan de ser negras y pasan a ser violetas, el claroscuro queda eliminado.

Sin embargo Manet influenciado por los pintores españoles, Velázquez y Goya, incluye en algunas

de sus obras el color negro.

Claude Monet fue uno de los impresionistas más puristas, hay un claro esfuerzo por incorporar este nuevo modo de visión que consistía en plasmar el instante y su luminosidad, también fue uno de los artistas que más práctico la pintura a "Plein-Air", así resulta una pintura llena de vitalidad y armonía.

En la obra " Les Coquelicots à Argenteuil" se ve claramente el uso de los colores puros y la acentuación que se da en el campo de flores al disponer la pareja de complementarios rojo-verde.

En la pintura " Nymphéas" se observa un trazo rápido y se podría decir poco exacto también, que se desplaza entre una gama de colores afines, así la obra aparece algo plana y sin límites, el color sin grandes contrastes hace del espacio de la pintura algo infinitamente repetible, ya que no existe un contraste que aporte límites.

Monet es de pinceladas grandes y luminosas, que aluden a una luminosidad exterior que nos sitúa bellamente fuera del espacio construido.

1884
"Une baignade à Asnières"



200 X 300
National gallery, Londres, Inglaterra

1884
"Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte"



207,6 X 308
Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos

1877
"Hortense Fiquet en jupe rayée"



72,4 x 55,9
Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos

GEORGES PIERRE SEURAT 1859_1891

PAUL CEZANNE 1839_1906

Seurat es parte ya del post-impresionismo. Es el fundador del Neoimpresionismo. En su obra aparece plasmada el interés que el pintor tuvo por el color, estudio a pintores como Delacroix y Veronés, se centro en el estudio de la complementariedad de los colores.

Tiene un acercamiento científico en el uso del color para acercarse a la pintura.

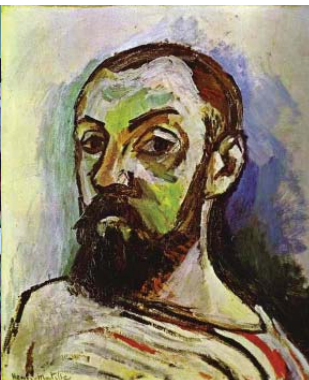
Seurat afirma lo siguiente, " El arte es armonía. la armonía es la analogía de los contrarios, y de similares elementos del tono, del color, y de la línea,

considerados a través su dominancia y bajo la influencia de la luz en combinaciones alegres, serenas o tristes.

Para muchos " Un dimanche après -midi à l'île de la Grande Jatte" constituye uno de los cuadros más relevantes del siglo XIX. Esta pintura está basada en el estudio de la teoría óptica del color, en esta obra contraste puntos minúsculos de color que a través de la configuración óptica conforman una figura coherente, Seurat creía que esta forma de pintura, conocida luego como puntillismo haría los colores

más brillantes y fuertes que pintados a pinceladas. El también postimpresionista Paul Cezanne es considerado como el padre del arte moderno cuyas bases establecen la transición entre la concepción artística decimonónica hacia el mundo artístico del siglo XX, estuvo muy interesado en simplificar las formas, y a su vez dar con un modo muy personal para enfrentar la pintura, que queda materializado en el rigor que tenía por la estructura compositiva y la intensidad de los colores que logran sintetizar los elementos básicos de representación y expresión

1906
"Autorretrato"



55 X 46
Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen, Dinamarca

1905
"Madame Matisse"



81 X 65
Colección Privada

1909
"Interior, My Dining Room"



50 x 65
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Alemania

1910
"Murnau mit Kirche II"



Kunstmuseum Basel, Basilea, Suiza

HENRI MATISSE 1869_1954

WASSILY KANDINSKY 1866_1944

de la pintura de un modo muy personal.

A Henri Matisse se lo conoce por su uso del color, es uno de los grandes artistas del siglo XX. Al inicio de su carrera se lo identificó con el Fauvismo y para los años 20 ya se había destacado por su lenguaje expresivo del color y del dibujo, lo que lo consagra como una de las figuras centrales del arte moderno.

El movimiento al cual en un comienzo perteneció Matisse, Fauvismo viene del francés Fauve que quiere decir fiera, así se denomina a este estilo pic-

tórico de características expresionistas tales como el uso de colores intensos, principalmente el color verde. Destaca por sobre todo el cromatismo anti-natural, un color liberado y se basan también en el juego de la teoría del color, éstos saben cuales son los colores complementarios y los usan para dar con una mayor fuerza cromática.

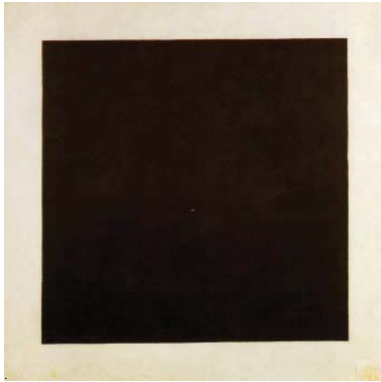
Luego Kandinsky, uno de los precursores de la abstracción, teoriza sobre los colores en su libro "De lo Espiritual en el Arte" dice que el arte nuevo debe basarse en un lenguaje del color y crea las

pautas

sobre las propiedades emocionales de cada tono y de cada color.

En la Bauhaus Kandinsky se hace cargo del curso Morfología del color, al igual que Klee, Kandinsky desarrolla la síntesis y el análisis

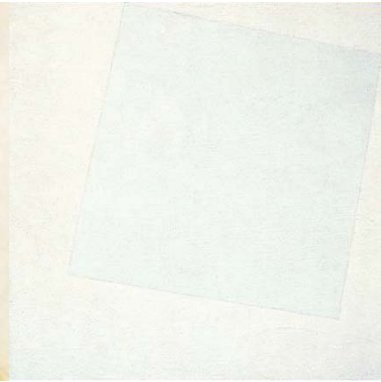
1913
"Cuadrado negro sobre fondo blanco"



200 X 300
National gallery, Londres, Inglaterra

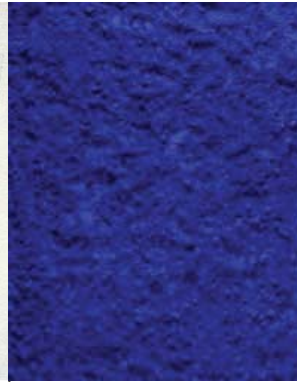
MALÉVICH 1878_1935

1917
"Blanco sobre blanco"



200 X 300
Museum of Modern Art, New York, Estados Unidos

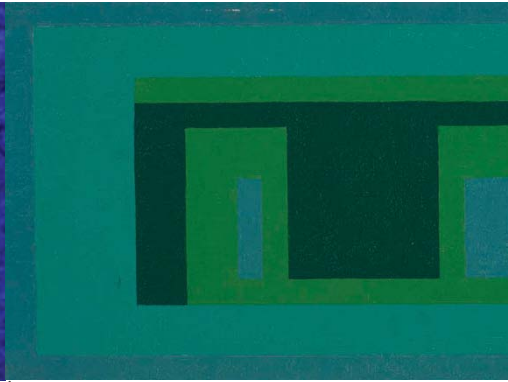
1917
"YKb"



200 X 300
Museum of Modern Art, New York, Estados Unidos

YVES KLEIN 1928_1962

1956
"Variant"



40,323 X 77,153
The Josef and Anni Albers Foundation, New York

JOSEF ALBERS 1888_1976

Kazimir Malévich establece el renacimiento de un arte nuevo, donde se extingue el mundo figurativo y aparece una nueva iconicidad, no se había hecho nada parecido hasta el momento. El Suprematismo, movimiento artístico de principios del siglo XX debe su nombre a Malévich quien junto a Maiakovski describen en el manifiesto de 1915 la tendencia de este movimiento artístico, donde los elementos formales se reducen al triángulo, el cuadrado, la cruz y el círculo; los elementos cromáticos al rojo, negro, azul, blanco y verde.

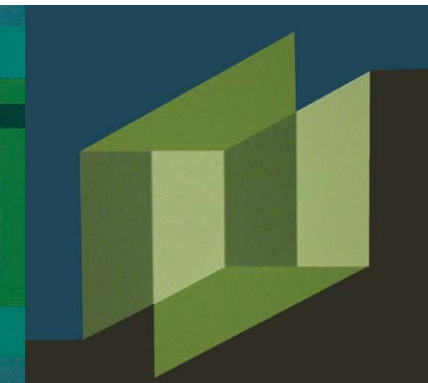
La obra "Cuadrado negro sobre fondo blanco" y "Blanco sobre blanco", se convierten en paradigmas, la primera por ser la primera en prescindir del color y la segunda más allá del color por construir el punto cero de la pintura.

Yves Klein considerado una figura importante dentro del movimiento neo-dadaísta, trabajó en un principio en pinturas monocromáticas de una variedad de colores, luego se va centrar en uno solo, el Azul, el cual fue patentado como el International Klein Blue.

Josef Albers se dedica en su obra "Homenaje al Cuadrado" al estudio del color en todas sus propiedades y en su interacción con otros colores. Utiliza el contraste simultáneo, en que el color modifica a otros en dirección a su complementario. Está considerado junto a Vasarely como uno de los impulsores del arte óptico.

En 1950, el color se convirtió para Albers en algo autónomo, articuló esta idea sobre todo en referencia al Homenaje al Cuadrado: [Para mí, el color es mi medio de expresión. Es algo automático. No estoy

1976
"Never Before"



48.2 X 50.7 cm
National Gallery of Art, Australia

1970
"Study for Homage to the Square"



40.64 x 40.64
The Josef and Anni Albers Foundation, New York

1963
"Early fall"



Knoedler Gallery, New York

2000
"Infanta "



200 X 300
Museum of Modern Art, New York, Estados Unidos

KENNETH NOLAND 1924_

"homenajeando al cuadrado". Se trata simplemente del plato en que sirvo mis manías cromáticas.]

Kenneth Noland alumno de Albers, intenta distanciarse de Albers quien a su juicio era demasiado científico, sin embargo estaba profundamente influenciado por las ideas cromáticas de su maestro. Al igual que Albers, Noland pensaba que el color podía ser liberado de la forma. Hablaba de disponer el color sobre una superficie lo más delgada posible, una superficie rebanada en el aire como una cuchilla. Todo es color y superficie. Eso es todo.

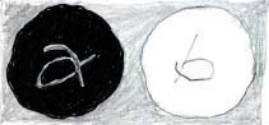
Otra cosa en lo que basan sus esfuerzos es en dar con los colores exactos no a través de la mezcla sino a la identidad precisa de los pigmentos empleados, ya que las mezclas según Albers destruyen el color y la luz, y utilizó pigmentos extraídos directamente del tubo.

Todo la historia de la pintura y la evolución del color ha sido teñida por una constante discusión en cuanto al uso del color, ya los griegos se cuestionaban acerca de la forma en sí misma y de la inclusión

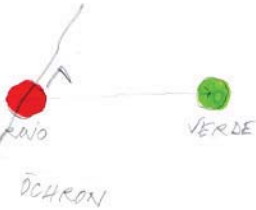
del color como un recurso muchas veces visto perteneciente al campo de lo aparente, y no de lo real; así la misma discusión en la pintura entre el dibujo en sí, como la forma pura y el colorearlo.

Si extrapolamos esta discusión a la arquitectura llegamos a la discusión de la obra desprovista de ornamenta y color, donde el material es el que compone la forma en sí, y por otro lado aquella que acude al color para enfatizar ciertas características.

LOS GRIEGOS, LA ANTIKESIS



PRETO NOIR BLANCO BLANC



EL DORADO Y EL ROJO

TODAS LAS TONALIDADES + LA INCIDENCIA DE LA LUZ

COLORES

- PINTAR ES REGISTRAR VIBRACIONES CLIMATICAS -

« Oh » diss'io lui, « non se tu Odorin,
L'onor d'Agobbio e l'onor di quelle arte
che "alluminar" chiamata e in Parisi?
« frate », diss' egli, « più ridon le corte
che pennellaggia franco Bolognese,
L'onor e tutto or suo, e mio in parte... »

[77-84]

Divina Comedia Dante.



