

IV. Avances de la investigación - Texto

**Anexo 12. Tesis: del Pintor-Grabador, Garreton A.  
2012**

**Autor(es):** Garreton, A.

**Fecha:** 2012

**Descripción:** *Tesis del Pintor-Grabador: relación entre exactitud y neutro del color gris en el espacio gráfico.* Texto correspondiente a el “Programa de Postgrado em Design PUC Rio”, que describe las implicancias culturales y espaciales que conforman el lenguaje gráfico a partir de las articulaciones entre el espacio gráfico y el sentido común a partir de la noción pintor/grabador y explora las consecuencias del color gris a partir de la observación del espacio gráfico en el contexto de la relación entre el grabado y la pintura.

# TESIS DEL PINTOR GRABADOR

RELACIÓN ENTRE EXACTITUD Y NEUTRO DEL COLOR GRIS EN EL ESPACIO GRÁFICO



PROGRAMA DE POSTGRADO EM DESIGN PUC RIO 2012

PROFESOR GUÍA: ALBERTO CIPINIUK

ALEJANDRO GARRETÓN CORREA

VALPARAISO, SEPTIEMBRE 2012

## INTRODUCCIÓN

La expresión pintor/grabador constituye una manera de especificar una disciplina artística cuyos medios expresivos surgen del encuentro entre la pintura y el grabado. Este hecho permite enfocar nuestra atención en una categoría específica de autores que se han desarrollado primero como pintores y desde ahí han participado en la expansión del lenguaje gráfico a partir de la amplia gama de recursos y medios propios del grabado.

Autores como Durero, Rubens, Rembrandt, Goya y muchos grandes maestros de la pintura antigua y moderna, se han planteado las técnicas gráficas como un método expresivo distinto de la pintura, asumiendo que se trata de un dominio que tiene sus propias reglas, para adentrarse en un camino creativo de alguna manera paralelo a de la pintura.

En el concepto de pintor/grabador, existen varias categorías a partir de las cuales esta situación particular del Arte, adquiere un profundo sentido sobre la cuestión central de este proyecto acerca del color gris en cuanto dimensión fundamental del espacio gráfico, ya que se trata de autores que además de plantearse nuevos horizontes en su propia obra, ellos mismos son responsables de expandir el lenguaje expresivo a partir de reformular la paleta expresiva propia del grabado, tanto en los medios de reproducción masiva como en el campo de la edición de autor.

Se trata de pintores y grabadores, para los cuales el espacio del color y el dibujo acromático, constituyen diferentes grados de abstracción en la labor de creación de imágenes y asimismo desde el punto de vista del espectador o lector, ambas realidades ( cromática y acromática ) sostienen su respectiva elocuencia y pertinencia, constituyendo lenguajes autónomos o complementarios en la experiencia cotidiana de la comunicación visual.

En este contexto, el espacio gráfico, puede ser comprendido como la estructura que sustenta una forma de lenguaje, basado en el potencial de sentido que adquieren las imágenes y la escritura. En este caso particular, cuando tales expresiones son restringidas a la escala de grises, como consecuencia de una praxis, extendida en la tradición de economía y justicia, sobre la que se funda la comunicación visual.

Tal cualidad espacial es también un fenómeno cultural, donde lo que se señala como específicamente gráfico, está constituida por una condición inherentemente convencio-

nal, donde más que un sistema concreto de codificación arbitraria, el espacio gráfico es consecuencia de un conjunto de referencias culturales donde se manifiesta la condición humana, desde aquello que llamamos el sentido común.

Nuestra capacidad para interpretar diversas manifestaciones gráficas como el dibujo, el color, los signos, los símbolos, las imágenes y la escritura, surge de una profunda tradición donde tales artificios, se han constituido en formas de expresión validas en la comunicación visual, porque tales medios han adquirido su potencial de sentido, como consecuencia de una praxis que llamamos el arte de la re-presentación gráfica comprendida como correspondencias entre el acto de inscribir y el acto de leer.

