

el profanador de textos

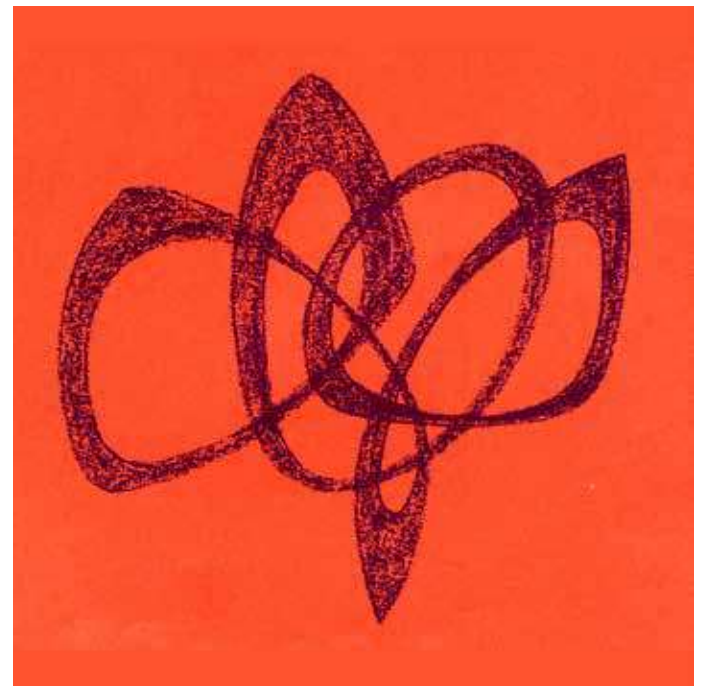
Rudolf Kützli

Dibujo creativo de formas

índice

lecturas adicionales	1
sección v	2
sección vi	18
sección vii	33
sección viii	54

Libro de trabajo 2
secciones v a viii



**(en traducción personal
de la versión en inglés)**

el profanador de textos

confesiones de invierno

(¡siempre charly garcía debe estar presente!)

quiero a los libros —esos seres impresos en árboles muertos (o debería decir ‘asesinados’)— con ‘sagrado’ respeto, pero resulta que muchas veces son inhallables... o hallables a un precio inalcanzable.

por eso me convierto en ‘profanador’: ‘deshonro,’ ‘prostituyo’ la belleza del papel y transfiero la sabiduría a este nuevo ser electrónico.

es verdad: dejo sin pan a quien lo creó. pero completo su más profundo deseo: difundir su conocimiento. (a mi tampoco me convencen estas ‘razones,’ son puro bla, bla, bla.)

el diseño apaisado es para que sea fácil leerlo en el monitor de la computadora o impreso en hoja A4, simple o doble faz. a fin de cuentas, millones de libros han sido leídos ‘fotocopiados’ en ese formato. (en realidad, los más beneficiados son los que venden recargas truchas de cartuchos.)

profanador, ra.

(Del lat. *profanātor*, -ris).

1. adj. Que profana. U. t. c. s.

profanar.

(Del lat. *profanāre*).

1. tr. Tratar algo sagrado sin el debido respeto, o aplicarlo a usos profanos.

2. tr. Deslucir, desdorar, deshonrar, prostituir, hacer uso indigno de cosas respetables.

Real Academia Española ©
Todos los derechos reservados



con respecto a este libro

Título: ‘Creative Form Drawing. Workbook 2. Sections V-VIII’

Autor: Rudolf Kützli

ISBN: 1 869 890 14 0

Título original alemán: ‘Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen’ [‘Desarrollo de las fuerzas creativas de la vida mediante el dibujo de formas’]

Hay tres ‘Libros de trabajo.’

primera pedeeeficación:
mayo 26, 2012

actualizaciones:

para colaborar

Correcciones: para aportar correcciones a los textos, por favor, enviar un email a **elprofanadordetextos@yahoo.com**, poniendo en el ‘Asunto:’ el nombre de la publicación y en el cuerpo, el texto equivocado y el nuevo, con referencia de página. Gracias.

Dactilografiado: hay mucho material traducido en forma manuscrita que ‘desea’ ser publicado. Si quieren aportar el tiempo de datilografiado, por favor, enviar un email a **elprofanadordetextos@yahoo.com**, poniendo en el ‘Asunto: Tipear.’ Gracias.

GA

Los **libros y conferencias de Rudolf Steiner** se catalogan según el ‘GA,’ ‘Gesamtausgabe’ [‘Edición Completa’]. En todas las citas se ha intentado referir al número de GA para evitar confusiones por las diferencias en las traducciones de los títulos. Se traduce el título al castellano para referencia, pero no significa que el libro esté traducido. La cita ‘[GAnnn:cc:pp]’ significa ‘párrafo pp’ de la ‘conferencia cc’ del GA ‘nnn.’

BM

Los **Boletines de Metodología** para los presentes y futuros maestros Waldorf fueron publicados por Juan Berlín desde México. Los artículos son identificados con el número de boletín y una letra según el orden de aparición en el mismo. La cita ‘[BM024c]’ significa ‘el tercer artículo (letra c)’ del ‘boletín 24.’ En el caso de suplementos, se usa directamente la letra ‘s’: [bm011s].

párrafos

Para facilitar las referencias cruzadas, los párrafos son identificados con un número ⁽⁰²⁾ o un número y una letra ^(02c) al inicio de los mismos. En todos los casos, el número indica el número de párrafo correspondiente a la edición alemana. La letra representa una subdivisión de dicho párrafo, en caso que ayude a la mejor identificación de los temas.

acerca de este proyecto

nota de el profanador de textos

Este libro fue traducido de la edición en inglés del original alemán.

