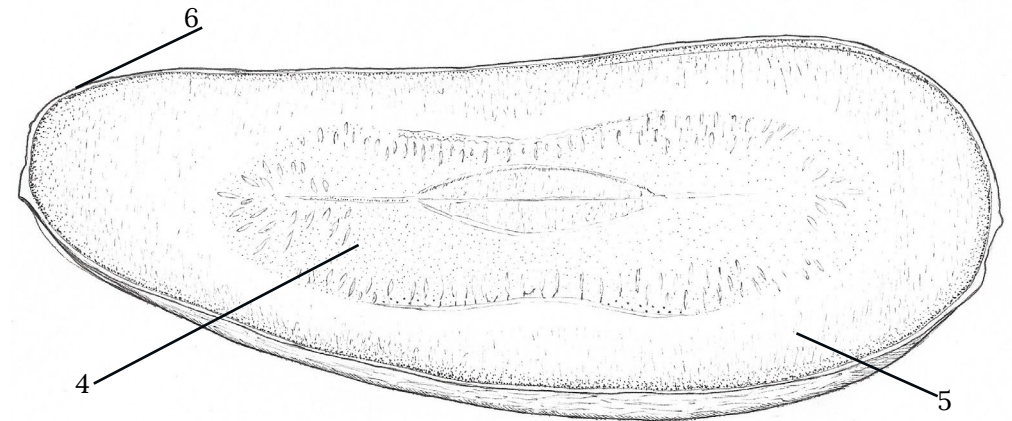
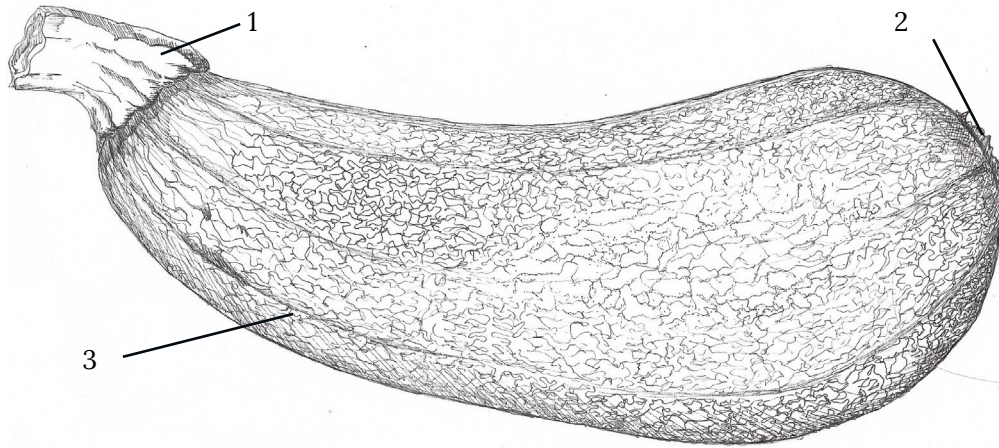