Tal conjunto de artificios ( inscripción y lectura) han generando una forma de lenguaje, el cual adquiere su consistencia, en la medida que dicha forma de expresión ha llegado a corresponder con nuestra forma de pensar, a partir de nuestra inherente aptitud hacia la abstracción. La operación intelectual de percibir la realidad, es consecuencia de configurar un punto de vista específico sobre lo observado, a partir de una voluntad de seleccionar y aislar un carácter singular, constituyendo en ese acto, una forma particular de re-conocer aquello que se propone designar gráficamente.

Si consideramos el arte de la representación gráfica como un fenómeno inherentemente abstracto y convencional, podemos comprender el sentido común como aquello que llega a ser válido para todos, como consecuencia de una tradición y su experiencia para conocer y transmitir tal conocimiento.

En la actualidad un dibujante, un tipógrafo, un pintor, un grabador o un editor, constituyen disciplinas muy diferentes, sin embargo si caemos en la cuenta de los elementos y las relaciones que conforman sus trabajos, vamos a llegar a la irreductible realidad de una estructura fundamental del espacio gráfico, cuya materialización, implica caracterizar tales elementos (punto, línea y superficie) a partir de establecer su carácter dimensional más simple, como es la relación /oscuro en cuanto eje de contraste primario en el campo de la percepción humana.

## TESIS DEL PINTOR GRABADOR

### ENTRE LA EXACTITUD Y LO NEUTRO DEL COLOR GRIS EN EL ESPACIO GRÁFICO

#### PREGUNTA

¿Por que razón la palabra gris, en el sentido común ha adquirido un amplio valor metafórico de lo neutro y en cambio en el espacio gráfico la misma palabra constituye un valor de exactitud que mide el amplio artificio del dibujo y la escritura?

#### HIPÓTESIS

La interacción entre el sentido común y la condición espacial del lenguaje gráfico puede ser justificada a partir de la noción pintor/grabador.

#### OBJETIVOS

Describir las implicancias culturales y espaciales que conforman el lenguaje gráfico a partir de las articulaciones entre el espacio gráfico y el sentido común.

Explorar las implicancias del color gris a partir de la observación del espacio gráfico en el contexto de la relación entre el grabado y la pintura.

#### JUSTIFICATIVA

La proposición de investigar el concepto pintor/grabador, permite revisar las circunstancias en que surge el arte del grabado, a partir del contexto de la intensa actividad editorial surgida a mediados del s.xv como consecuencia de la invención de la imprenta y como a partir de ahí se decantan las tradiciones y con ello los fundamentos del lenguaje gráfico actual.

La proposición de cuestionar nuestra actualidad a partir del concepto pintor/grabador, es porque ahí, en el cruce entre la pintura y el grabado, se manifiestan en plenitud la participación del sentido común como aquel conjunto de referencias inherentes a la condición humana, que permite identificar al lector como destinatario y protagonista del espacio gráfico.

El desarrollo de este cuestionamiento va a permitir reconocer, como la extensa tradición de la pintura es responsable en la institución de una forma de lenguaje visual cuya potencia radica en su condición acromática.

#### METODOLOGÍA

Elaborar un corpus de las referencias necesarias para explicar el concepto pintor grabador a partir de la observación de obras, tanto gráficas como pictóricas y los contextos culturales en las que surgieron. Este momento de la investigación tiene como objetivo reunir evidencia acerca de las circunstancias en que la comunicación visual surge como una forma de relato que se torna pertinente en la tradición gráfica contemporánea, a partir de la exploración de los medios expresivos del grabado iniciada, por los pintores humanistas.

Analizar el lugar que ocupa el gris en la teoría del color a fin de identificar las diferentes formas que éste participa en el conocimiento de los colores.

Reunir los antecedentes que verifican la noción de un espacio gráfico sensible al sentido común a partir de la relación entre la exactitud y lo neutro.

#### REFERENCIAL TEÓRICO

El tema de investigación propuesto en torno al concepto pintor/grabador ha surgido como consecuencia del desarrollo de este proyecto de tesis, en la confianza en que tal situación es crucial para explicar una visión acerca de la disciplina del diseño gráfico, que pueda dar cuenta de sus fundamentos artísticos y culturales centrados en el *acto de leer* comprendido como el fenómeno irreductible de la experiencia de acceder al sentido estableciendo relaciones visuales.

