

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.

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 a representar lo de la 3ª dimensión.

Se podría decir que el dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales.

La tarea que el artificio tiene que cumplir es representar lo de la 3ª dimensión.

Se podría decir que el dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales que cambia según lo que concibe, interesa y admira la mente que dibuja.

Se podría decir que el dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales.

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 cuyo 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.

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

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.

El dibujo y la pintura realizan su obra en el plano, una superficie que sólo posee dos dimensiones: ancho y alto.

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

El dibujo y la pintura realizan su obra en el plano que posee sólo 2 dimensiones: ancho y alto. Le falta una dimensión del espacio real.

El dibujo y pintura realizan su obra en el plano que posee sólo dos dimensiones. Le falta una dimensión del espacio real.

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 toros de los dibujantes egipcios, por ejemplo, son casi todos iguales y lo mismo ocurre con los 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

Los artistas primitivos se orientaron a recoger con la figura aquello esencial y común de la cosa o animal

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

Nunca se llega a lo particular dentro de lo genérico, es decir, al retrato. En cambio la escultura si llega al retrato, debido al parecer.

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

Nunca se llega a lo particular dentro del retrato. En cambio la escultura si.

Nunca se llega a lo particular dentro del retrato. En cambio la escultura si llega al retrato, debido al parecer.

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 constatar 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 en lo tridimensional no se manifiesta sin embargo por sí misma en lo visual del dibujo. Se muestran sólo sus efectos, a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados.

Cuando los antiguos 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.

Cuando 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.

La profundidad de espacio en lo tridimensional se muestra a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados.

La pintura primitiva trabaja sin noción de la profundidad en la representación del dibujo.

La profundidad de espacio en lo tridimensional se muestra a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados.

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 bucy, 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 bucy, 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. ¿Cual elegir?

Los artistas primitivos estaban obligados a recoger con su figura aquello más distintivo, lo genérico de la cosa o animal, 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.

Aún en un mismo animal para representar lo esencial de su género era necesario tomar dos puntos de posición.

Los artistas primitivos tuvieron que elegir una "posición" en el espacio para dibujar lo más genérico y distintivo del objeto.

Aún en un mismo animal para representar lo esencial de su género era necesario tomar dos puntos de posición.

Aún en un mismo animal para representar lo esencial de su género era necesario tomar dos puntos de posición.

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

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 torso femenino, visto de frente, hay una nueva descomposición, porque uno de los pechos es dibujado siempre de lado para mostrar la forma de un "bello pecho".

La figura descompuesta es la que se compone descomponiéndola, de manera que sus partes están dibujadas desde distintos puntos de posición.

Cada parte es genérica.

La figura descompuesta es la que se compone descomponiéndola, sus distintas partes están dibujadas desde distintos puntos de posición.

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,

Si los pintores egipcios hubieran dibujado los brazos extendidos vistos de adelante, el efecto de profundidad habría modificado la figura genérica del brazo.

Otro artificio de los primeros artistas es el uso de la "superposición": un cuerpo cubre a otro y esta superposición provoca una situación de profundidad.

Numerosos dibujos prehistóricos son siluetas; es decir representaciones sin rasgos de superposición y carecen de profundidad.

El uso de la "superposición": un cuerpo cubre a otro y esta superposición provoca una situación de profundidad.

Dibujos prehistóricos son representaciones sin rasgos de superposición y carecen de profundidad.

"Superposición": un cuerpo cubre a otro provocando 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.

La "superposición" es un "artificio", el cual inicialmente se aplica a lo de 3ª dimensión de la figura considerada individualmente.

En el contexto de una visión "genérica" de la figura y sus partes la "descomposición" y "superposición" pueden considerarse como los 2 artificios básicos del dibujo sin "profundidad" de los pintores primitivos.

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

La descomposición y superposición pueden considerarse como artificios básicos del dibujo sin profundidad.

En el dibujo sin noción de la profundidad, los artificios representan lo de la 3ª dimensión.

En el dibujo sin noción de profundidad, los artificios ("descomposición y superposición") representan lo de la 3ª dimensión.

Por esta razón, el "artificio" de "superposición" representa sólo la precedencia de las cosas en profundidad, pero no la extensión de la profundidad que achica los cuerpos. Y el "artificio" de la "descomposición" des-integra la simultaneidad de las tres dimensiones del espacio, presentándolas por separado a través de distintos puntos de posición, de manera que desde las respectivas posiciones nunca comparece la representación de la "profundidad" que achica los cuerpos.

LOS ARTIFICIOS DE SUPERPOSICIÓN Y DESCOMPOSICIÓN APLICADOS A LA "ESCENA"

La representación de una escena cualquiera, plantea con mayor intensidad el problema de la profundidad porque la magnitud de las distancias es mayor que las que se dan en un cuerpo humano, un objeto o un animal aislados. Sin embargo los pintores primitivos parecen haber considerado la "escena" como una sola figura de conjunto, tratándola bajo los mismos principios de "descomposición" y "superposición" con que representaban a las cosas aisladas.