Zapallo Italiano

Cucurbita pepo



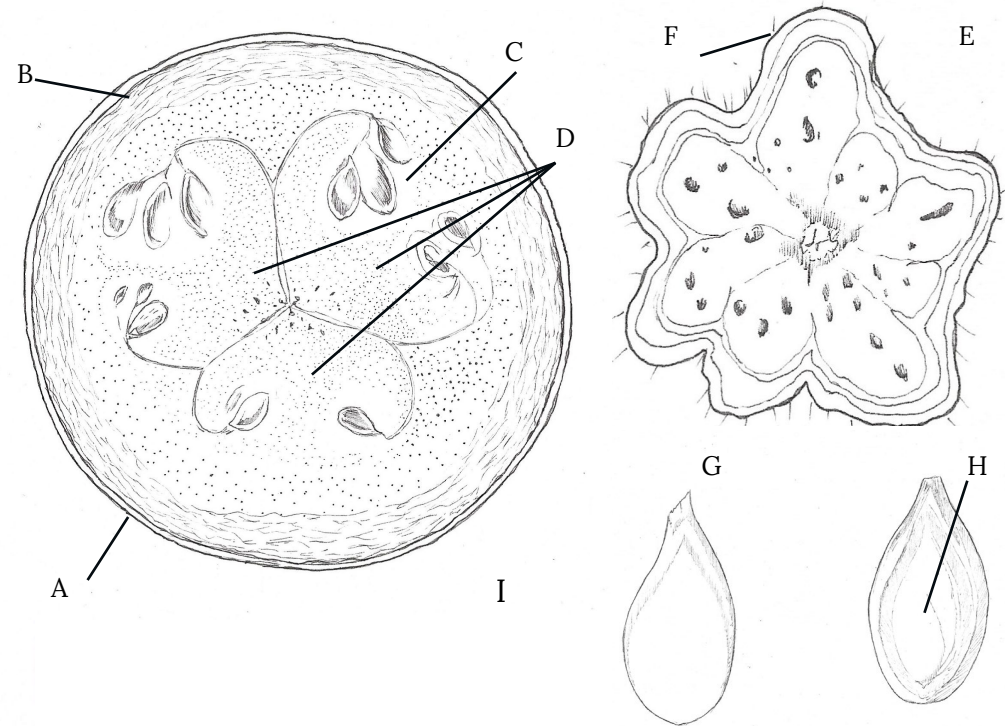
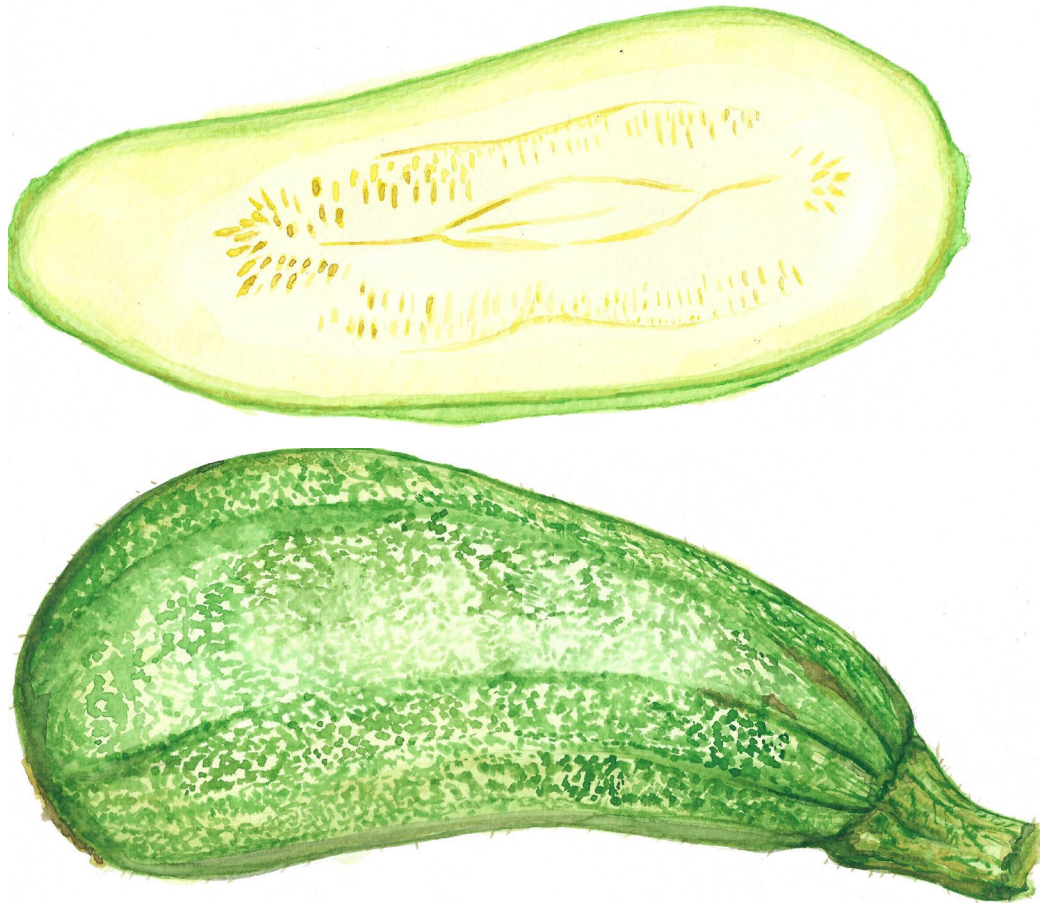
Los zapallos italianos, zapallitos, calabacines o zucchinis son los frutos maduros o inmaduros de variedades domesticadas de cuatro especies del género *Cucurbita*. Son plantas de hábito anual, de clima templado y húmedo, con poca resistencia a las heladas. Fueron domesticadas en América y luego en Europa, siendo apreciadas por sus frutos maduros, inmaduros y semillas para uso culinario.

1. Pedúnculo: prolongación de una inflorescencia o, en este caso un fruto, que se une al tallo.
 2. Cicatriz de hipanto: el hipanto es una parte de la flor y en el caso del zapallo, esta cicatriz evidencia donde estaban ubicados pétalos, sépalos y estaminodios.
 3 y 6. Epicarpio: parte del pericarpio. Capa externa de la fruta que la protege del exterior.

4. Endocarpo: Células muy pequeñas de pared delgada y tangencialmente elongadas, ordenadas lado a lado en distintos grupos, que forman un tejido delgado y transparente.
 5. Mesocarpo: Células grandes de paredes delgadas, muchas veces turgentes con una vacuola acuosa y contienen una pequeña cantidad de almidón.