LOS Matices pueden transformarse en una variedad más expansiva y más intensa



DEL MISMO TONO, DOLICANDILAS SOBRE UN FONDO DE SU COLOR COMPLEMENTARIO

ENTENDER LOS EFECTOS DE LA YUXTAPOSICION

- NEGRO — JANSANA 3
- BLANCO — LVE
- AZUL-VERDE — MEDISI TONOS
- AMARILLO-ROJO — LUCES
- DORADO — REFLEJOS



En la práctica, los colores subsisten en el vínculo de las simples relaciones (o causas) que vinculan las formas de verlos a las de producirlos y fijarlos, después de lo cual pueden interponerse o aislarse en su fragmentariedad de supervivencia y de resistencia.

En estas relaciones que establecen y en esta falta de unidad, el color se vuelve un procedimiento lógico de sustracción de la densidad de la materia así como en igual medida, una técnica material de «objetivación» y de adición de una idea particular y de una tintura medicada sobre lo real que se retoma con lo real. El color diseña irregularmente cada campo material y cada historia ideológica, demarcándoles las áreas de discontinuidad, poniendo delante de cada observador y de cada análisis perceptivo principios no abstractos de lugar, topografías de referencia, sensaciones de parada, claros imprevistos en un viaje en el bosque, etc.

La naturaleza del color, en general, casi siempre es interpretada en una relación contrastante con la forma, como si se tratase de una finísima: una percepción que intenta verificar el juicio subjetivo sobre lo real y, al mismo tiempo, la fijación de una regla (espectro cromático) como síntesis y objetivación de lo real.

El discurso sobre el color siempre ha estado unido a la observación de los objetos a la luz, junto con la consideración de la naturaleza de ambos y con la lenta desaparición o temor de esta última. O sea, color en el sentido de materia coloreada o en el de sensación. Para referirse a alguna distinción se recurrirá al adjetivo «colórico» en el primer caso, en el que se

trata de corporeidad y de materia; «cromático» en el segundo, cerca de los fenómenos de la percepción y también de la sugestión, sin querer distinguir el que percibe del percibido en el flujo de los colores que une dos orillas.

Se hablará, en cambio, de un valor recíproco y cambiante, tanto productivo como reductivo de los colores, derivándolo de la contaminación de estas dos funciones, para preguntar por el funcionamiento y la dirección: donde se bifurcan las identidades y se afinan las multiplicidades, la línea de sombra de la aparición del color, su aparato artificial de iluminación.

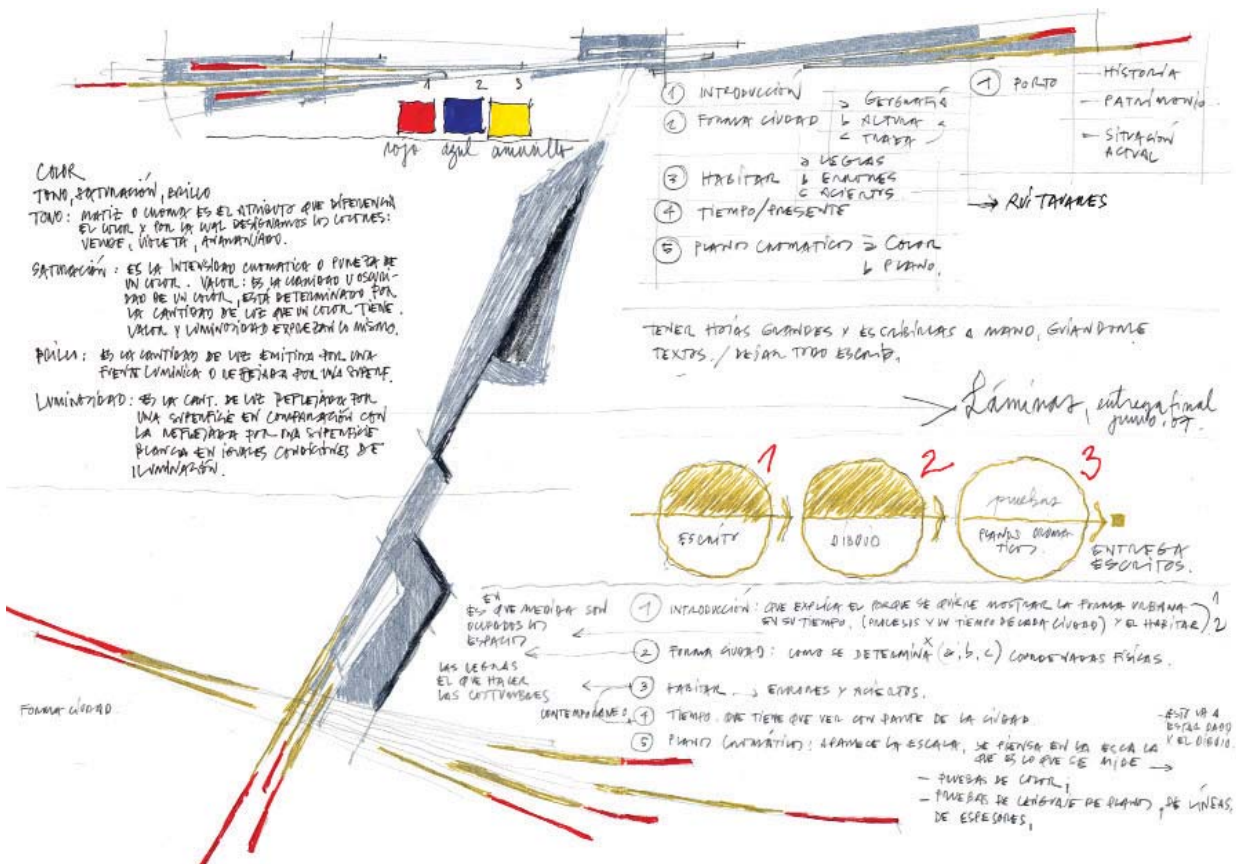
M. Brusatin / HISTORIA DE LOS COLORES: 1. Sentido y cuerpo de los colores... pág. 25

* LA RELACIÓN DE LOS COLORES/ COMBINACIONES

* FIJACIÓN DE UNA REGLA (ESPECTRO CROMÁTICO) COMO SÍNTESIS Y OBJETIVACIÓN DE LO REAL.

* ADJETIVOS AL COLOR: «COLORICO»/ «CROMÁTICO»

TÍTULOS DESARROLLADOS COMO TEMA EN LA CARPETA DEL COLOR



PROYECTO

Plaza Del Avistamiento: La Luz Del Enmarque En Valparaíso

ARRAIGO Y RECORRIDO

Pensando en un plano, una extensión, una llanura, se podría decir que es un espacio que se extiende por todos sus lados hasta el infinito, sin embargo en algún momento aparece una montaña o el mar, y el espacio entonces queda inmediatamente delimitado y orientado, y este límite que es otro gran mundo, otra gran extensión, se podría definir como lo lejano y lo que sostiene la extensión.

Eso en un espacio llano, pura superficie, y una marca, la marca de lo que orienta el territorio y lo sostiene, la lejanía.

Pero luego el hombre, atraviesa el territorio, hasta llegar a lo que antes era la lejanía, y para eso, tuvo que recorrer grandes extensiones, donde necesito orientarse, quizá el recorrido para asegurar su vuelta lo construía a través de elementos marcas, Por ejemplo, en las primeras épocas se piensa que los menhires, construcciones megalíticas, no solo eran elementos rituales, sino también hitos al territorio. esa construcción espacial, anticipa que la construcción de mundo no solo era en base a una situación de arraigo, sino una construcción espacial mayor que obedece a las conexiones que se establecen en el territorio y que arman sus recorridos.

Entonces al aparecer la orientación, aparece la invención. De cómo se reorienta el espacio. El hilo de Ariadna, a su vez, con la levedad de su construcción, permite traer de vuelta a Teseo del laberinto, aparece la construcción de lo leve, "la marca", y en otro caso los menhires, ayudan a orientar a los que van de un asentamiento a otro. La construcción de un elemento fuertemente arraigado en el territorio. Ambos para permitir ir y volver.

Esa construcción de la orientación, que permite traer de vuelta podría ser construida de una forma leve o por otro lado con un fuerte arraigo al territorio. De ahí la cualidad del peso en la forma, tanto en el espacio y en sus recorridos, una cualidad que se advierte en la construcción espacial que permite construir edificios hitos o recorridos, o sea arraigar y asentar en el territorio, ó por otro lado, recorridos, que per-

miten que una persona vaya y vuelva o oasear por la ciudad.

Al decir orientación permitimos que la persona pueda ir y regresar, la persona sale de su ciudad, la deja atrás, por lo tanto la ciudad se oculta sin embargo hay una construcción que permite que la persona sepa el camino de regreso y por lo mismo vuelve a entrar.

Así finalmente se podría decir que la arquitectura no solo es construcción que se establece en base a medidas exactas en un lugar claramente definido, sino también habla de medidas mayores, distancias de extensión que permiten orientarnos y establecer los parámetros que sostienen el lugar en un territorio mayor.

En Valparaíso, la cima y el mar.

Cardo y el Decumanus

Para orientar el mundo, el orbis terrarum, se toma la esfera y se trazan dos ejes que arraigan y orientan, primero el eje en torno al cual gira el sol, "El cardo", o sea aparece el Norte y Sur, y por otra parte el eje que marca la salida y la puesta de Sol, el este y el Oeste, el decumanus.

Así se tiene el concepto de la orientación donde "Roma" queda al centro, y fija sus puertas en relación a los parámetros de Orientación

Cardo quiere decir "eje", es decir, línea en torno a la cual gira el sol, de Norte a Sur, y Decumanus debe su nombre, según algunos tratadistas antiguos, a la contracción de duodecimanus, la línea de las doce horas entre la salida y la puesta del sol, es decir de Este a Oeste.

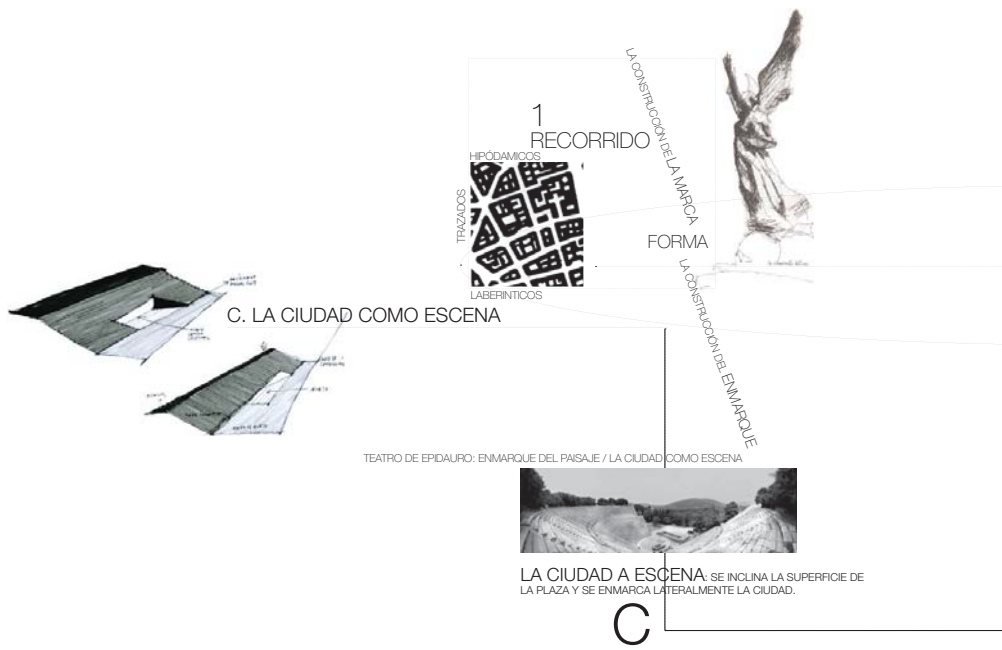
Amereida

Orientarse quiere decir en el sentido más propio de la palabra a partir de una región dada del mundo (en las cuales cuatro dividimos el horizonte) encontrar la restantes vale decir el oriente si yo veo el sol en el cielo y sé que ahora es mediodía entonces sé también encontrar el sur el oeste el norte y el este pero para esto necesito cabalmente el sentimiento de una diferencia en mi propio sujeto a saber el de mi mano derecha e izquierda yo llamo a esto un sentimiento porque estos dos lados no muestran exteriormente en la intuición ninguna diferencia apreciable sin esa facultad -en la descripción de un círculo sin necesitar en él ninguna diferencia de los objetos y sin distinguir el movimiento que va de la mano izquierda a la derecha de aquel en sentido contrario y por ello distinguir a priori una diferencia en la posición de los objetos yo no sabría si acaso deba poner el oeste a la derecha o a la izquierda del punto sur del horizonte y así acabar el círculo pasando por el norte y el este para volver nuevamente al sur de modo que yo me oriento geográficamente con todos los datos objetivos respecto al cielo solamente por medio de un principio subjetivo de distinción y si algún día por milagro todas las constelaciones mantuviesen la misma forma y la misma posición recíproca y la dirección de ellas que antes era oriental llegase ahora a ser occidental ocurriría que en la primera noche clara ningún ojo humano notaría el más mínimo cambio e incluso el astrónomo si sólo pone atención a lo que ve y no a la vez en lo que siente quedaría inevitablemente desorientado.