La "escena" pasa entonces a adquirir la fisonomía de una colección de cosas autónomas agrupadas, en donde cada cosa en sí misma es representada desde su particular punto de posición genérico, y conserva la autonomía de su propia "descomposición" y "superposición". Sólo la superposición de unas con otras refleja la precedencia en profundidad de las figuras que componen la escena. De manera que la magnitud de la extensión que separa a las cosas en

El artificio de superposición representa sólo la precedencia de las cosas en profundidad, pero no la extensión de la profundidad que achica los cuerpos.

La superposición representa la precedencia de las cosas en profundidad y la descomposición presenta por separado en distintos puntos de posición.

El artificio de la descomposición des-integra la simultaneidad de las 3 dimensiones del espacio, presentando cada cosa por separado a través de distintos puntos de posición.

La escena "donde cada cosa en sí misma es representada desde su punto genérico y conserva la autonomía de su propia "descomposición" y "superposición"

La escena conserva la autonomía de su propia "descomposición" y "superposición".

La escena conserva la autonomía de su propia "descomposición" y "superposición".

escultura sí 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, una especie de pájaro o 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.

LA DESCOMPOSICIÓN DE LA "ESCENA" SUSTRAE LA REPRESENTACIÓN DE SU CAMPO ESPACIAL

La "escena", privada de la posibilidad de representar la extensión en profundidad, resulta incapaz de representar un "ámbito" espacial que envuelva al conjunto de las figuras. Pasa entonces a apoyarse sólo en sus figuras autónomas, entidades que se acumulan y asumen por sí mismas la representación del pequeño "mundo" propio de esa "escena".

Por esta razón la pintura egipcia no pinta paisajes ni hay ninguna representación de interiores como tal, por ejemplo de templos o tumbas o casas.

Se adivina que hay un exterior sólo por el género de cosas que se agregan en la "escena": una gavilla de trigo, unos animales; y se adivina que hay un interior por los signos de escritura que flotan supuestamente en el muro de fondo por superposición a las figuras humanas en una ofrenda, por ejemplo.

Así es que lo interior y lo exterior, que son manifestaciones por excelencia del espacio tridimensional en el dibujo representativo, no es

La escena, privada de la posibilidad de representar la extensión en profundidad, resulta incapaz de representar un ámbito espacial que envuelva al conjunto de las figuras.

La escena resulta incapaz de representar un ámbito espacial que envuelva al conjunto de las figuras.

Por esta razón la pintura egipcia no pinta paisajes ni hay ninguna representación de interiores como tal, por ejemplo de templos.

Se adivina su exterior y su interior.

Se adivina que hay un exterior sólo por el género de cosas que se agregan en la escena. Y se adivina que hay un interior por los signos de escritura.

La escena resulta incapaz de representar un ámbito espacial por ende se adivina su exterior e interior.

profundidad, no es representada, y nada de la agrupación modifica a las partes.

Por eso el pintor de la Barca de Pescadores () dibuja con toda libertad el bote y los pescadores desde un punto de posición lateral, mientras el río, en su representación genérica de la pesca, es dibujado desde un punto de posición vertical, y las plantas acuáticas, en posición lateral.

En el fresco de La Caza y la Pesca () el pintor egipcio se ha visto en "serios problemas" para representar la abundancia en un río que, por su representación genérica de pesca (pesca con lanza el río se mira desde arriba) también es representado desde un punto de posición vertical: los peces en la realidad se deslizan en todas direcciones, y el pintor, entonces, ha conservado la representación de estas direcciones vistas desde arriba, pero la representación del pez mismo es un abatimiento lateral. Pero el problema pictórico que no tuvo solución fue la representación de la "Superposición" de la transparencia del agua sobre el pez: esto no podía hacerlo un egipcio antiguo porque ellos aún no conocían la variación luminosa que acompaña a la extensión que separa a las cosas en profundidad.

En este sentido, podría decirse que el color en ellos es también "genérico" y no espacial. Así es que finalmente los peces le quedan sobre el agua, igual que el barco o las plantas, porque el artificio de la "superposición" no pueden usarlo.

La creación de tipos; es decir, "lo igual" adquiere un valor: los toros, por ejemplo son casi todos iguales y lo mismo ocurre con los rostros humanos, el cuerpo y sus partes. De manera que nunca se llega a lo particular dentro de lo genérico, es decir, al retrato. En cambio la

El pintor de la Barca de Pescadores dibuja con toda libertad el bote y pescadores desde distintos puntos de posición.