Este planteamiento se origina desde de una serie de experiencias académicas en el campo de la tipografía, el color y el grabado, donde ha sido recurrente la manifestación del *color gris* como un referente fundamental para identificar una posible estructura del espacio gráfico que permita reconocer la pertinencia de su carácter acromático.

Por esta razón, las fuentes iniciales que orientan el tema de investigación, corresponden a observaciones propias, en *el espacio gráfico* a propósito de las referencias culturales y espaciales que dan origen a una forma de lenguaje sobre las cuales se sustenta la comuni-

cación visual.

La delimitación que permite designar un espacio estrictamente gráfico, se refiere al ámbito cultural originado en el uso del *dibujo* y la *escritura* en la comunicación humana, esta constatación revela un trazo temporal que ubica el fenómeno gráfico como un elemento primordial y crucial en el desarrollo de todas las culturas, dada su profunda relevancia en la transmisión del conocimiento, tal como está considerada en el concepto *inteligencia comunicable*<sup>1</sup> a propósito de los orígenes de la escritura en la abstracción del dibujo.

La justificación fundamental de tal amplitud, es que la praxis de la comunicación visual constituye un elemento inherente a la condición humana porque en ella se manifiesta *el sentido común* como una ley general que justifica todo lo que acontece en tal espacialidad a partir de las condiciones interpretativas que ha adquirido el dibujo y la escritura, lo cual permite identificar *al lector* como destinatario y protagonista en la experiencia de la apropiación de sentido ante la expresión gráfica del lenguaje.

Plantear el sentido común como una referencia inherente en la comunicación permite reconocer la institución del espacio gráfico como consecuencia de una profunda tradición cultural manifestada en nuestra capacidad de interpretación que se verifica **en el acto de leer**, como un saber adquirido a través de un ritmo recurrente entre innovación y sedimentación del sentido y del conocimiento manifestado en el profundo carácter convencional de tal tradición, “Entendemos que la interpretación tiene una historia y que esa historia es un segmento de la tradición misma; siempre se interpreta desde algún lugar para **explicitar, prolongar y de ese modo, mantener viva la tradición misma en la cual estamos.** Así, el tiempo de la interpretación pertenece, en cierta forma, al tiempo de la tradición. Pero, como contrapartida, la tradición aun entendida como transmisión de un depositum, es tradición muerta si no interpreta continuamente ese depósito: una herencia no es un paquete cerrado que pasa de mano en mano sin ser abierto, sino más bien un tesoro del que se extrae a manos llenas y que se renueva en la operación misma de agotarlo. Toda tradición vive por la gracia de la interpretación; perdura a ese precio, es decir, permanece viva”.<sup>2</sup>

En este contexto me parece que el concepto pintor/grabador que propone Bartsch<sup>3</sup> para comprender la especificidad del Arte del grabado es el fruto de un potente reconocimiento

1. Diringer, David. *Writing*. Thames and Hudson; Londres; Reino Unido. 1962

2. Riqueur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. 2008

3. Adam von Bartsch. Citado por Graham Reynolds, *The renaissance of gravure, the art of S.W Hayter*

del carácter funcional que adquiere el espacio gráfico al integrar el flujo entre dos tradiciones artísticas como son la escritura y la pintura y su consecuencia en el origen del grabado, las cuales participan decisivamente de la reinención del libro a partir de la institución de la imprenta.

Esto permite ubicar al grabado no solo como una innovación tecnológica sino como una nueva disciplina originada en la reinterpretación de la tradición iconográfica y pictórica a partir del requerimiento editorial para que las imágenes que acompañan al texto participen coherentemente del espacio acromático de la tipografía.