Menhir

a palabra menhir proviene del dialecto bretón, y significa literalmente "piedra larga" (men=piedra; hir= larga). La erección de un menhir representa la primera transformación física del paisaje de un estado natural a un estado artificial. El menhir constituye la nueva presencia en el espacio del neolítico. Es el objeto a la vez abstracto y vivo a partir del cual se desarrollarán posteriormente la arquitectura (al columna tripartita) y la escultura (al estela-estatua).

LA ELECCIÓN DEL ESTABLECIMIENTO URBANO
EN LA CIUDAD PORTUGUESA: LA CIMA / EN LA CIUDAD ESPAÑOLA: LA EXTENSIÓN



A. EL CRUCE EN VALPARAISO

A

PORTUGAL
EL BORDE DE EUROPA

LISBOA, ES LA ROMA DE LA LEJANIA. Alberto Chaz
LOS PUERTOS ESPLENDEN EN SUS CRUCES, EN PORTO, EL PUENTE

VALPARAÍSO

LOS PUERTOS Y LA CUALIDAD DE MIRADOR,
UNA CARACTERÍSTICA A LA ESTRATEGIA,
LOS MIRADORES AL MAR O AL RÍO, EL MAR ORIENTA



COLOR
DECURSO LUMINOSO



ASCENDER para AVISTAR
SE VUELVE A LA CIUDAD
SE VUELVE A ENTRAR

POLIS
CERRO
LA ALTA
ORDEN DISCONTINUO

2
PROYECTO PLAZA-TEATRO
ARRAIGO

RECORRIDO PEREGRINACION

PREFERENCIA ESTÉTICA EN LA
ELECCIÓN DEL RECORRIDO

1

PLAN
DESCENDER
ASTY
PLAN
LA BAIXA
ORDEN CONSECUTIVO SECUENCIA FORMAL

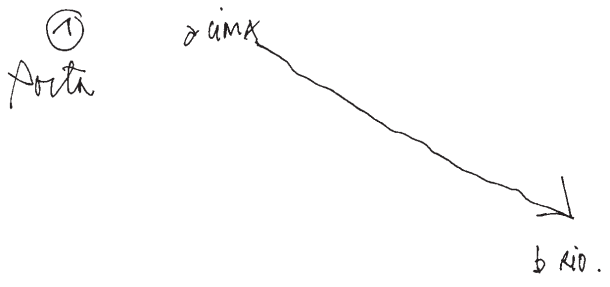
LA EXTENSION DEL MIRADOR. LA PLAZA

B

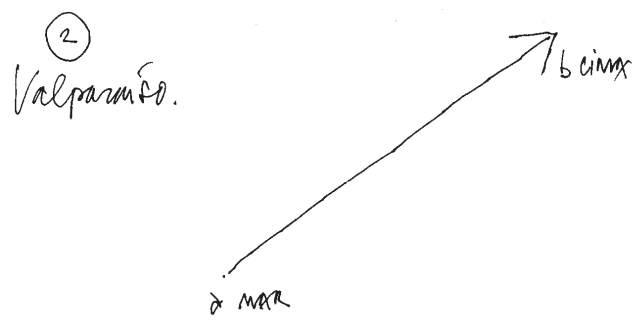
EN LA CIMA O VÉRTICE DEL CERRO
MIRADORES

B. ANTECEDENTES DE LUGAR

Antecedentes Porto, movimiento de expansión



① LA CIUDAD BAJA
 EL GOBIERNO DEL RIO.

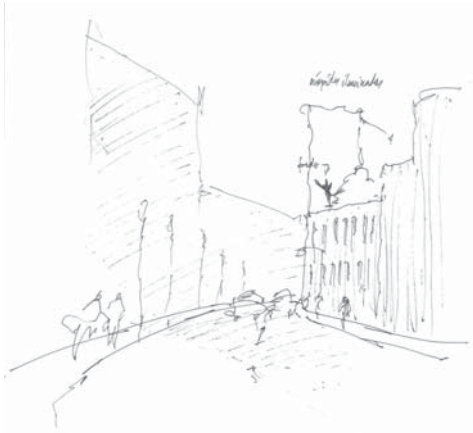


② LA CIUDAD SUBE
 EL GOBIERNO DE LA CIMA.

A / EL CRUCE EN VALPARAISO

Haciendo una relación con los antecedentes de Porto, se daba que en Porto la ciudad esplende cuando se encuentra con el río, y la construcción que monumentaliza este encuentro eran sus puentes. Así en Valparaíso la ciudad no solo se encuentra con el mar, sino con sus cerros, y esta construcción varía de acuerdo al encuentro, ya sea mar-plan, plan-cerro, cima-ciudad. Por ejemplo la mayor monumentalidad en el plan, esta dada por el vacío, la plaza Sotomayor y luego difieren de acuerdo al tipo de cruce, pero en su mayoría los cruces de plan y cerro lo hacen con plazas, la plaza Echaurren, la plaza Anibal Pinto y la plazuela Ecuador, cada una con distingos formales y luminosos. La plaza Anibal Pinto, que es la plaza que se escoge como referente por una elección previa de terreno, construye el cruce también a través del vacío, pero éste a diferencia de la Plaza Sotomayor, es un vacío a modo de ensanche. Lo que construye el vacío desde la cima a la ciudad es el avistamiento, a través de miradores y paseos.





la opacidad del plan en contraposición con la luz de la cima.



Acceso al Paseo Atkinson desde calle Esmeralda.



El claroscuro del ascenso.

B / ANTECEDENTES DE LUGAR

Un orden físico de ciudad, una conformación geográfica que permite establecer el arriba y el abajo. Desde esa clara concepción se puede decir que los recorridos más frecuentes en Valparaíso, es el bajar o el subir el cerro, es la característica más particular de su recorrido, parte de la identidad. Teniendo en cuenta esto, se toma como parte de un acto connatural, el subir teniendo la cima, o descender hacia el mar.

El mar y la cima son entonces, los referentes, medidas y parte de un límite que es soporte de toda la extensión de ciudad.

Desde un mirador, que es también paseo, se establece una relación de avistamiento, que logra obtener las medidas mayores de la ciudad dando cuenta de toda la extensión.

En el caso del paseo atkinson, se distingue este volver a entrar a la ciudad por el distinguo que se da de la luz, en referencia al plan, la luz de la cima y de los miradores siempre será escampada a diferencia del plan que es luz llena de opacidades.



Vista desde el terreno hacia Plaza Anibal Pinto



Vista desde el terreno

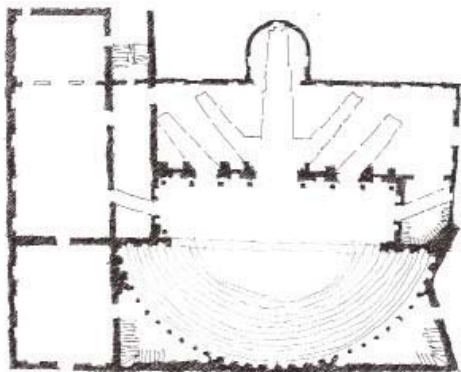
C / TEATRO

Con el estudio de teatros es que se observa como es el enmarque que se realiza a la escena, que en casos como el teatro de Epidauro y Ostia Antica es el paisaje la misma escena y la construcción de ésta a partir del mismo teatro.

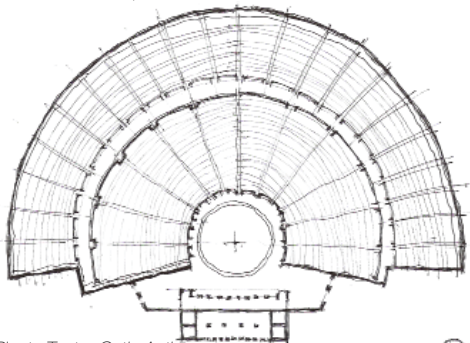
La construcción de la escena es a través de las pendiente.

Estas plataformas de la cavea son el elemento que construye todo el teatro y a su vez el enmarque de la escena y el fondo, el paisaje.

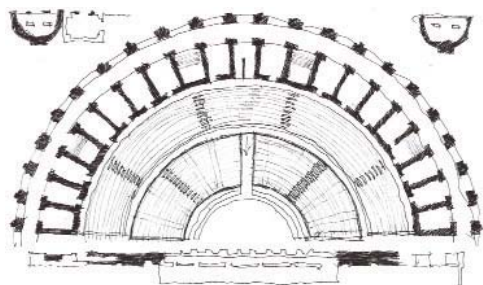
Al ser construido el fondo de la escena con plataformas en declive se tiene un enmarque que es lateral y por lo mismo abierto,