El problema pictórico que no tuvo solución fue la representación de la superposición de la transparencia del agua sobre el pez

El color en ellos es también "genérico" y no espacial. Así es que finalmente los peces le quedan sobre el agua, porque el artificio de la superposición no pueden usarlo.

Dibujar con toda libertad el bote y pescadores desde distintos puntos de posición

El color es genérico y no espacial. Así finalmente los peces quedan sobre el agua, porque el artificio no pueden usarlo.

El color es también genérico y no espacial, porque el artificio de la superposición no pueden usarlo.

representado por los egipcios, sino solamente “significado” por medio del género de las figuras. Tal vez haya aquí un lejano parentesco con la manera cómo las mitologías religiosas antiguas convierten los elementos del mundo físico, —la tierra, el mar, el río— y las virtudes morales del hombre, —el valor, el amor, la fortuna— en entidades autónomas que actúan por sí mismas como personas, de manera que el acontecer del mundo en el tiempo, su drama, —su “escena”— es el exclusivo resultado de las relaciones directas que se establecen entre estas entidades” al ponerse juntas.

LA “PROPAGACIÓN” DE LA “ESCENA” SIN REPRESENTACIÓN DE CAMPO ESPACIAL

Basada en aquella acumulación de figuras autónomas, la pintura de los egipcios logra con ello no tener límites: dentro de la superficie del muro, la pintura puede extenderse ilimitadamente hacia arriba o hacia abajo, hacia un lado u otro: no existe en consecuencia el concepto de marco. En este sentido, los pintores egipcios parecen vincularse tanto a la arquitectura como a la escritura.

Es una pintura arquitectónica ya que lleva en sí misma —sin necesidad de adaptaciones— la posibilidad de lo ilimitado de la superficie, sea del muro o del suelo, o del fuste redondo de las grandes columnas.

Entre los egipcios no existe el cuadro independiente y transportable. La mayor parte de la pintura restante hoy día está en los muros de las tumbas. Es una pintura narrativa de la teología egipcia o en la cual se cuenta lo que el difunto es.

Los pintores egipcios parecen vincularse tanto a la arquitectura como a la escritura.

Basada en aquella a acumulación de figuras autónomas, la pintura de los egipcios logra con ello no tener límites: la pintura puede extenderse.

Es una pintura arquitectónica ya que lleva en sí misma la posibilidad de lo ilimitado de la superficie.

Los pintores egipcios parecen vincularse tanto a la arquitectura como a la escritura.

Es una pintura arquitectónica ya que lleva en sí misma la posibilidad de lo ilimitado de la superficie.

Los pintores egipcios parecen vincularse tanto a la arquitectura como a la escritura.

¿Se habrá producido entre los egipcios una tradición de "contar" que haya provocado una relación entre la palabra y la pintura –tal como entre los griegos se dio la relación entre palabra y música– de modo que aquella estampara su estructura en ésta?

Por lo tanto, la pintura no representa lo que su soporte (la arquitectura tridimensional) "es"; exagerando hasta el extremo la idea de que la pintura de los primitivos se centra en lo genérico de las cosas, se podría decir que ella muestra su propio género, bidimensional, apartándose de su soporte, el cual, éste, se muestra por lo tridimensional.(#)

En el origen de la escritura, son las formas pictóricas las que son esquematizadas hasta el extremo, y es lo genérico y lo "igual" de la pintura lo que permite a esos signos convertirse en vehículo de escritura, por lo repetible y reconocible.

No sería ajena a esa relación entre la pintura y la escritura, la ya mencionada capacidad de propagación de la "escena" sin marco. La sucesión de imágenes destinada a reunirse en un mensaje, o –más tarde– la sucesión de sonidos para el mismo objeto, crea el desarrollo lineal de los signos de escritura en la superficie de lectura. Este desarrollo lineal parece ser uno de los factores más esenciales en las escrituras de todos los tiempos. Ello crea la "línea" o "renglón" y plantea al mismo tiempo un uso del espacio bidimensional que fue comprendido por diversos pueblos de muy diversas maneras. Esta comprensión parece ser tan esencial, que permite hoy reconstruir por medio de ella, las relaciones culturales más remotas. Refiriéndonos

La pintura no repr
senta lo que la
arquitectura "es",
exagerando que la
pintura se centra
en lo genérico
de las cosas.

La sucesión de una
genes destinada
a reunirse en un
mensaje o la
sucesión de sonidos
para el mismo
objeto, crea el
desarrollo lineal
de los signos
de escritura.

Ello crea la línea y
plantea al mismo
tiempo un uso del
espacio bidimensional
que fue comprendido
por diversos pueblos
de muy diversas
maneras.

La sucesión de una
genes o de soni
dos crea el
desarrollo lineal
de los signos
de escritura.