En este sentido creo que lo que Bartsch señala en su concepto pintor/grabador, al vincular la pintura y el grabado es que a partir de los nuevos medios de la imprenta, los pintores realizan el camino inverso desde la pintura de vuelta a sus propios dibujos, para llevarlos a una estado de publicación a partir de la abstracción del color. Inicialmente esto se inicia con la xilografía, en la cual la línea libre del dibujo puede ser transcrita a diversos grosores y así también los achurados de las sombras se transforman en tramas de líneas más o menos densas etc. Esto implica *diseñar una imagen* a partir de un dibujo, ya no destinado a una pintura, sino en función afianzar un medio que antes no existía, basado en un inteligente proceso de abstracción.

A partir de esta situación es posible enfocar la obra de varios pintores y otros autores anónimos, que participan en la edición de libros y en la producción de imágenes independientes, redefiniendo el carácter gráfico e interpretativo de las imágenes. Se trata de pintores formados en el conocimiento del dibujo y el color, ahora expuestos al fenómeno de la lectura en la reinención de la espacialidad del libro, asumiendo creativamente los límites que establece el uso de tinta negra sobre papel blanco. Esta situación está consignada históricamente en la categoría de los libros *incunables* como consecuencia del reconocimiento del carácter inaugural y fundamental que plantea la creación editorial en los primeros cincuenta años de la imprenta.

El desafío que planteaba el formato libro para reproducir tipográficamente la escritura tuvo siempre en paralelo, el requerimiento de reproducir también las imágenes, dado el alto nivel caligráfico *iluminado* al que había llegado el libro gótico y humanista. A diferencia de la tipografía, lograda a partir de aquellos modelos caligráficos preexistentes, la generación de las imágenes impresas, no contaba con una cultura previa en las técnicas gráficas sino que fue necesario traducir la iconografía existente, acorde al régimen lineal y



monocromático de la página tipográfica.

Desde aquí se abre un horizonte especular respecto de la idea de un gris fundamental al espacio gráfico, enfocado en el arte del grabado, a partir de constatar que la clave de transcripción desde el mundo de la pintura, a su nuevo formato en el xilografía y su extensión en el campo de la expresión gráfica, se origina en aquella condición básica que gobierna la justeza del color y el dibujo, en cuanto definiciones de la relación *claro/oscuro*. Esta es una de las abstracciones fundamentales del conocimiento de la pintura, la cual permite *pensar* los colores, separando las variables cromáticas, de su condición luminosa así todo color además de su carácter cromático específico, puede ser ubicado en una escala entre luz y sombra.

Estas observaciones preliminares sobre el carácter acromático que adquiere el grabado en sus orígenes, propuesto a partir del concepto pintor/grabador, plantea una serie de variables que requieren abrir el campo de referencias que permitan delimitar los caminos de la investigación, a partir de revisar el conocimiento y la experiencia del color, que explique y justifique la validez de un espacio gráfico cuya expresión ha persistido en la abstracción del color, con el propósito de registrar como tales concepciones y prácticas del color traen a presencia aquella *alternancia de innovación y de sedimentación* que han contribuido al *depositum* interpretativo que nutre el sentido común y su consecuencia en el pensamiento visual considerado como una virtud humana a partir de la cual existe el lenguaje visual.

Estas constataciones van a requerir un cuerpo de antecedentes que permitan justificar estos planteamientos construyendo un eje a partir de la forma en que el fenómeno del color ha participado en la cultura que sustenta el espacio gráfico. Al respecto Manlio Brusatin plantea en su *Historia de los colores* que es posible identificar en las culturas primitivas el concepto de colores primarios desde donde surge una primera transversalidad en la condición humana según la comprensión cultural del color: “Los diferentes *corpus* de los colores primitivos y de los colores *civilizados* sufren todos, las confrontaciones y las superposiciones de esos mismos objetos, ( colores primarios ) que son (en cuanto técnica de técnicas de la percepción y de la visión) las formas de ser de los grupos y de la sociedad: pensemos en el centenar de rojos de las tribus maoríes, en los siete tipos de blanco de los esquimales, en las más de cien tonalidades de gris que percibe el hombre urbano europeo del siglo xx.”<sup>4</sup>

---

4 Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Paidós estética. Barcelona. 1987