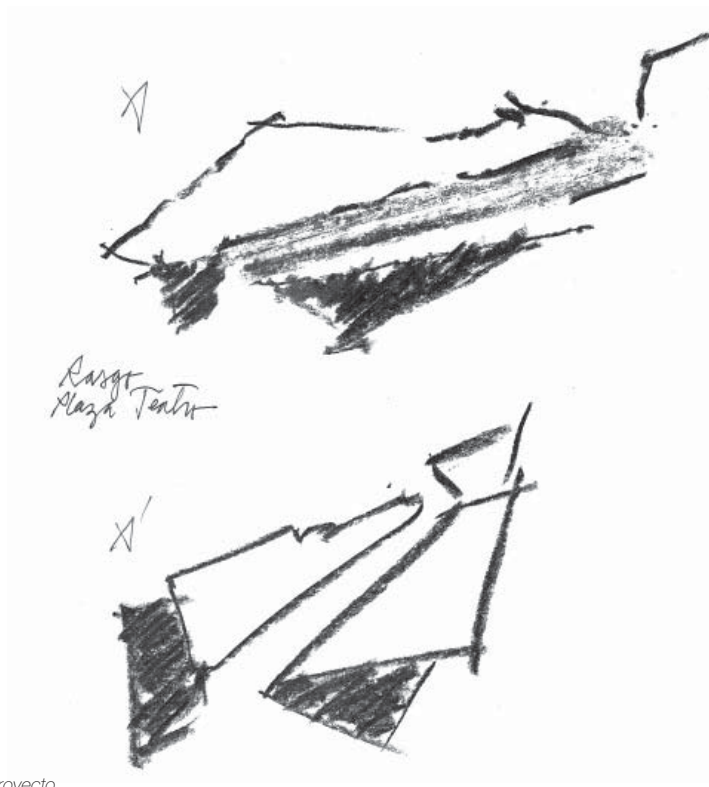
Planta Teatro Olimpico de Palladio



Planta Teatro Ostia Antica



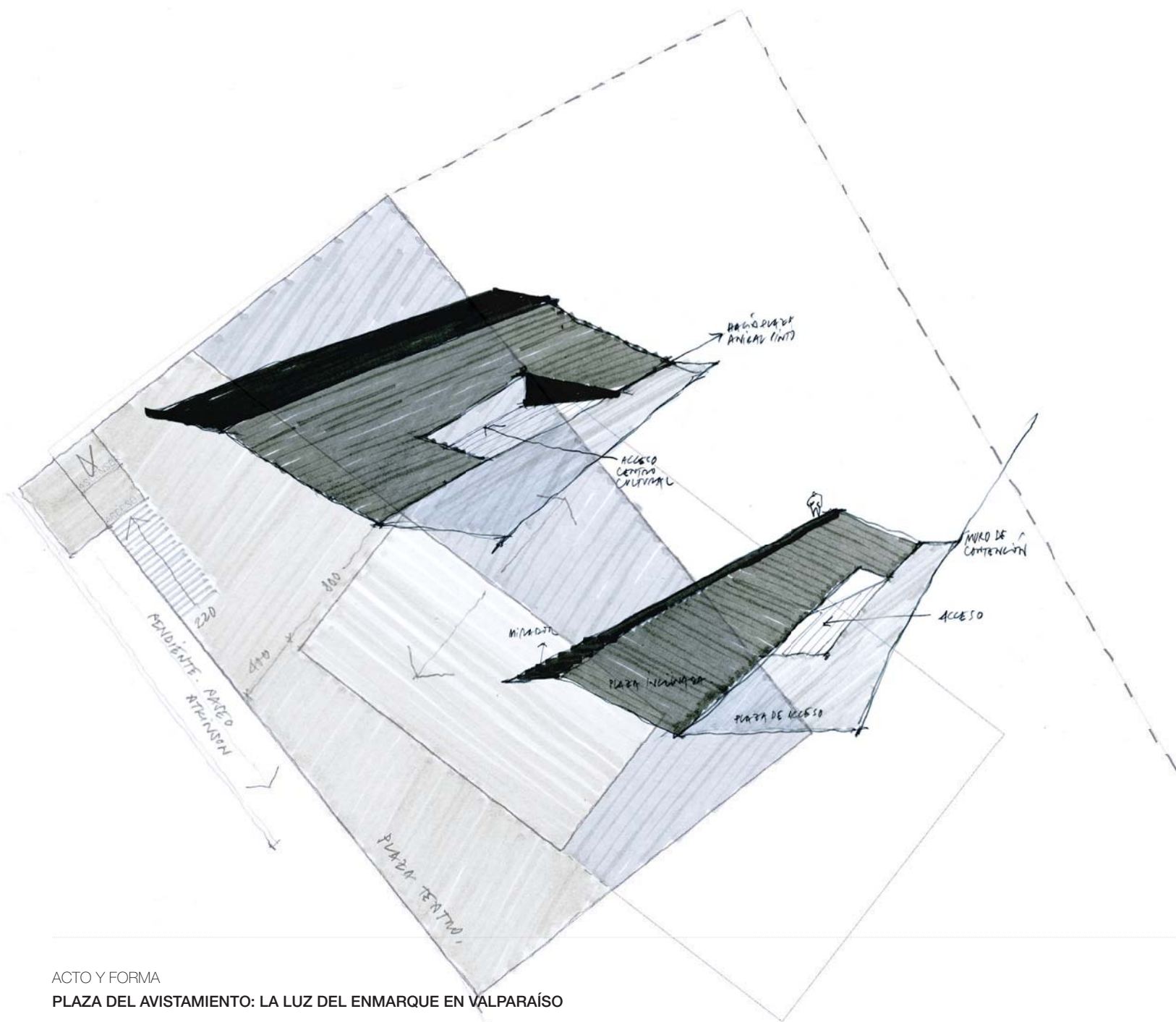
Planta Teatro de Epidauro



Dibujo para una primera idea de proyecto



Teatro de Epidauro: Enmarque de la ciudad, la ciudad como escena



ACTO Y FORMA

PLAZA DEL AVISTAMIENTO: LA LUZ DEL ENMARQUE EN VALPARAÍSO

El proyecto parte como un recorrido a pie desde el plan hasta ascender a la cima, ésta un primer vértice de cerro que es donde se emplaza el proyecto formando un *decurso luminoso*, (desde calle Esmeralda hasta paseo Atkinson), este *decurso* es la luz de la antesala para volver a entrar a la ciudad ahora desde la altura, un *volver a entrar, a través del avistamiento* que empieza con la opacidad del plan para culminar con la *luz escampada de la cima*.

Un volver a entrar, para traer la ciudad a escena.

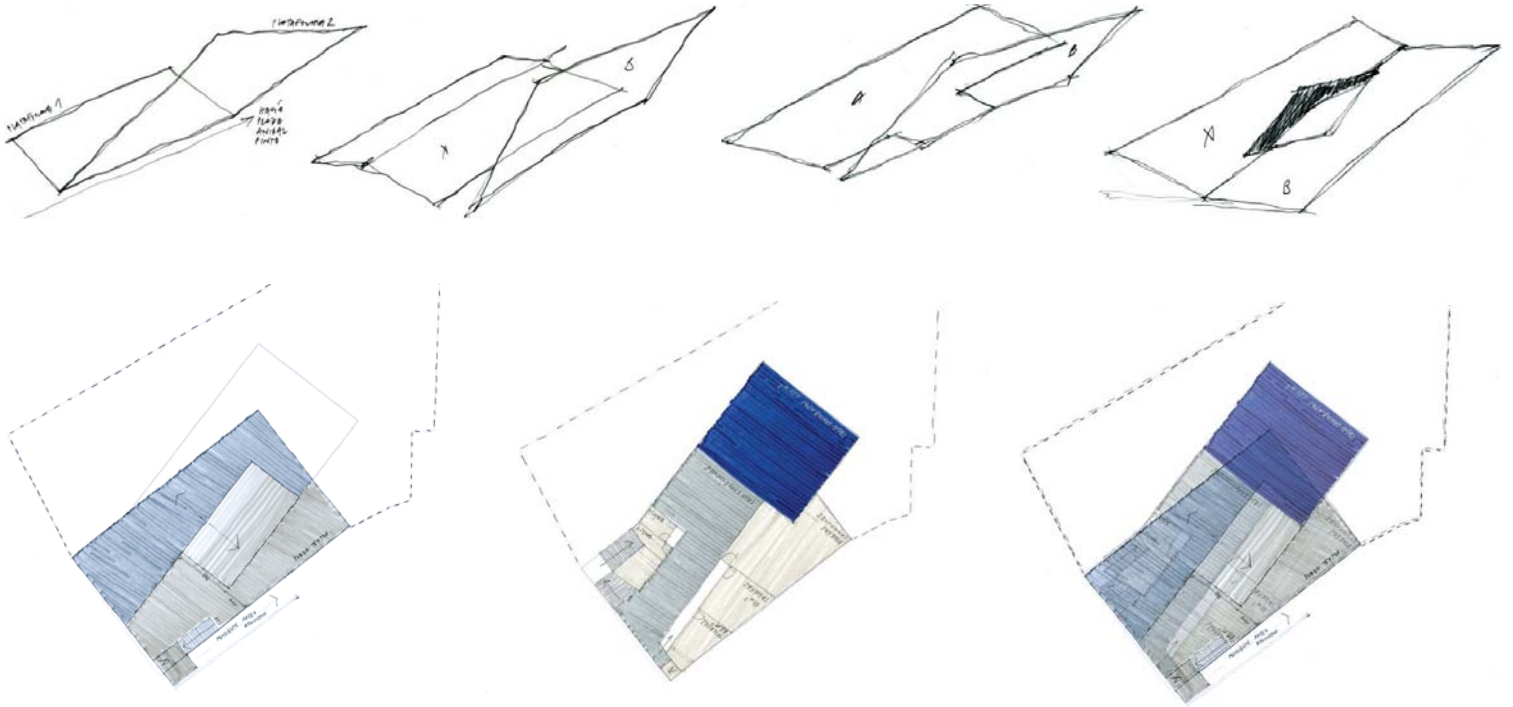
Al decir la ciudad traída a escena, se ve cómo es que se avista, cual es la particularidad, y como a esta escena se le construía el soporte que permite su avistamiento, ya entonces en esta plaza-teatro no había que construir un fondo teatral, sino un

enmarque de la ciudad. Por lo tanto surge la idea de enmarque a partir de esta cualidad doble del anfiteatro, y sus plataformas inclinadas que construyen este avistar enmarcando la escena, que es el paisaje.

Como el terreno estaba socavado y sobrepasado en altura en tres de sus cuatro límites es que se construye este avistamiento, no solo hacia la plaza Anibal Pinto, sino en dirección al mar, había entonces que sobrepasar en algún punto el edificio de calle Esmeralda para poder avistar el mar y con esto la extensión mayor de la ciudad.

Así la construcción formal de esta plaza-teatro está compuesto de dos plataformas inclinadas, una que culmina en un mirador orientado al mar y otra pla-

taforma que se transforma en una gran escalera de acceso al centro cultural.



Primeros esquemas de proyecto. Nivel de acceso, Plaza del Avistamiento

E.R.E.

Dos volúmenes rectangulares, uno siguiendo las líneas del terreno y el otro en dirección a la Plaza Anibal Pinto, unidos a través de plataformas inclinadas que van armando el enmarque y la luz de sus distinguos luminosos.



Vista desde el Paseo Atkinson

DEL LUGAR, CRITERIOS URBANOS y PATRIMONIALES

El emplazamiento de la obra es en un sitio eriaz, que limita con el paseo Atkinson en la parte Sur, en la parte Norponiente con una sede de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, la parte Nororientada por un edificio de calle Esmeralda que alcanza la altura del paseo Atkinson, (haciendo que el terreno quede completamente hundido entre estos tres límites), y finalmente hacia el lado Este, la plaza Aníbal Pinto y parte de la ciudad, esta vista es la única que abarca medidas mayores, en ocasiones aparece el mar, sin embargo los otros límites son inmediatos e impiden la posibilidad de lejanía .