Ello crea la línea
y plantea al mismo
tiempo un uso del
espacio bidimensional
comprendido por
diversos pueblos
de muy diversas
maneras.

Ello
Crea la línea o
renglón y plantea
al mismo tiempo
un uso del
espacio bidimensional
comprendido por
diversos pueblos.

exclusivamente a los egipcios, cabe señalar que sus jeroglíficos se escribían en dirección horizontal y en sentido de derecha a izquierda, o sea, al revés de la lectura de esta frase.

La pintura de los egipcios, por su parte, también se desarrolló en muchas oportunidades en series horizontales agrupadas verticalmente en renglones. No sabemos si la comprensión de las significaciones en este ordenamiento implicaba una sucesión fija, lineal, tal como las historietas de la prensa actual o si, por el contrario, la comprensión del conjunto se basaba en una libre asociación de las diferentes escenas separadas por renglones.

Sea en una forma u otra, la "propagación" de la pintura en sentido vertical quedaba asegurada por el artificio del renglón, el cual por otra parte, constituye el invento de una forma para representar el tiempo real en la simultaneidad espacial de la pintura. Los pintores egipcios se encontraron con el problema de separar o aislar escenas unas de otras, por ejemplo las fases agrícolas o los distintos momentos de la vida de un personaje. El propio artificio interno de la pintura egipcia admite esa posibilidad de sucesión temporal sin caer en la situación que se observa en algunos cuadros de la Edad Media por ejemplo, como es el caso de la vida de San Antonio, en que el personaje parece dotado del don de "ubicuidad" al presentarse en distintas escenas dentro del mismo ámbito o campo espacial.

A su vez, la "propagación" en sentido horizontal quedaba asegurada por la "descomposición" de las figuras. En la figuras humanas, especialmente por la posición de la cabeza y los pies, resulta una

La pintura de los egipcios se desarrolló en muchas oportunidades en series horizontales agrupadas verticalmente en renglones.

La comprensión se basaba en una libre asociación de las diferentes escenas separadas por renglones.

La propagación de la pintura en sentido vertical constituye el invento de una forma para representar el tiempo real en la simultaneidad espacial de la pintura.

La pintura de los egipcios se desarrolló en series horizontales agrupadas verticalmente en renglones.

La propagación de la pintura en sentido vertical constituye el invento de una forma para representar el tiempo real en la simultaneidad espacial de la pintura.

La propagación de la pintura en sentido vertical constituye el invento de una forma para representar el tiempo real en la simultaneidad espacial de la pintura.

imagen general lateral, lo cual, agregado al punto de posición elegido para los animales, también lateral, hacen que la totalidad de la "escena" cobre una dirección horizontal, que puede prolongarse indefinidamente gracias a la autonomía de la figura.

DIBUJO DE LINEA Y DIBUJO DE LUZ

Sus contemporáneos llamaban a los dibujantes egipcios "dibujantes de contornos". Ello se debe a que las figuras egipcias están invariablemente diseñadas con una fuerte línea de contorno.

Pero es sabido que el ojo no "ve" líneas. En su interior sólo se forman infinitos matices de contrastes luminosos. Entre áreas de diferente intensidad o color, se produce a veces un contraste neto, un "límite"; en otros casos, el paso entre áreas de distinta intensidad o color se da por una gradación o esfumado que imperceptiblemente va desde una tonalidad a otra.

La línea es pues una "noción", una construcción o invención puramente mental, que es materializada por el dibujo para representar la percepción de límites luminosos.

El dibujo de los egipcios, por lo tanto, no coincide con el dibujo que estampa dentro de sí el ojo. Entre el "acto de ver" y el "acto de dibujar" se intercala la "re-presentación", la cual necesariamente modifica la mera presentación de lo sensible, porque la mente que dibuja procede por "naciones". La "noción" selecciona y se impone a lo percibido para dar curso a la representación; o dicho de otro modo, nada de lo percibido puede dibujarse que la noción no abarque.

Sus contemporáneos llamaban a los dibujantes egipcios "dibujantes de contornos". Ello se debe a que las figuras egipcias están invariablemente diseñadas con una fuerte línea de contorno.

La línea es pues una noción, una construcción o invención puramente mental, que es materializada por el dibujo para representar la percepción de límites luminosos.

Entre el "acto de ver" y el "acto de dibujar" se intercala la "re-presentación", la cual necesariamente modifica la mera presentación de lo sensible, porque la mente que dibuja procede por naciones.

La línea es una noción que es materializada por el dibujo para representar la percepción de límites luminosos.

Entre el "acto de ver" y el "acto de dibujar" se intercala la "re-presentación", la cual se modifica porque la mente que dibuja procede por naciones.

Entre el acto de ver y dibujar se intercala la representación, la cual se modifica la presentación de lo sensible porque la mente que dibuja procede por naciones.