Es notable para nuestra pregunta por el gris, el hecho de que el autor coloque *las incontables tonalidades de gris* como paradigma de un color fundamental en el centro de la cultura occidental. Esta circunstancia advierte para nosotros que tal condición de los grises no proviene de una teoría de los colores ni de la práctica artística, él coloca nuestros grises junto a los siete blancos de los esquimales, por cuanto ellos son considerados como fundamentales para la existencia de tal cultura, al extremo de ser una condición para la supervivencia en un país blanco, donde la necesidad de asignarle sentido a sus matices, pasa por una experiencia de abstracción de la realidad, instituyendo un modo de pensar y de conocer, donde su relevancia para la vida, constituye un elemento primordial en su tradición, decantada en la práctica como una forma de pensamiento visual, originada en la experiencia de un pensamiento abstracto.

Brusatin coloca los grises en el grado de una concepción de colores *primarios* como ejemplo de una situación recurrente en las múltiples y diferentes culturas que los produjeron, donde la trilogía blanco-negro-rojo prevalece, consignando el *blanco y el negro* como colores fundamentales, “los cuales se desarrollan por contraposición y distinción respecto de ese color que nace en lo profundo de cada civilización, que nace originariamente con la sangre y la vida que lleva el rojo”<sup>5</sup>

Aquí se origina un distingo radical, entre el ámbito perceptible de la abstracción de las relaciones claro/oscuro y la inmediatez y complejidad que anuncia ese “rojo” en cuanto vértice que abre la extensión de la experiencia y el conocimiento del color, a partir del extenso proceso de conceptualización y síntesis a través de la idea de colores primarios.

Al respecto John Gage en su libro *Color y cultura* se refiere al concepto de colores primarios, enfocando la complejidad que implica ubicar los colores en una estructura abstracta para comprender racionalmente la gama de los colores visibles: “Puede parecer un asunto sencillo, pero ni siquiera la teoría del color decimonónica, que proponía diferentes números y conjuntos de colores primarios, según se considerara el color desde el punto de vista del físico, del psicólogo o del pintor, consiguió resolverlos. El origen histórico de la idea de los primarios es complejo; en el contexto de la pintura, está claro que la propia evolución hacia la reducida tríada moderna rojo-amarillo-azul, atestiguaba la resistencia a experimentar con mezclas tal como hemos visto. Un obstáculo lingüístico añadido, era la necesidad de clasificar los colores en una gama de sustancias concretas. Plinio, en su comentario

---

5 Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Paidós estética. Barcelona. 1987

sobre los pintores cuatricromáticos, distinguía entre los pigmentos y los términos cromáticos abstractos: el blanco de Milos era *ex albis*, el rojo de Sinope *ex rubris*, el atramentum era *ex nigris*; pero en su caso dos de los términos no eran más que los nombres de los lugares de origen de los pigmentos. El cuarto color de Plinio también identificado por su lugar de origen, el *sil* del Ática, era un término tan ambiguo que en el siglo XVI llegó a convertirse en objeto de una importante controversia. Favorino, siguiendo a Aulio Gelio, reconocía la pobreza de la terminología cromática grecolatina en comparación con la capacidad del ojo para distinguir matices cromáticos, y desarrolló sus categorías cromáticas abstractas lo más que pudo. Su *rubor* incluía por un lado al púrpura (*ostrum*) y por el otro al amarillo (*crocum*). La literatura técnica de la Edad Media evitaba lo más posible servirse de términos cromáticos abstractos y se limitaba a enumerar sustancias colorantes concretas. Los autores de algunos textos bajomedievales sí que parecen ser conscientes de los problemas que plantea una clasificación abstracta de los colores, pero en seguida pasan a centrarse en los pigmentos. La obra napolitana del siglo XIV *De Arte Illuminandi* (Sobre la iluminación de manuscritos), por ejemplo, atribuye a Plinio la opinión de que existen tres colores «principales», el negro, el blanco y el rojo, y que todos los restantes son «intermedios».<sup>6</sup>

Esta discusión a propósito de concordar una síntesis objetiva de los colores es una tarea que se ha tornado inalcanzable y “afortunadamente no resuelta” pues ella plantea una multiplicidad de conceptos y sensibilidades que se han fragmentado en el amplio espectro de disciplinas humanistas y científicas cuya interacción ha establecido múltiples planteamientos teóricos que conducen naturalmente a una permanente incompletitud. Una prueba contemporánea de esta discontinuidad es el concepto de *perfiles de color* disponibles en la reproducción digital y provenientes de distintos sistemas y estudios que integran múltiples disciplinas ( como lo hizo Chevreul en su momento) los cuales deben convenir una síntesis “correcta” para establecer un sistema constructivo predecible.