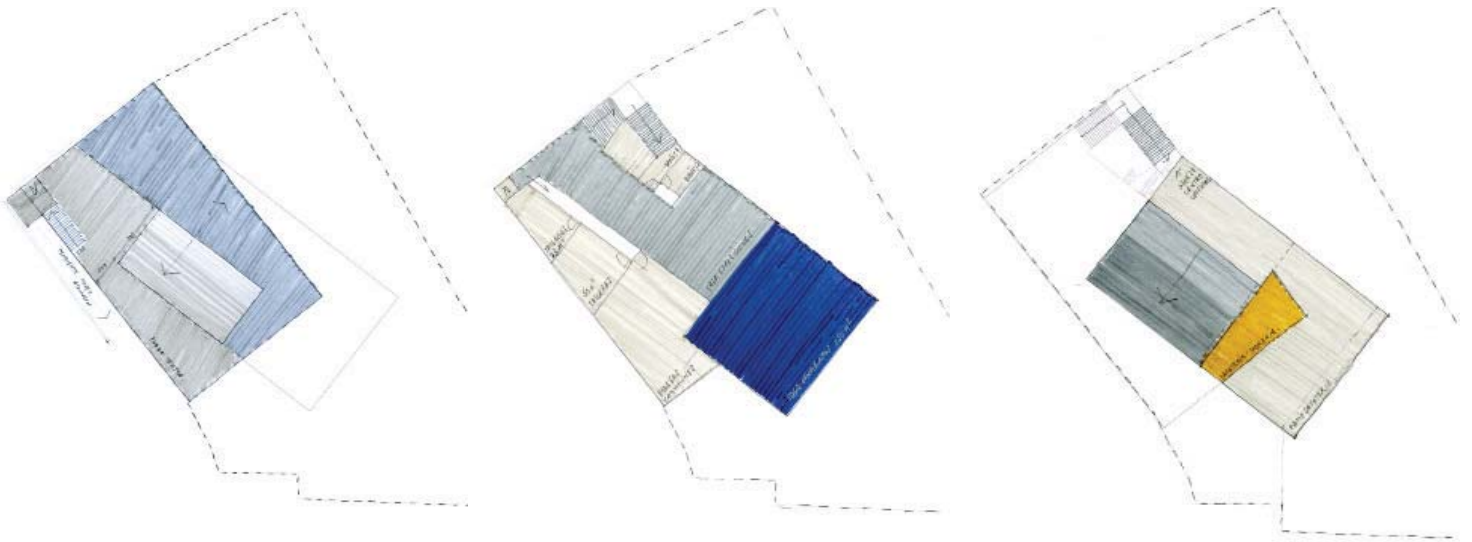
Criterios Urbanos y Patrimoniales

El proyecto está emplazado en el Cerro Concepción, específicamente en la Zona de Conservación

Histórica de los cerros del Anfiteatro, al costado del Paseo Atkinson, uno de los paseos miradores más turísticos de Valparaíso. El sector ha desarrollado una importante actividad turística-comercial, destacándose en los alrededores gran cantidad de pequeños restaurantes, cafeterías y tiendas. Tanto el Cerro Concepción, como el Alegre mantienen la posibilidad de realizar circuitos a pie, siendo el sector del paseo Atkinson un punto terminal, resguardado, ya que la proximidad que se tiene en auto es a una cuadra de éste, es " *la esquina del cerro*". Vehicularmente se accede desde el plan por la calle Almirante Montt y desde el Cerro, por la Av. Alemania ingresando por la plazuela San Luis.

Los criterios urbanos y patrimoniales que se cuidan

para el proyecto, es la dimensión peatonal, tratando de hacer del proyecto una plaza terminal de todo el cerro, que logre conformar esta esquina, se trata de hacer un proyecto de fácil acceso que demuestre el carácter público de una plaza. Otros cuidados, son no sobrepasar la altura del paseo Atkinson y cuidar los muros de contención ya existentes



PLANTA NIVEL 1

.O1_ MIRADOR	-----	105 M2
O2_ PLAZA INCLINADA	-----	285 M2
O3_ PLAZA DE ACCESO	-----	255 M2
SUPERFICIE TOTAL EXT.	-----	645 M2

PLANTA NIVEL 0

O4_ INF./ BOLETERIA	-----	7.5 M2
O5_ PLAZA CUBIERTA	-----	227 M2
O6_ COCINA CAFE	-----	25 M2
O7_ CAFETERIA (INT)	-----	71 M2
O8_ CAFETERIA (EXT)	-----	60 M2
O9_ BODEGA	-----	5 M2
10_ BAÑO1	-----	3 M2
11_ BAÑO2	-----	3 M2
12_ BAÑO SERVICIO	-----	5 M2
SUPERFICIE TOTAL	-----	406.5 M2
SUPERFICIE TOTAL INT	-----	119.5 M2

PLANTA NIVEL -1

.13_ TIENDA	-----	10 M2
14_ BAÑO MUJERES	-----	15 M2
15_ BAÑO HOMBRES	-----	12 M2
16_ BAÑO DISCAP.	-----	8 M2
17_ SALA EXPOSICION	-----	170 M2
18_ SALA TEATRO	-----	142 M2
19_ BODEGA TEATRO	-----	6.5 M2
20_ BODEGA TEATRO	-----	6.5 M2
21_ ESCENARIO	-----	56 M2
22_ OFICINA ADM.	-----	12.5M2
23_ SALA TALLER 1	-----	21 M2
24_ SALA TALLER 2	-----	51 M2
25_ BODEGA MAT.	-----	25 M2
26_ BODEGA VEST.	-----	21 M2
27_ BODEGA INST.	-----	20.5M2
SUPERFICIE TOTAL	-----	577 M2
PLANTA ENTREPISO	-----	15 M2
28_ CAMARIN 1	-----	10 M2
29_ CAMARIN 2	-----	10 M2
30_ BAÑO HOMBRES	-----	21 M2
31_ BAÑO MUJERES	-----	20.5M2
SUPERFICIE TOTAL	-----	66.5M2

DEL PROGRAMA, Centro Cultural de Pequeño formato

La elección de escala del programa para este proyecto se piensa como una escala de pequeño formato. Donde lo más importante era dar lugar a los anhelos de los vecinos del Paseo Atkinson, una plaza blanda.

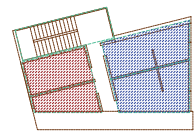
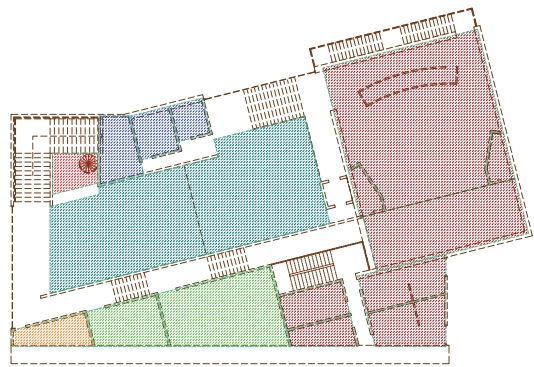
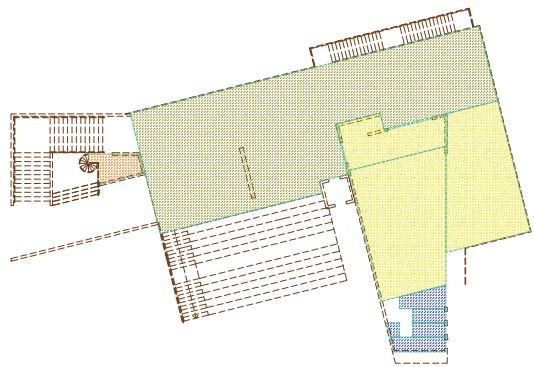
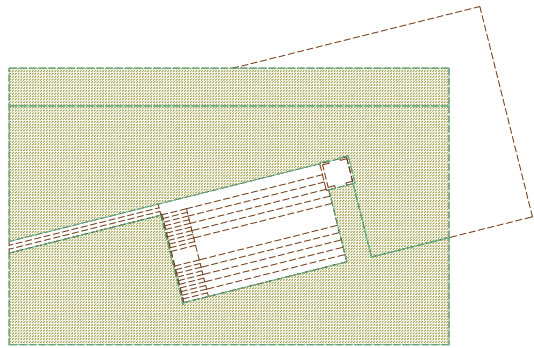
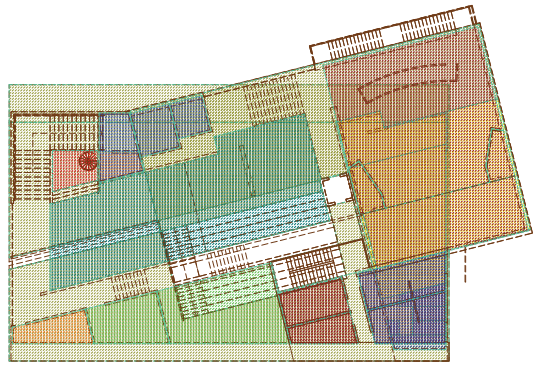
Sin embargo ésta debía lograr bajo su superficie albergar todo un programa que hiciera sustentable el proyecto.

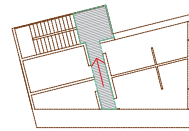
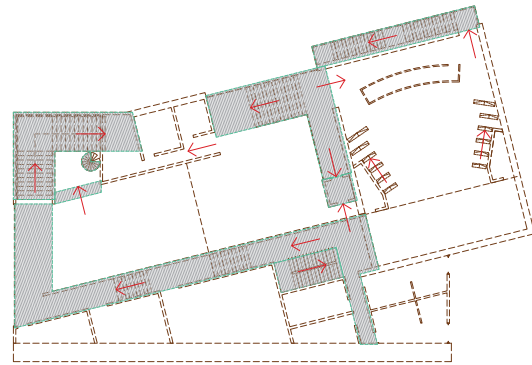
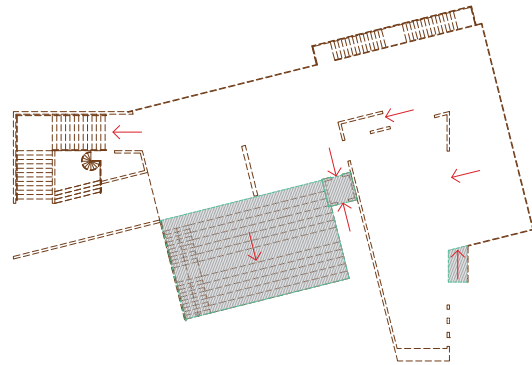
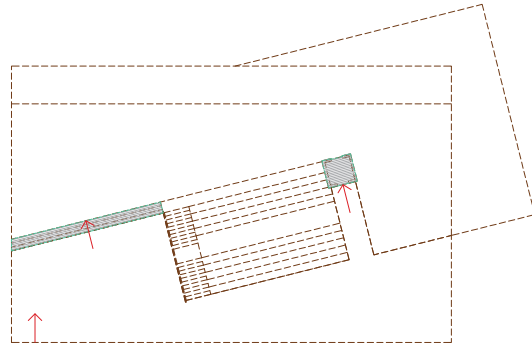
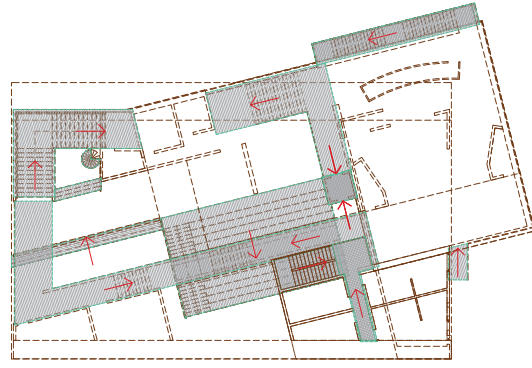
Es así como se piensa en un programa que sea acorde a la idea de plaza-teatro y al contexto del barrio. Y se determina finalmente que sea un centro cultural, que permite versatilidad de intervención de varios ambitos del ambiente cultural del cerro.

Como programa de sustento esta la cafetería del centro cultural, que se encuentra en una zona más

pública y luego en el nivel inferior en el acceso al área del centro cultural, una tienda.