Zapallo Italiano

Cucurbita pepo



I. Corte transversal del ovario del zapallo o fruto.

A. Epicarpio: compuesto de células poligonales, puede ser estriado, rugoso y con surcos (costillas) marcados.

B. Mesocarpio: interno, medio y externo.

C. Endocarpio: Se encuentra dentro de la placenta y recubre las semillas.

D. Placenta con óvulo. Son tres cámaras o septos placentarios con una serie de semillas u óvulos.

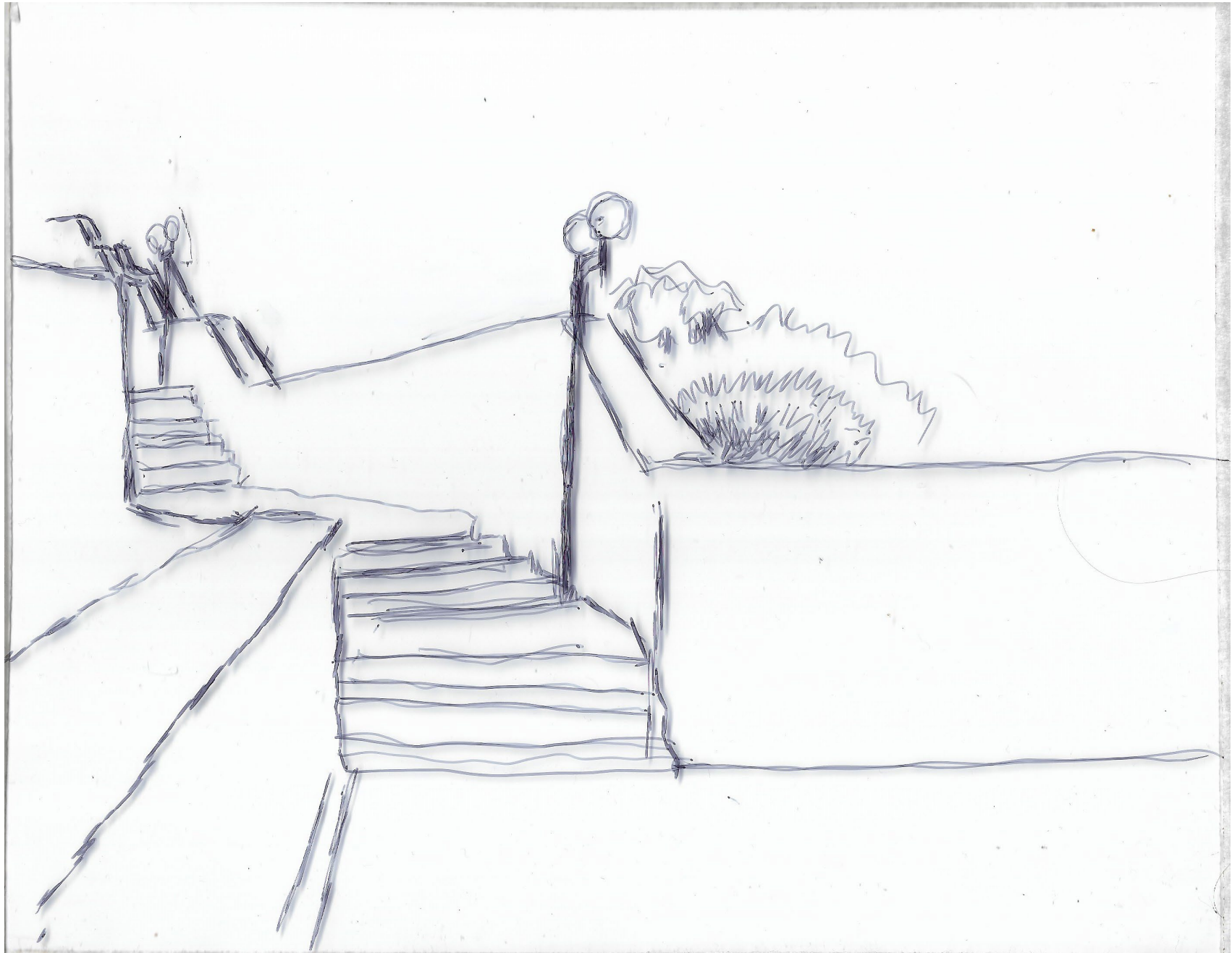
E. Corte transversal del pedúnculo. Duro, anguloso, surcado,

áspero y de tricomas espinosos.

F. Tricomas: Vellosidades o pelos que cubren parte del fruto y su pedúnculo. Son espinosos, duros y ligeramente irritantes al tacto.

G. Semilla: blancas o amarillo muy suave, de superficie lisa con una cicatriz cuadrangular o redonda.

H. Corte transversal de la semilla muestra embrión. Puede presentarse o no dependiendo del estado de madurez del ovario.



LA PROFUNDIDAD EN EL DIBUJO

José Vial Armstrong.

Nota:

El presente es escrito trata estrictamente del dibujo; y dentro de él, de la profundidad.