Otra bifurcación significativa para exponer las implicancias del concepto pintor/grabador es la que se registra en torno a la polémica del *Disegno* frente a *Colore* que se produce entre venecianos y florentinos donde se polarizan las virtudes de la forma y el color. Al respecto no tengo antecedentes que vinculen directamente esta discusión con el surgimiento del grabado pero sin duda esta situación constituye una referencia importante por

---

6 Gage, John. Color y cultura. Siruela; Madrid; España. 1997

la recurrencia que ha convocado esta polaridad y como ella ha permanecido vigente, ya que si bien esta se origina en un ámbito académico es notable su resonancia en el contexto del Renacimiento y como desde ahí establece una variable permanente en el arte. La discusión sobre el dibujo y el color va a convocar también a importantes autores y teóricos del siglo xiv como Alberti y Ghiberti que van a dejar planteado la participación del blanco y negro en la pintura. Particularmente en el texto de Alberti aparece el gris como uno de los cuatro colores primarios y a partir de ello, él formula por primera vez en la historia del arte una explicación coherente sobre la dimensionalidad luminosa de los colores desde el punto de vista de la relación entre *claridad y oscuridad*.

Brusatin refiere el contexto de la controversia entre el dibujo y el color a sus antecedentes clásicos: “la antinomia forma-color toma las actitudes de la filosofía clásica y se desarrolla dentro de las convicciones teóricas de fondo neoplatónico del Renacimiento. La clásica contraposición dibujo-color, elaboración de por sí académica y propia del final del siglo XVI, parece tomar impulso a partir de un punto de la Poética que atribuye en forma inconfundible una primacía a la forma dibujada, más allá del relativismo perceptivo del pseudo-Aristóteles que apareció en una edición tardía sobre el tema del color (1497), y lo hace por la misma razón por la cual el *mythos* de la tragedia, en el sentido de conjunto de hechos, predomina sobre los «caracteres», que sólo son los elementos a través de los cuales juzgamos que los personajes puedan tener esta o aquella inclinación. Igual que los colores: «el que de veras vertiera a granel los colores más bellos, jamás deleitaría la vista como el que ha dibujado una figura en blanco». Esta sentencia de Aristóteles parece francamente más platónica que el mismo Platón, ya que, en el Timeo, Platón considera a los colores con el mismo aprecio que a las figuras geométricas simples y bellas en sí mismas, deleitables juguetes de la razón, y ve en los colores casi un esfuerzo de la materia para aclararse tema especialmente grato a toda estética idealista- allí donde el pensamiento emerge positivamente de la «temperie del negro».”<sup>7</sup>

Por su parte John Gage sintetiza el asunto de la discusión entre la confianza científica y el carácter subjetivo de los colores: “Incluso la contraposición entre dibujo y color, entre escuela florentina y escuela veneciana, que se convirtió en un fácil lugar común, es realmente sustancial. Al menos tanto como lo eran, a finales del siglo XVI, las observaciones sobre los astros hechas a través del antejojo, observaciones que planteaban dudas concretas

---

7 Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Paidós estética. Barcelona. 1987

sobre si se trataba de fenómenos reales o puramente artificiales y aparentes. A través de la ciencia geométrica de la perspectiva, el dibujo del siglo xv otorgaba a las artes reproductivas la conducta del saber y de la verdad, mientras el mundo de los colores, en cambio, todavía se componía según un acuerdo de los elementos, aparente y seductor. ¿Pero no eran todas las artes el mundo de lo artificial, la pintura no era, quizá, la «mona de la naturaleza» (*simia naturae*) y todos los manejos plásticos no son, en realidad, fantásticos y seductores? Este era, todavía, el desacuerdo subterráneo, afortunadamente no resuelto, junto a un primado de la soberanía histórica de las «artes del dibujo», frente a una producción discontinua, siempre sustraída a leyes seguras y sometida al destino incierto de la vida y la fortuna de cada artista, como es el color.”<sup>8</sup>