Y como programa total para el centro cultural una sala de teatro, conciertos y proyecciones con capacidad para 100 personas, 2 salas para realizar talleres y un gran espacio abierto para exposiciones. (ver superficie, programa y circulación, lámina 06)







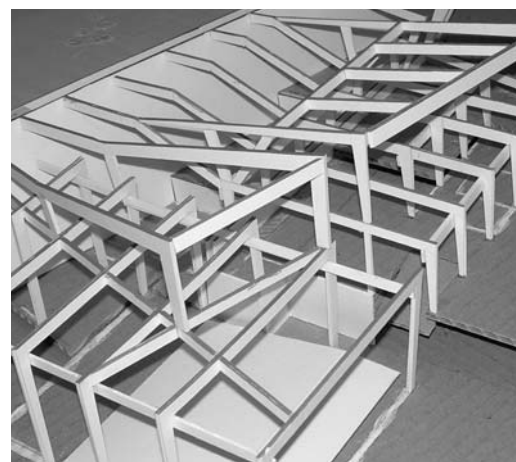
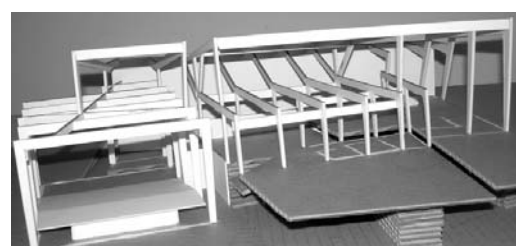
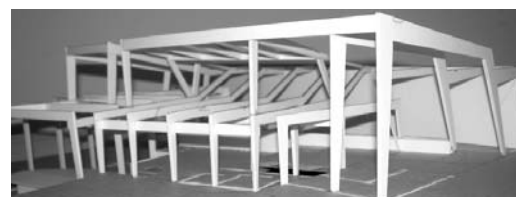
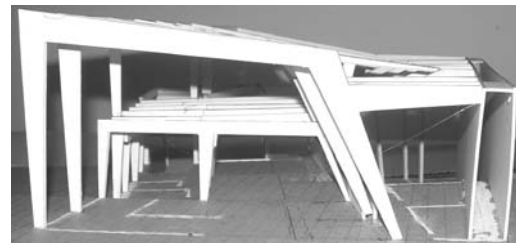
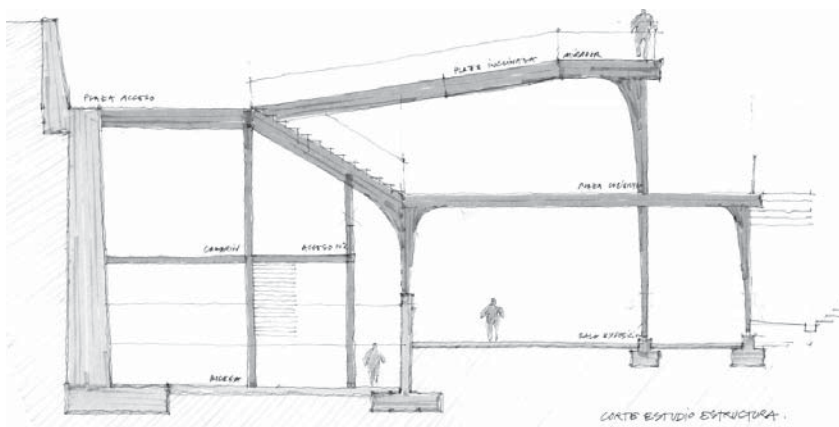
CRITERIOS DE DISEÑO Y HABITABILIDAD

El diseño de la plaza-teatro busca seguir las líneas del terreno actual y de privilegiar las vistas hacia la plaza Anibal Pinto. La plaza, que es finalmente el techo del centro cultural, busca en la parte del mirador alcanzar la altura del paseo atkinson, para tener una vista mayor de la ciudad.

Hay un intento particular de que la plaza sea apta para desarrollar actos culturales, es por eso que se inclinan sus plataformas, una se convierte en una gran escalera y la otra permite tener una pendiente adecuada para sentarse y tener vistas al Paseo Atkinson y a los cerros.

La zona de la cafetería tiene vista hacia la plaza Anibal Pinto, que es la zona donde se tiene mayor parte de la extensión de la ciudad.

En el área del centro cultural se busca dejar el espacio lo más holgado posible para la sala de exposiciones, así permite la posibilidad de varios formatos, y también no solo ser sala de exposiciones, sino el foyer de la sala de teatro.

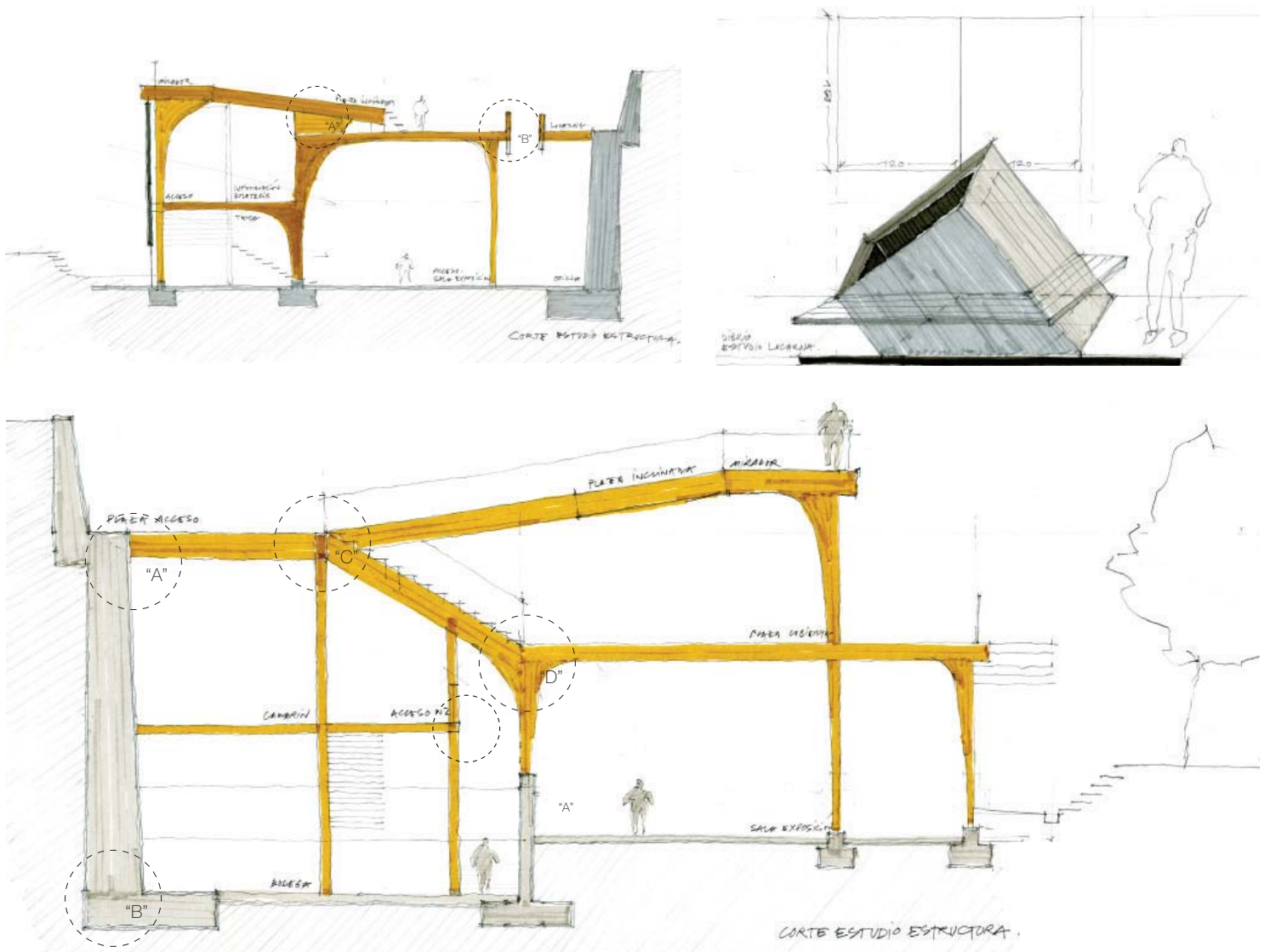


CRITERIOS ESTRUCTURALES Y DE MATERIALIDAD

Cuando se piensa en diseñar la plaza, esta la idea de que sea una plaza blanda, es por eso que se descarta inmediatamente la posibilidad de hacerlo en hormigón y se opta por la madera, que materialmente da mayor calidez al espacio. Sin embargo como la plaza es el techo del centro cultural, había que pensar en una opción en madera que permitiera resistir la carga y las luces que se querían lograr. De esta forma se llega a la madera laminada, específicamente a un producto de Arauco, (Hilam), que es madera seca de pino radiata que tiene una alta resistencia y buena apariencia, que además permite desarrollar estructuras mixtas, con acero y hormigón. Esto es fundamental ya que el muro de contención es de este último material.

Lo otro importante es que tiene una alta resistencia a la corrosión, resistente a los ambientes salinos y bajo coeficiente de dilatación por temperatura.

Estructuralmente se piensa en fundaciones y las losas del piso inferior en hormigón armado, y hacia arriba una estructura de solo madera laminada. Para el cierre del centro cultural se piensa también en madera.



CRITERIOS ESTRUCTURALES Y MATERIALIDAD

CORTE "A"

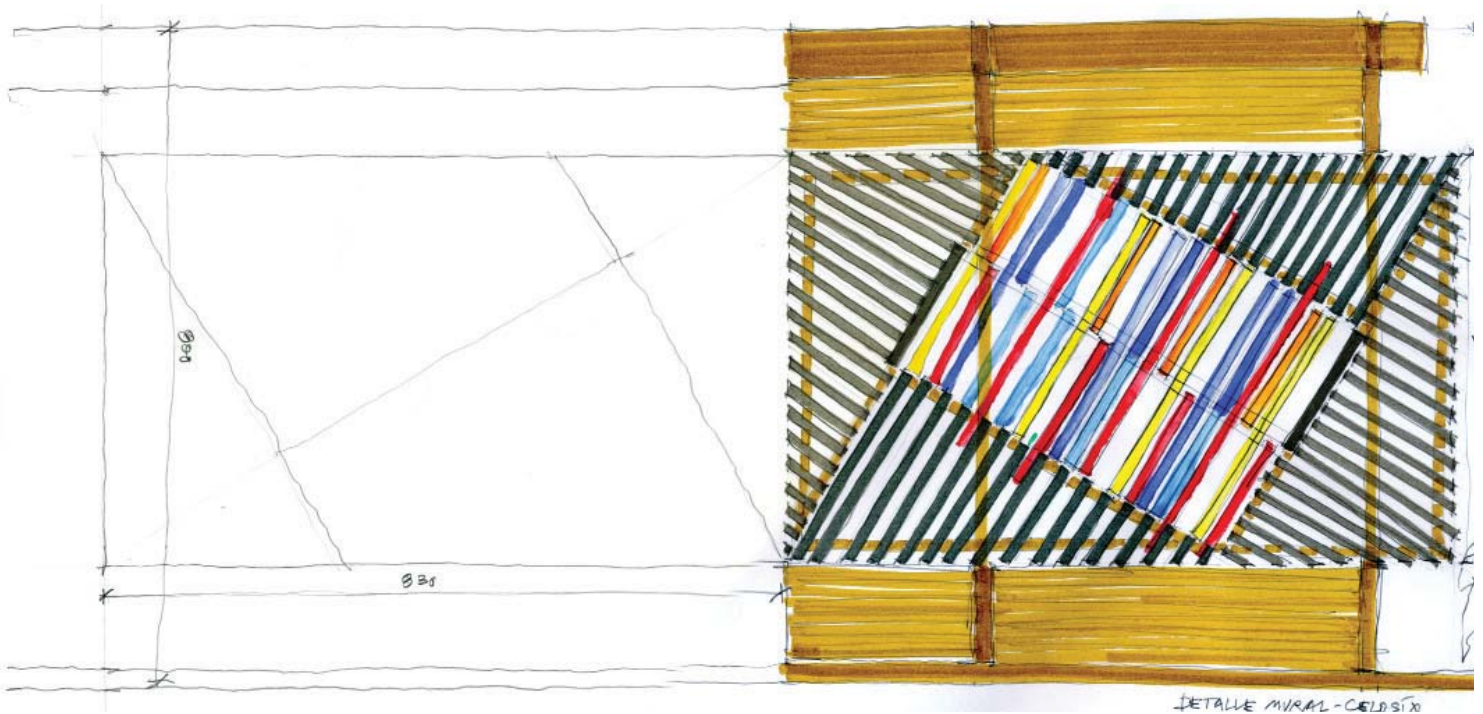
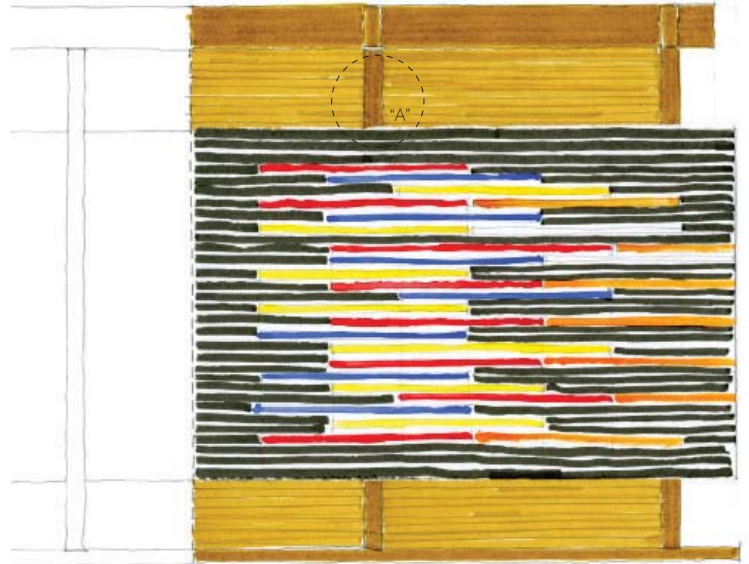
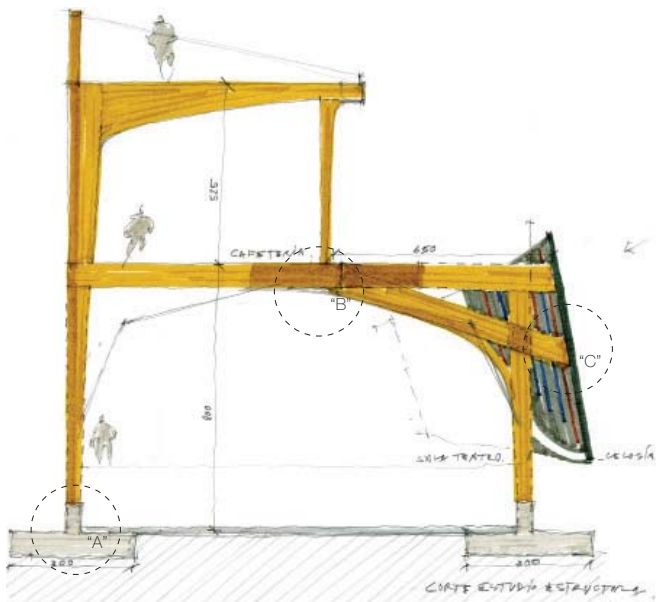
En el encuentro "A", se busca la unión entre vigas y pilares para que descarguen lo más directo posible, en el caso de que no coincidan estas juntas se redistribuyen a través de una curvatura en su unión. En la parte de unión entre lucarna y losa "B" es importante el anclaje y también la impermeabilización de la junta.