Al tratar del dibujo, deja fuera de su campo al relieve, considerado escultórico; y deja fuera a la pintura y al color en todo lo que no se refiere directamente a la profundidad.

Al señalar los pasos que avanzan hacia una "noción de la representación de la profundidad", se lo hace a través de los testimonios directos del dibujo, descartando las posibles influencias que hayan podido ejercer el resto de las artes plásticas, la escultura o la arquitectura.

"PROFUNDIDAD": COMO SURGE EL PROBLEMA EN EL DIBUJO

El espacio real tiene tres dimensiones: ancho, alto y "profundidad".

La "profundidad" es la 3ª dimensión, esto es, la que se aleja en la dirección en que uno está mirando.

La obra de la escultura y la arquitectura son cuerpos, o sea, de suyo se desenvuelven en las tres dimensiones.

Pero el dibujo y la pintura realizan su obra en "el plano", una superficie (un muro, un papel, una tabla, una tela, el suelo, etc...) que sólo posee dos dimensiones: ancho y alto. Luego, le falta una dimensión del espacio real.

"PROFUNDIDAD": Como surge el problema en el dibujo

El espacio real tiene tres dimensiones: ancho, alto y "profundidad"

La "profundidad" es la 3ª dimensión, esto es, la que se aleja en la dirección en que uno está mirando.

(...) Pero el dibujo y la pintura realizan su obra en "el plano", una superficie (un muro, un papel...) que solo posee dos dimensiones: ancho y alto. Luego, le falta una dimensión del espacio real

- El espacio real tiene tres dimensiones: alto, ancho y "profundidad".

= la profundidad se aleja en la dirección en que uno está mirando

- El dibujo y la pintura realizan su obra en el plano, una superficie (...) que solo posee dos dimensiones

- Le falta una dimensión del espacio real.

El espacio real tiene tres dimensiones: alto, ancho y profundidad

El dibujo y la pintura realizan su obra en el plano que posee sólo dos dimensiones

A pesar de eso, el dibujo y la pintura figurativa, trata de mostrar las cosas reales tal como se ven, es decir, sumergidas en un espacio de tres dimensiones.

Si al "plano" le falta una, ¿cómo hacerlo? Por medio de un "artificio".

Artificio quiere decir "hecho con arte", es decir, en este caso un ingenio que, por medio de una ficción, logra sin embargo presentar el hecho real. La tarea que el artificio tiene que cumplir se reduce, pues, a representar lo de 3ª dimensión que tiene la presentación de las cosas reales, en el entendido que lo de dos dimensiones que estas tienen, se da de suyo porque la pintura y el dibujo trabajan en el "plano".

El problema es, por lo tanto inventar este artificio.

EL DIBUJO SIN "PROFUNDIDAD"

En términos extremadamente generales, se podría decir que el dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales. Subrayo la palabra "modo", porque éste cambia según lo que concibe, interesa y admira la mente que dibuja.

A partir de eso, es posible pensar hipotéticamente en las concepciones que hayan tenido los antiguos cuando dibujaban los cuerpos lejanos del mismo tamaño que los cercanos.

Un hombre que está muy lejos, -casi un punto en la distancia- "es" sin embargo el mismo cuando está a nuestro lado. Este "es", es el dibujo de su figura real, incambiable y propia. No es extraño entonces que la concepción de los antiguos estableciera entre lo lejano y lo cercano una relación de igualdad que es idéntica a la relación que toda cosa tiene consigo misma.

- (...) Si al "plano" le falta una ¿cómo hacerlo? Por medio de un artificio.

- La tarea que el artificio tiene que cumplir se reduce, pues, a representar lo de la 3ª dimensión que tiene la presentación de las cosas reales, en el entendido que lo de dos dimensiones que estas tienen, se da de suyo porque la pintura y el dibujo trabajan en el "plano".

Dibujo sin "PROFUNDIDAD"

(...) El dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales. Subrayo la palabra "modo", porque ésta cambia según lo que está concibe, interesa y admira la mente que dibuja.

(...) No es extraño entonces que la concepción de los antiguos estableciera entre lo lejano y lo cercano una relación de igualdad que es idéntica a la relación que toda cosa tiene consigo misma

- la tarea del artificio tiene que cumplir se reduce, pues, a representar lo que la tercera dimensión tiene la presentación de las cosas reales.

- El dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales. Subrayo la palabra modo porque ésta cambia según lo que concibe, interesa y admira la mente que dibuja.

El problema está en crear un artificio que permita representar lo que se ve en la tercera dimensión. Un "modo de ser". Modo se refiere a que esta palabra cambia según lo que concibe, interesa y admira la mente

Concebida la representación de la figura de aquel hombre como algo fijo, es pues casi tan impensable que ella pueda modificarse de tamaño por efecto de la "profundidad" del espacio, como lo pueda ser para nosotros el que el tamaño pueda variar por la velocidad: no se ve la relación.