Esta disyuntiva va a demandar, a lo largo de la historia del conocimiento, el desarrollo de teorías del color cada vez más próximas en el eje objetivo/subjetivo, tanto desde las ciencias, como desde los artificios culturales y sociales que las usan, generando una extensa categorización como consecuencia de “filtrar y reorganizar cada imagen y manifestación de lo visible con interpretaciones «más reales»” a diferencia de lo que aconteció con los defensores del dibujo, -desde el punto de vista planteado en este proyecto- donde el espacio acromático ha permanecido prácticamente mudo salvo pequeñas luces como ocurre en la tipografía donde cuestiones supuestamente fundamentales como **su legibilidad han sido consensuadas bajo el principio de valorar “aquello a lo que estamos acostumbrados”** es decir desde el *sentido común* y en este punto, sí me parece que hay una serie de autores<sup>9</sup> que han planteado la facultad de la visión, como una forma de inteligencia en términos de un *pensamiento visual*, ahora no como una competencia disciplinar sino como una facultad inherente a la condición humana como lo señala Paul Klee<sup>10</sup> a partir de dos situaciones fundamentales para la orientación de este proyecto como cuando inicia su *manifiesto creativo* señalando la condición inherente de los elementos gráficos hacia la abstracción y cuando plantea su teoría del color ubicando al gris en el centro de la esfera cromática, cuestión que recoge íntimamente las observaciones de Goethe y tal vez de Alberti, situación que abre nuevamente el tema del ritmo recurrente entre *innovación y sedimentación* en la aventura del insondable desconocido.

---

8 Gage, John. Color y cultura. Siruela; Madrid; España. 1997

9 Alain Findeli. Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion. Design Issues: Volume 17, Number 1 Winter 2001

10 Paul Klee. Teoría del arte moderno. Cactus. Argentina 2007

## BIBLIOGRAFÍA

- P.M.S HACKER. The art of S.W. Hayter. Clarendon Press. Oxford. 1988
- LUDWIG WITTGENSTEIN. Observaciones sobre los colores. Paidós Estética. Barcelona, España. 1994
- WARREN CHAPPELL -ROBERT BRINGHURST. A short story of the printed word. Hartley & Marks. Canada. 1999
- RUDOLF ARNHEIM. Arte y percepción visual. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1957
- OCTAVIO PAZ. El arco y la lira. Fondo de cultura económica. México 1993
- ISRAEL PEDROSA . Da cor à cor inexistente. Senac. Rio de Janeiro. 2009
- PAUL RICOER. El conflicto de las interpretaciones. Fondo de cultura económica. Mexico. 2008
- PAUL KLEE. Teoría del arte moderno. Cactus. Argentina 2007
- FEDIER, FRANCOIS. Ver bajo el velo de la interpretación: Cézanne y Heidegger. Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso. 1995
- WALTER BENJAMIN. Obras. Abada. Madrid. 2007
- RAINER MARÍA RILKE. Cartas sobre Cezanne. Paidós. Barcelona. España. 1985
- LEON BATTISTA ALBERTI. Tratado de Pintura. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1998
- MANLIO BRUSATIN. Historia de los colores. Paidós. España. 1987
- WOLFGANG VON GOETHE. Obras completas. Aguilar. España. 1963
- MICHAEL DORAN. Cezanne, conversaciones y testimonios. Gustavo Gili. España 1980
- JOHN REWALD. Cezanne, su vida, su obra y su amistad con Zola. Quetzal. México. 1955
- ALAIN FINDELI. Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion. Design Issues: Volume 17, Number 1 Winter 2001 MIT



*El grabado en la formación del diseño gráfico: La tonalidad del fotograbado en la investigación del color bajo el mar.*

(Postulación proyecto FONDART 2021)