LUCARNA PROYECTO

Las lucarnas ya están pensadas para iluminar las salas que quedan hacia el muro de contención y no tienen acceso a luz. Cada sala cuenta con una lucarna, en total 4, estas están diseñadas como un cubo inclinado que tiene su abertura hacia el oriente, por lo tanto reciben la luz de la mañana. Las lucarnas son un repliegue del suelo, al igual que todo el proyecto están proyectadas en madera y tienen un sistema de anclaje a la losa. En el exterior tienen bancos que son parte de la misma estructura "A".

CORTE "B"

Estructura de vigas y pilares de madera laminada. El proyecto cuenta con un muro de contención en piedra que se conserva, para estructurar el muro de contención de la obra se desplaza un metro del anterior, para la fundación de este nuevo muro se ocupa una zapata excéntrica, el nuevo muro en su parte superior tiene 70 cm y en su llegada al suelo 150 cm. El anclaje entre viga laminada y hormigón "A" se realiza con pernos tipo Simpson o Hilti. En los puntos de encuentro de vigas con distinto ángulo, se realiza su descarga directa al suelo, en el caso "C", la descarga es sobre una zapata aislada y en el "D" sobre un muro de contención de zapata corrida. Las losas y fundaciones están hechas en estructura de hormigón armado.



ESTUDIO CELOSIA

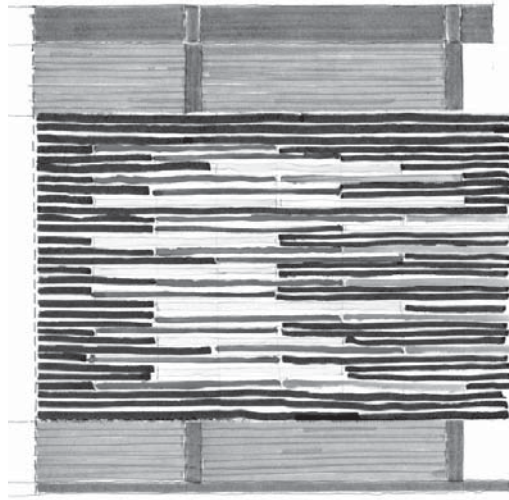
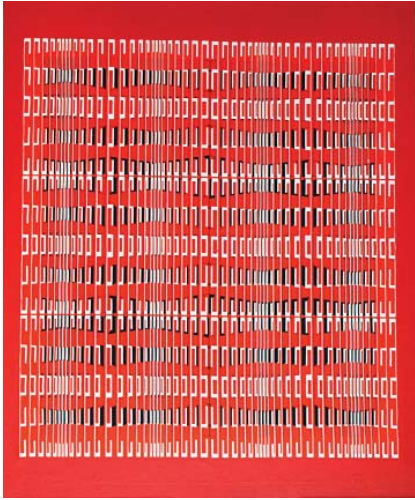
En la zona de la sala de teatro y en el acceso al centro cultural, se crean murales-celosías que alteran la luz del interior, para tal distingio en estas zonas se dejan elementos estructurales "A" hacia el exterior que arman una estructura portante.

CORTE "C"

En la sala teatro se arma un sistema de cuadernas arriostradas por vigas que serán el soporte de la estructura superior; En el encuentro "B" donde el pilar del piso superior no puede descargar directo al suelo, se busca disipar las cargas a través del envidado del suelo y vigas inclinadas que descargan sobre los pilares. Se deja que las vigas salgan para ser el soporte de la estructura del mural- celosía. "C"

ESTUDIO CELOSIA

Las celosías se piensan a partir de un entramado de madera y vidrio, que resulte constructivamente limpio, para que la unión de estos (vidrio y madera) quede completamente ensamblada como estructura independiente para luego tener un sistema de anclaje a la estructura de las cuadernas de la sala y el acceso. Estas celosías se crean a modo de murales, que dejan un entramado para tamizar la luz. Se piensan modularmente de 800 x 500 cm, que se repiten de acuerdo a la superficie a tapar.



Serie Cromatismo Andino 1970. MATILDE PEREZ



Escalera de acceso al cerro Concepción, desde calle Esmeralda.

LA LUZ Y EL COLOR, LAS CELOSÍAS

La luz del enmarque y la luz del color en el proyecto.

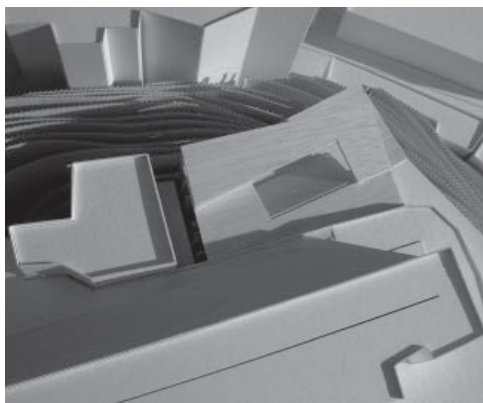
Formalmente se busca ir construyendo dentro del proyecto un enmarque que genere encuadres a las distintas escenas del paisaje. Ese enmarque a su vez, va generando distinguos luminosos que son los que otorgan cualidades espaciales a cada nivel.

En la parte superior, la parte de la plaza, hay un enmarque lateral que no cierra el espacio, por lo tanto, la luz, es una luz de escampado, sin matices, sin claroscuros. Luego a medida que se va descendiendo o avanzando de un espacio a otro, se van dando los matices luminosos que son características fundamentales al espacio.

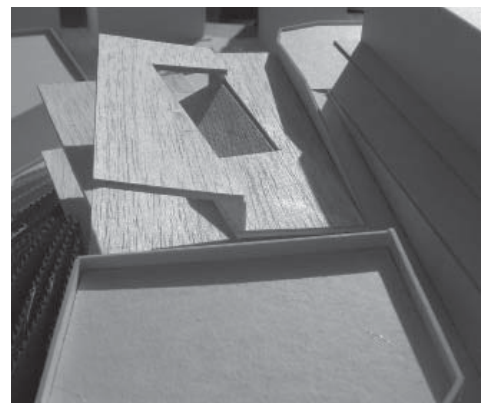
Para el acceso al centro cultural y para la sala de

teatro, existe mediante la luz la posibilidad de cerrar un decurso luminoso y abrir un decurso cromático que permite crear una diferencia radical entre centro cultural y plaza-teatro, todo esto a partir de la luz.

El decurso cromático se da en las celosías que filtran la luz y permiten obtener dentro de una tonalidad sus distintas posibilidades luminosas.