La "profundidad" de espacio que es palpable en lo tridimensional, no se manifiesta sin embargo por sí misma en la representación visual del dibujo. Se muestran sólo sus efectos, a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados. Por esta razón, -y juzgando la obra de los antiguos desde nuestras concepciones actuales- cuando ellos establecen entre cercano y lo lejano una relación de igualdad, decimos que la pintura primitiva trabaja sin la "noción" de la "profundidad" en la representación del dibujo.

En cambio, la identidad de una cosa, un animal o un hombre, -identidad que en el lenguaje gráfico queda representada por la figura- fue inicialmente estudiada y llevada a un extremo de perfección tal, que casi no fue igualado posteriormente, como puede constatarse en el arte de las cavernas (1). Tan fuerte fue en estas y otras culturas iniciales la búsqueda de la figura y su desentendimiento del tamaño como fenómeno del espacio, que ni siquiera la escala relativa de tamaños entre los diversos animales (2), o entre el hombre y los animales, fue en general motivo de preocupación para ellos: aún más, cuando posteriormente hubo preocupación por el tamaño entre los artistas, fue para señalar algo ajeno al espacio, esto es, significar la "importancia" de una figura con respecto a otras: se dibujaba más grande al emperador que a sus vasallos.

- La profundidad de espacio que es palpable en lo tridimensional no se manifiesta sin embargo por sí misma en la representación visual del dibujo.

- Se muestran sólo sus efectos, a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados.

Por esta razón, -y juzgando la obra de los antiguos desde nuestras concepciones actuales- cuando ellos establecen entre cercano y lo lejano una relación de igualdad, decimos que la pintura primitiva trabaja sin la "noción" de la "profundidad" en la representación del dibujo.

- En cambio, la identidad de una cosa (...) fue inicialmente estudiada y llevada a un extremo de perfección tal, como puede representarse que casi no fue igualado posteriormente como puede constatarse en el arte de las cavernas. Tan fuerte fue en estas y otras esculturas iniciales la búsqueda de la figura y su desentendimiento del tamaño como fenómeno del espacio, que ni siquiera la escala relativa de tamaños (...) fue una preocupación para ellos.

- (...) Cuando posteriormente hubo preocupación por el tamaño entre los artistas, fue para señalar algo ajeno al espacio (...) significar la "importancia" de una figura.

- La profundidad de espacio que es palpable en lo tridimensional no se manifiesta sin embargo por sí misma en la representación visual del dibujo.

- Se muestran sólo sus efectos a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados. Decimos que la pintura primitiva trabaja sin la "noción" de "profundidad".

- En cambio la identidad de una cosa fue inicialmente estudiada y llevada a un extremo de perfección tal que casi no fue igualado posteriormente

- Cuando posteriormente hubo preocupación por el tamaño entre los artistas, fue para señalar algo ajeno al espacio. (...) significar la importancia de una figura.

- La profundidad de espacio no se manifiesta por sí misma en la representación visual del dibujo. Se muestra sólo sus efectos a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados

- En la pintura primitiva se trabaja sin "noción" de profundidad pero sí se trabaja la identidad de sus figuras. (Cuando hubo) preocupación por el tamaño entre los artistas fue para señalar algo ajeno a ~~la~~ espacio (...) significa la importancia de una figura.

LO "GENÉRICO" DE LA FIGURA

En su búsqueda de la identidad, los artistas primitivos se orientaron a recoger con la figura aquello esencial y común de la cosa o animal que tenían delante, es decir, aquello "genérico" capaz de dar cuenta de que esa cosa o animal "es" (3).

La potencia de la visión genérica de las cosas se aplica no solo al todo, sino a cada una de sus partes, y conduce casi directamente a la creación de tipos. Es decir, "lo igual" adquiere un valor: los rostros de los dibujantes egipcios, por ejemplo, son casi todos iguales y lo mismo ocurre con las rostros humanos, el cuerpo y sus partes. Cada cosa recibe su identidad tal como si su figura dibujada fuera signo fijo de lo que ella es.

De manera que nunca se llega a lo particular o accidental dentro de lo genérico, es decir, al retrato. En cambio la escultura si llega al retrato, debido al parecer, a que ella no tiene necesidad de transcribir desde las tres a las dos dimensiones.

Pero dicha visión obliga al pintor a una severa reducción a lo distintivo, de tal manera que una especie de pez se diferencia de otra, o una especie de pájaro a de planta de otra con una penetración en la observación y una fuerza para restar en pocos trazos todo lo superfluo a aquello distintivo, que se manifiesta ahí, en "lo igual", el valor de un hallazgo o descubrimiento artístico (4).

La potencia de lo "genérico" redonda pues en una potencia de la autonomía de cada figura.