Maqueta emplazamiento. ESC. 1 : 250



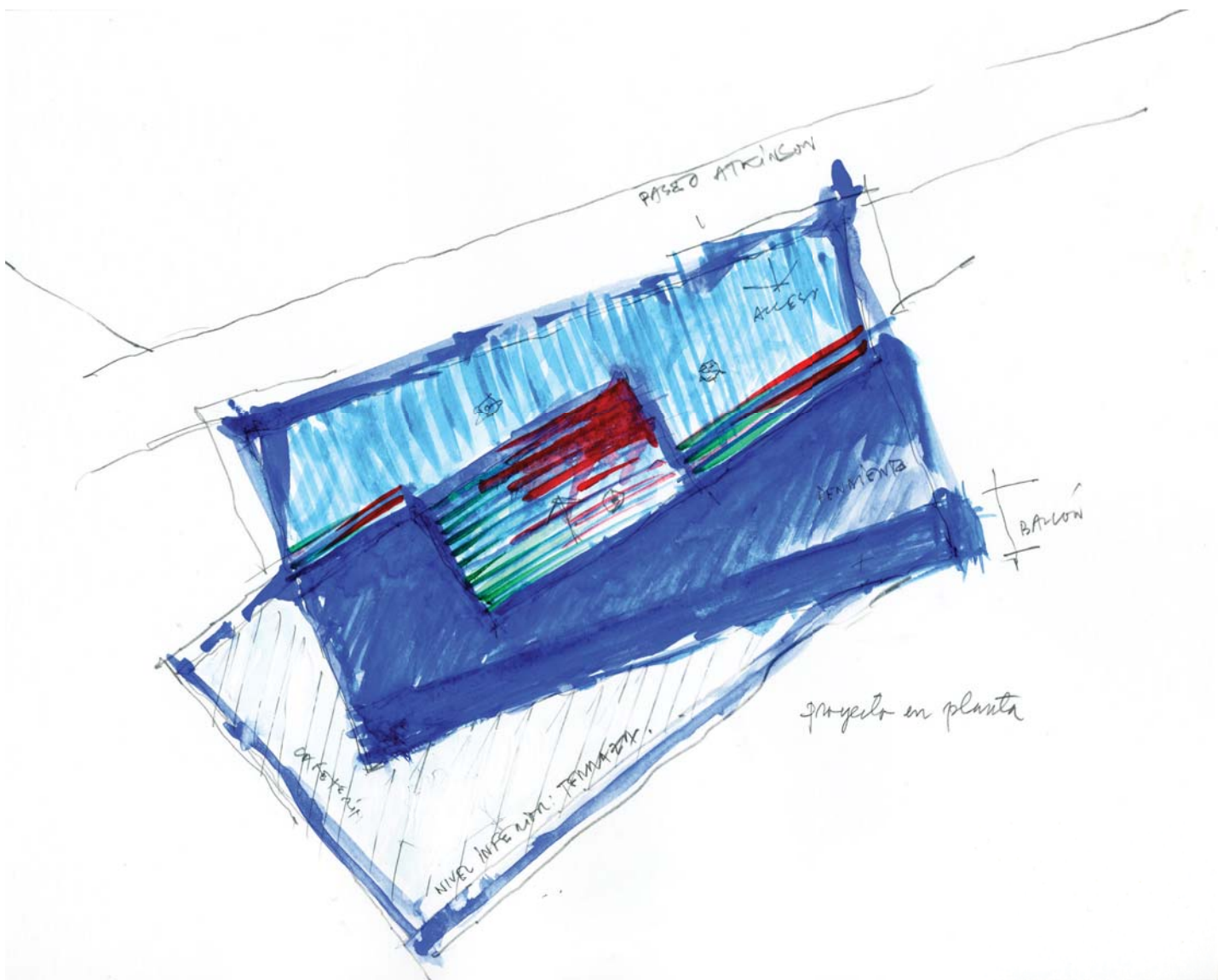
Maqueta emplazamiento. ESC. 1 : 250

ESPECIFICACIONES ó alcances del Proyecto

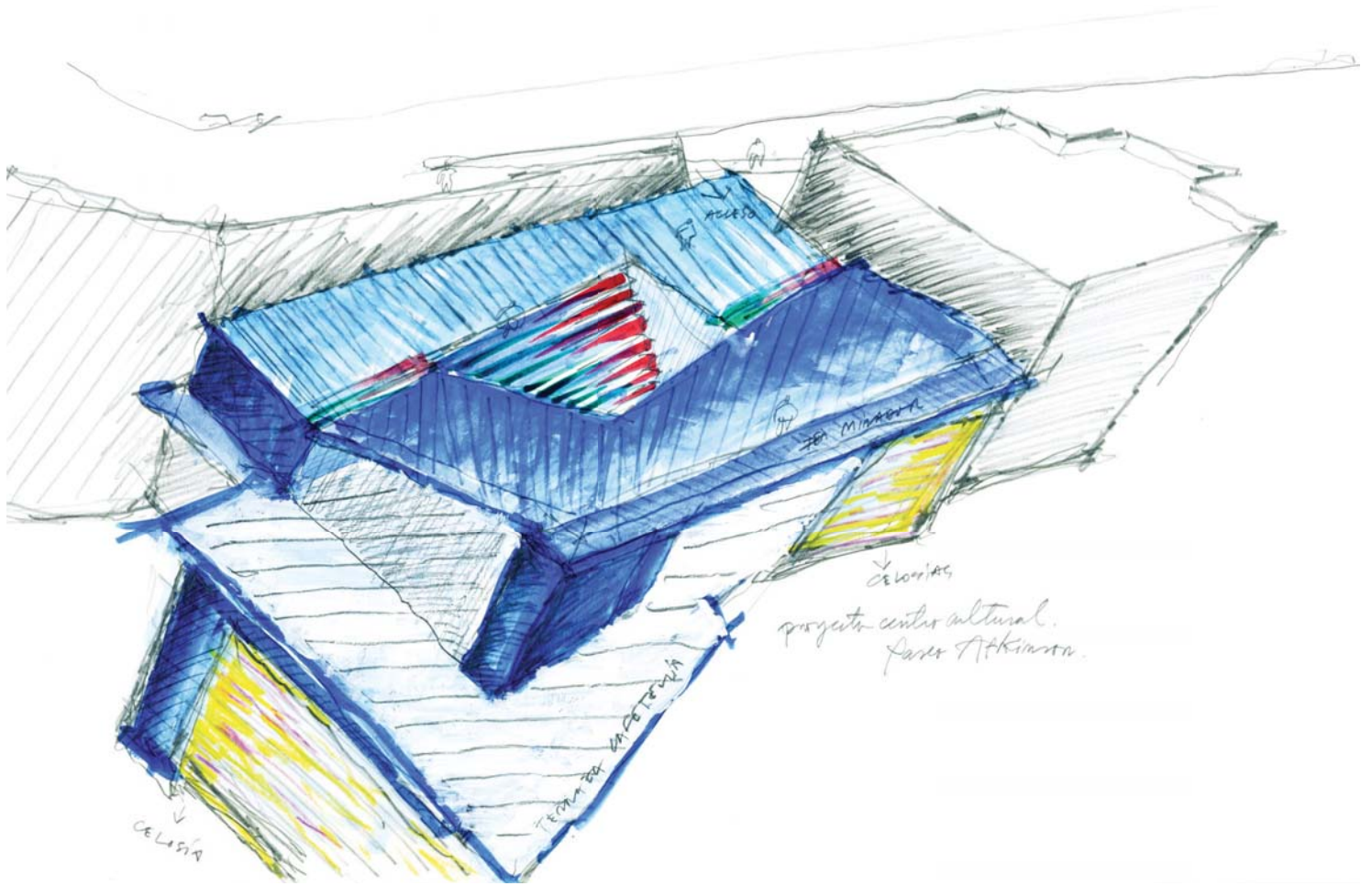
- Toda la construcción está hecha en madera laminada, excepto muros de contención y losas del primer nivel.
- Las celosías están hechas para marcar un distinguo luminoso entre la plaza y el centro cultural.
- El nivel inferior que corresponde al centro cultural, no está revestido interiormente en madera, ya que es un material muy absorbente y no construiría los reflejos de las celosías. También opacaría la luz de la sala de exposiciones.
- En el lugar donde se encuentran las celosías de la sala de teatro está abierto hacia el interior, sin embargo en las funciones cuenta con un sistema de persianas que oscurece la sala, esto hace que la proyección de las celosías no interfiera la luz de

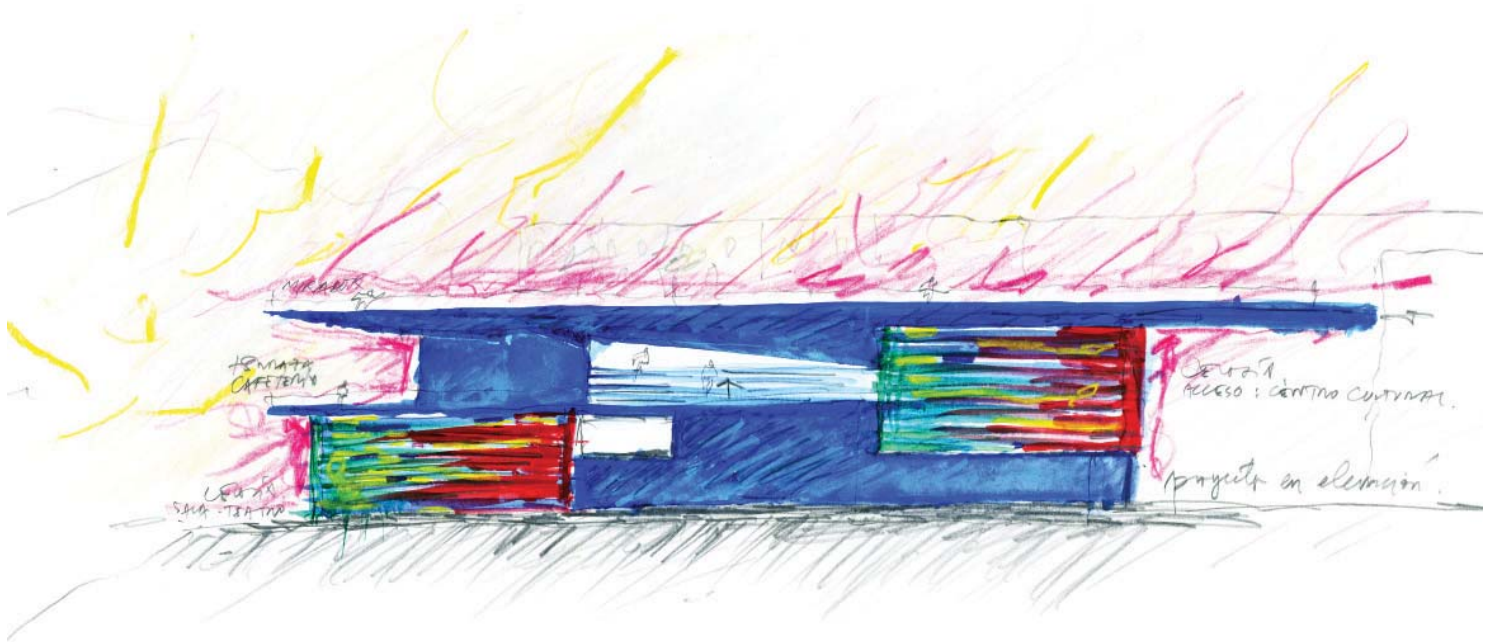
- cualquier tipo de espectáculo.
- La construcción del exterior no aparece en los planos, si en la maq. esc. 1:100 del proyecto.
- El único lugar donde no tienen acceso los discapacitados es a la plataforma de avistamiento, a todo lo demás logran acceder a través del ascensor.
- La palmera que se encuentra actualmente en el centro del terreno es trasplantada dentro del mismo lugar.





proyecto en planta





PLANIMETRIA

Plaza Del Avistamiento: La Luz Del Enmarque En Valparaiso

En estas cosas aquí oídas
interviene un absolutamente sublime
cumplimiento del acuerdo
del tiempo la penetración de las
formas la proporción - lo indecible
a fin de cuentas sustrae
al control
de la
razón
llevado más allá
de las
realidades
diurnas
admitidas
en el corazón
de una
iluminación
Dios
encarnado
en
la ilusión
la percepción
de la verdad
quizá
bien

Pero hay
que
estar sobre
la tierra y
presente
para
asistir
a su propia
boda
estar
en casa
en su propia piel
ocuparse de sus propios asuntos
y dar gracias al Creador

LE CORBUSIER, Le Poeme de l'angle droit.

Bibliografía

Capítulo I

Josep Parcerisa Bundó/ Mariua Rubert De Ventós/
LA CIUDAD NO ES UNA HOJA EN BLANCO: Hechos del urbanismo
Ediciones Arquitectura

Alejandro Aravena Mori /
EL LUGAR DE LA ARQUITECTURA
Ediciones ARQ

Cecilia Rodrigue dos Santos, Margareth Campos da Silva Pereira, Romão Veriano da Silva Pereira, Vasco Caldeira da Silva
LE CORBUSIER E O BRASIL,

Joan Busquets
CIUDADES X FORMAS

Le Corbusier,
« L'URBANISME DES TROIS ETABLISSEMENTS HUMAINS»

Le Corbusier,
EL POEMA DEL ANGULO RECTO

Martin Heidegger
HABITAR, CONSTRUIR, PENSAR,

Nuno Portas,
OS TEMPOS DAS FORMAS

Nuno Portas
A CIDADE COMO ARQUIETCTURA

Marc Augé
LOS NO LUGARES _ Espacios del Anonimato
Ed. Gedisa

Leonardo Benévolo
HISTORIA DA CIDADE
Ed. Perspectiva

Spiro Kostof
THE CITY SHAPED

Spiro Kostof
THE CITY ASSEMBLED: The Elements of Urban Forms through history
Ed. Thames and Hudson

Capítulo II

Josef Albers
LA INTERACCION DEL COLOR
Ed. Alianza

John Gage
Color y Cultura
Ed. Siruela

E. H. Gombrich
HISTORIA DEL ARTE
Ed. Phaidon

Wassily Kandinsky
DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE
Ed. Paidós Estética

Ed. Ingo F. Walther
IMPRESIONISMO
Ed. Taschen

Manlio brusatin
Historia de los Colores
Ed. Paidós

Magdalena Droste
BAUHAUS
Ed. taschen

capítulo III

Francesco Careri
WALKSCAPES_ EL ANDAR COMO PRACTICA ESTÉTICA
Ed. GG

colofón

La carpeta "Apuntes de Título" se terminó de imprimir en el mes de Noviembre de 2009 en la ciudad de Santiago.
La edición estuvo a cargo de la Autora.

Los Dibujos de la primera parte son parte del Viaje de Intercambio a Portugal del año 2007.

Se utilizan para la edición las fuentes de la familia Helvética en tres de sus versiones.

Para la Portada se utiliza cartón gris forrado en papel recubierto 140 grs., para el interior papel couché opaco de 130 grs.