EL PUNTO DE POSICIÓN

Sin embargo, la limitación de la representación bidimensional de lo visible reside en que desde

LO GENÉRICO DE LA FIGURA

- En su búsqueda de la identidad los artistas primitivos se orientaron a recoger con la figura aquello esencial y común (...) genérico capaz de dar cuenta de que esa cosa o animal "es"

- La potencia de la visión genérica de las cosas se aplica no solo al todo, sino a cada una de sus partes, y conduce casi directamente a la creación de tipos.

- Cada cosa recibe su identidad tal como si su figura dibujada fuera signo fijo de lo que ella es.

- De manera que nunca se llega a lo particular o accidental dentro de lo genérico, es decir, al retrato.

- Pero dicha visión obliga al pintor a una severa reducción a lo distintivo, de tal manera que una especie de pez se diferencia de otra, o una especie de pájaro (...) con una penetración en la observación y una fuerza para restar en pocos trazos todo lo superfluo a aquello distintivo, que se manifiesta ahí, en "lo igual", el valor del hallazgo o descubrimiento artístico.

- En su búsqueda de la identidad los artistas primitivos se orientaron a recoger con la figura aquello esencial y común.

- La potencia de la visión genérica de las cosas se aplica no solo al todo si no a cada una de sus partes. Conduce a la creación de tipos.

- Nunca se llega a lo particular o accidental dentro de lo genérico, es decir, al retrato.

- Pero dicha visión obliga al pintor a una severa reducción a lo distintivo (...) con una penetración en la observación y una fuerza para restar en pocos trazos todo lo superfluo.

- los artistas primitivos se concentraron en orientar a recoger con la figura aquello esencial y común. La visión genérica se aplica no sólo al todo si no a cada una de sus partes. Nunca se llega a lo particular (al retrato)

una determinada posición del observador con respecto al objeto, no se ve "todo" el objeto: ve sólo la parte que enfrenta a la vista. Los artistas primitivos estaban obligados a recoger con su figura aquello más distintivo, lo genérico de la cosa o el animal que tenían delante, no sólo de su forma, sino aún de sus gestos o actitud. Y es evidente que si tratamos de dibujar un aparato de televisión por ejemplo, y queremos que la figura no se confunda con otro objeto, es más favorable dibujarla por el frente que por el lado.

Así, los artistas primitivos tuvieron que elegir una "posición" en el espacio para dibujar, de manera que la figura arrojará lo más genérico y distintivo del objeto. Habitualmente la posición elegida para dibujar animales, fue la posición lateral. Pero la elección del punto de posición genera un problema, esto es, que no todas las cosas arrojan su valor genérico al ser dibujadas desde el mismo punto de posición. Por ejemplo un río, para ser reconocido como tal, había que dibujarlo desde un punto de posición superior, visto desde arriba, mientras un buey, había que hacerlo de lado; y el hombre convenía más representarlo de frente: Un "caos" de puntos de posición que sin embargo no terminaba ahí; porque algo genérico y distintivo de un buey, por ejemplo, son sus dos cuernos, que desde un punto de posición lateral aparecen como uno. Por lo tanto, habría que dibujar los cuernos de frente. Esto quiere decir que, aún en un mismo animal para representar lo esencial de su género era necesario tomar dos puntos de posición. ¿Cuál elegir?

El PUNTO DE POSICIÓN

- (...) la limitación de la representación bidimensional de lo visible reside en que desde una determinada posición del observador con respecto al objeto, no se ve "todo" el objeto: ve sólo la parte que enfrenta a la vista. Los artistas primitivos estaban obligados a recoger con su figura aquello más distintivo, lo genérico de la cosa o el animal que tenían delante, no sólo de su forma, sino aún de sus gestos o actitud.

- (...) los artistas primitivos tuvieron que elegir una "posición" en el espacio para dibujar, de manera que la figura arrojará lo más genérico y distintivo del objeto. Habitualmente la posición elegida para dibujar animales, fue la posición lateral. Pero la elección del punto de posición genera un problema, esto es, que no todas las cosas arrojan su valor genérico al ser dibujadas desde el mismo punto de posición.

- Un (...) Un caos de puntos de posición que sin embargo no terminaba ahí; porque algo genérico y distintivo (...) por lo tanto, habría que dibujar los cuernos de frente. Esto quiere decir que, aún en un mismo animal para representar lo esencial de su género era necesario tomar dos puntos de posición

- (...) la limitación de la representación bidimensional de lo visible reside en que desde una determinada posición del observador con respecto al objeto, no se ve "todo" el objeto.

- (...) los artistas primitivos tuvieron que elegir una posición en el espacio para dibujar, de manera que la figura arrojará lo más genérico y distintivo del objeto

- la limitación de la representación bidimensional es que una determinada posición del observador con respecto al objeto, no se ve "todo" el objeto. Los artistas tuvieron que elegir una posición en el espacio (...) de manera que la figura arrojará lo más genérico y distintivo del objeto

LOS PRIMEROS "ARTIFICIOS" DEL DIBUJO SIN PROFUNDIDAD; LA "DESCOMPOSICIÓN" DE LA FIGURA

Fueron tal vez los pintores egipcios, desde muy tempranas épocas de su civilización, los que resolvieron la interrogante inventando el primer gran artificio del dibujo, que sólo cuatro o cinco mil años después, reviviría Picasso en el Cubismo, esto es, la figura "descompuesta" en varios puntos de posición.

La Figura Descompuesta en varios puntos de posición, es la que se "compone" descomponiéndola, de manera que sus distintas partes están dibujadas desde distintos puntos de posición. Cada parte es "genérica", en el sentido antes señalado.

Si se considera la figura humana, entre los egipcios, puede observarse que la cabeza está de perfil, el torso está de frente, los brazos generalmente de perfil, las manos casi desde arriba, (mostrando el dorso), y la parte baja del tronco y las piernas de perfil. La cabeza de perfil es indudablemente el punto de posición distintivo y más favorable no sólo al compararlo con el óvalo visto de frente, sino también para representar la diferencia entre el hombre y la mujer y el esplendor de los atuendos.

En el torso femenino, visto de frente, hay una nueva descomposición, porque uno de los pechos es dibujado siempre de lado, precisamente para mostrar la forma de un "bello pecho joven" característico de la belleza femenina, lo cual no se apreciaría visto de frente. Para obviar el "problema del otro pecho" que necesariamente habría que dibujar de frente, los pintores

LOS PRIMEROS "ARTIFICIOS" DEL DIBUJO SIN PROFUNDIDAD; LA "DESCOMPOSICIÓN" DE LA FIGURA

- Fueron tal vez los pintores egipcios, desde muy tempranas épocas de su civilización, los que resolvieron la interrogante inventando el primer gran artificio del dibujo, que sólo cuatro o cinco mil años después, reviviría Picasso en el Cubismo, esto es, la figura "descompuesta" en varios puntos de posición.

- La figura descompuesta en varios puntos de posición, es la que se compone descomponiéndola, de manera que sus distintas partes están dibujadas desde distintos puntos de posición. Cada parte es "genérica", en el sentido antes señalado.

- Si se considera la figura humana entre los egipcios, puede observarse que la cabeza está de perfil, el torso está de frente, los brazos generalmente de perfil, las manos casi desde arriba, (mostrando el dorso) y la parte baja del tronco y las piernas de perfil.

- La cabeza de perfil es indudablemente el punto de posición distintivo y más favorable no sólo al compararlo con el óvalo visto de frente, sino también para representar la diferencia entre el hombre y la mujer y el esplendor de los atuendos

- Los pintores egipcios resolvieron la interrogante inventando un artificio (...). La figura descompuesta en varios puntos de posición.

- La figura descompuesta (...) es la que compone descomponiendo de manera que sus distintas partes están dibujadas desde distintos puntos de posición. Cada parte es genérica.

- Si se considera la figura humana (...) se puede comprobar que la cabeza está de perfil (...). La cabeza de perfil es indudablemente el punto de posición distintivo y más favorable no sólo al compararlo con el óvalo visto de frente, sino también para representar la diferencia entre el hombre y la mujer.

- Los pintores egipcios elaboraron el artificio de la figura descompuesta en varios puntos de posición (...) de manera que la figura descompuesta en sus distintas partes están dibujadas desde distintos puntos de posición. Cada parte es genérica.

recurrieron al artificio de taparlo con un brazo. Sobre esto hay que hablar más adelante.

Para comprender el grado de abstracción a que llega la "descomposición" de la figura en el caso de los brazos, hay que tomar en cuenta que los brazos que aparecen dibujados en un gesto aparentemente lateral, por ejemplo en actos de ofrenda o de oración, estaban en la realidad dirigidos hacia adelante, es decir en la misma posición que el torso. Pero si los pintores egipcios hubieran dibujado los brazos extendidos vistos desde adelante, el efecto de la profundidad del espacio habría modificado la "figura genérica" del brazo, lo cual no estaba en su mente ni en su ojo porque en términos de representación, el brazo "es" en todo momento igual.

En la parte baja del cuerpo femenino se observa en numerosos casos, también, dos descomposiciones simultáneas: el perfil muestra la nalga y después la pierna vista de lado, pero el vestido - diseñado por el sastre en frontalidad - es dibujado de frente.

EL ARTIFICIO DE LA "SUPERPOSICIÓN"

Otro "artificio" de los primeros artistas en lo que se refiere a "profundidad" es el uso de la "superposición": un cuerpo anterior cubre a uno posterior y esta superposición provoca una situación de profundidad. En principio se podría considerar que la superposición no es un "artificio", ya que hoy día pensamos que sin ella, prácticamente no se podría dibujar. Sin embargo, numerosos dibujos prehistóricos, que bien podrían considerarse como primeros gestos de representación artística, son siluetas, es decir, representaciones sin rasgos de superposición y,

- Para comprender el grado de abstracción a que llega la "descomposición" de la figura en el caso de los brazos, hay que tomar en cuenta que los brazos que aparecen dibujados en un gesto aparentemente lateral, por ejemplo en actos de ofrenda o de oración, estaban en la realidad dirigidos hacia adelante, es decir en la misma posición que el torso.

- En la parte baja del cuerpo femenino se observa en numerosos casos, también, dos descomposiciones simultáneas: el perfil muestra la nalga y después la pierna vista de lado, pero el vestido - diseñado por el sastre en frontalidad - es dibujado de frente.

EL ARTIFICIO DE LA "SUPERPOSICIÓN"

- Otro "artificio" de los primeros artistas en lo que se refiere a "Profundidad" es el uso de la "superposición": un cuerpo anterior cubre a uno posterior y esta superposición provoca una situación de profundidad.

- (...) numerosos dibujos prehistóricos, que bien podrían considerarse como primeros gestos de representación artística, son siluetas, es decir, representaciones sin rasgos de superposición y,

- Para comprender el grado de abstracción a la que llega la "descomposición" de la figura en el caso de los brazos (...) que aparecen dibujados en un gesto aparentemente lateral, por ejemplo en actos de ofrenda o de oración, estaban en realidad dirigidos hacia adelante.

- Otro "artificio" de los primeros artistas en lo que se refiere a "profundidad" es el uso de la "superposición": un cuerpo anterior cubre a uno posterior y esta superposición provoca una situación de profundidad.

Otro "artificio" de los primeros artistas en lo que se refiere a "profundidad" es el uso de la "superposición". Un cuerpo anterior cubre a uno posterior y esta superposición provoca una situación de profundidad.

por lo tanto, carentes de profundidad. De manera que la "superposición" es un "artificio", el cual inicialmente se aplica a lo de 3ª dimensión de la figura considerada individualmente. Algo "genérico", por ejemplo de un toro, es poseer cuatro patas; si se lo dibuja exactamente de perfil, aparecería un toro de dos patas al cubrir las del plano anterior las del posterior: se lo dibuja entonces, andando.

Numerosos otros casos de artificios pueden observarse en la figura humana en cuanto a superposición, como por ejemplo el ya mencionado del brazo que cubre el pecho en la figura femenina.

Por lo tanto, en el contexto de una visión "genérica" de la figura y sus partes la "descomposición" y la "superposición" pueden considerarse como los dos artificios básicos del dibujo sin "profundidad" de los pintores primitivos.

"PROFUNDIDAD" Y "ARTIFICIOS" EN EL DIBUJO SIN "PROFUNDIDAD"

En el dibujo sin noción de profundidad, los "artificios" representan lo de 3ª dimensión en una relación de igualdad de lo cercano y lo lejano.

Hay pues en los antiguos - en estricto sentido - representación de la profundidad. Pero esa representación se da dentro de un "modo" que nosotros, a partir de los conceptos actuales, hemos calificado sin una "noción" de la representación de la profundidad, en cuanto ésta implica un achicamiento de los cuerpos en la distancia.

(...) por lo tanto, carentes de profundidad. De manera que la "superposición" es un "artificio", el cual inicialmente se aplica a lo de 3ª dimensión de la figura considerada individualmente.

- Por lo tanto, en el contexto de una visión "genérica" de la figura y sus partes la "descomposición" y la "superposición" pueden considerarse como los dos artificios básicos del dibujo sin "profundidad" de los pintores primitivos.

"PROFUNDIDAD" Y "ARTIFICIOS" EN EL DIBUJO SIN "PROFUNDIDAD"

- En el dibujo sin noción de profundidad, los "artificios" representan lo de 3 dimensión en una relación de igualdad de lo cercano y lo lejano.

- Hay pues en los antiguos - en estricto sentido - representación de la profundidad. Pero esa representación se da dentro de un "modo" que nosotros, a partir de los conceptos actuales, hemos calificado sin una "noción" de la representación de la profundidad, en cuanto ésta implica un achicamiento de los cuerpos en la distancia.

- Por lo tanto, en el contexto de una visión "genérica" de la figura y sus partes la "descomposición" y la "superposición" pueden considerarse como los dos artificios básicos del dibujo sin "profundidad" de los pintores primitivos.

- Esa representación (de la profundidad) se da dentro de un modo que nosotros, a partir de los conceptos actuales, hemos calificado sin una "noción" de la representación de la profundidad, en cuanto ésta implica un achicamiento de los cuerpos en la distancia.

- En el dibujo sin noción de profundidad, los "artificios" representan lo de la 3 dimensión en una relación de igualdad de lo cercano y lo lejano.

- En el dibujo sin "noción" de profundidad, los "artificios" representan lo de la 3 dimensión en una relación de igualdad de lo cercano y lo lejano.