En la versión en inglés, cada sección consiste de páginas de texto seguidas de páginas de formas.¹

Se desconoce cómo es el original alemán.

Se creyó conveniente intercalar las formas en el texto para poder seguir con más detalle el sentido de las explicaciones.

No tengo la capacidad de traducir los poemas de Goethe, y menos hacerlo a partir de traducciones al inglés.

Se intentó encontrar traducciones al castellano hecha por expertos literarios, pero no siempre se logró.

¹ Esto es, posiblemente, a la técnica de impresión. El texto es compuesto tipográficamente y las formas por fotocomposición, mucho más costosa que la del texto. [n. del pr.]

lecturas adicionales

Albarn, Keith & Miall Smith, Jenny & Steele, Stanford & Walker, Dinah. 'The Language of Pattern: An Enquiry Inspired by Islamic Decoration' ['El lenguaje de los patrones: Una investigación inspirada por la decoración islámica']. Thames and Hudson.

Clausen, Anke-Usche & Riedel, Martin. 'Zeichnen Sehen Lernen' ['Dibujo para aprender a ver']. F. Ch. Mellinger Verlag, Stuttgart. (Este libro es casi enteramente dibujos, por lo cual no es esencial entender alemán.)

Crawford, Henry S. 'Irish Carved Ornament: From monuments of the Christian period' ['Ornamentos tallados irlandeses: de monumentos del período cristiano']. Mercier Press, Dublin y Cork, Irlanda. 1980.

Haeckel, Ernst. 'Art Forms in Nature' ['Formas artísticas en la naturaleza']. Dover Publications Inc. New York.

Kirchner, Herman. 'Dynamic Drawing, its therapeutic aspect' ['Dibujo dinámico, su aspecto terapéutico']. Mercury Press Fellowship Community, Spring Valley, Nueva York. 1977.

Kützli, Rudolf. 'Langobardische Kunst: Die Sprache der Flechtenbänder' ['Arte lombardo: el lenguaje de las bandas trenzadas']. Verlag Urachhaus, Stuttgart. 1974.

Lindholm, Dan & Roggenkamp, Rutkosky. 'Stave Churches in Norway' ['Iglesias de madera en Noruega']. Rudolf Steiner Press, Londres. 1979.

Niederhäuser, Hans R. & Frohlich, Margaret. 'Form Drawing' ['Dibujo de formas']. Rudolf Steiner School. Nueva York. 1974.

Purce, Jill. 'The Mystic Spiral: Journey of the Soul (Art and Imagination)' ['La espiral mística: Un viaje del alma (Arte e imaginación)']. Thames and Hudson. 1980.

Schwenk, Theodor. 'Sensitive Chaos' ['El caos sensible']. Rudolf Steiner Press, Londres. [Hay versión en castellano. N. del Tr.]

Steit, Jacob. 'Sun and Cross: From Megalithic Culture To Early Christianity In Ireland' ['Sol y cruz: de la cultura megalítica a la cristiandad temprana en Irlanda']. Floris Press, Edinburgo. 1984.

'The Book of Kells' ['El libro de Kells']. Thames and Hudson.

En la **sección i** de esta serie de ‘Ars Lineandi’ (el arte de la línea de la Edad Media) la atención fue llevada hacia las líneas ‘recta’ y ‘curva’ como los elementos básicos del arte de la línea. Se citó a Kepler diciendo que estos dos elementos eran “los principios arquetípicos por los cuales la divinidad del Creador estaba inscripta en el mundo.”

En todas las cuatro secciones de nuestro camino de práctica hemos seguido este tema de múltiples maneras. La ley de la polaridades dentro del mundo de formas de las líneas reveló similitudes con las cualidades del alma humana — precisamente las actividades del pensar y querer.

El ‘pensar’ se esfuerza hacia el entendimiento, el concepto, al ordenamiento de leyes, llevando con ello el riesgo del rigidizamiento. El ‘querer’ vivifica, mueve, fluye y alimenta, pero lleva el otro peligro, el de disolverse en el caos, en desvanecerse. El balance es provisto por ‘la potencia del centro,’ el humano ‘Yo.’ Pensar voluntarioso, voluntad pensante, crean el centro. Rudolf Steiner nos señala estos misterios de la siguiente forma:

Cuando el pensamiento, mientras pensamos, es llevado tan lejos que difícilmente se aplique el término, ocurre un tipo de reversión de dentro afuera, haciéndolo algo diferente. Este pensar, bien correctamente llamado ‘pensar puro,’ se ha hecho uno y al mismo tiempo pura voluntad, es voluntad de principio a fin... este pensamiento puro se ha convertido en un proceso de la voluntad.¹

¹ Steiner, Rudolf. ‘The Younger Generation.’ [‘La generación más joven’]. Octubre 12, 1922. Stuttgart. [GA217:10] [N. del Au.]

Cuando, a través de constantemente tratar de devenir uno con la línea en pensar y querer, fortalecemos el poder del centro, entonces no estaremos sólo ejercitando la facultad de la cabeza sino elaborando todo nuestro ser humano. En el dibujo de formas, yo estoy ‘en el centro’ en ‘meditación.’ Carl Kemper dice esto:

La condición para observar y dibujar formas es activar todo el ser humano, no sólo la cabeza. En cada ser humano vive un artista, el dibujo de formas es el mejor modo de despertarlo y liberarlo.²

El siguiente verso junta estos dos temas. Puede ayudarlo a lograr el estado de ánimo necesario.

*Pienso queriendo
fluyo en formas
formo en el fluir
‘queriendo’ la idea.*

*Ordeno lo viviente
vivifico la ley
estímulo el movimiento
me muevo dentro del orden.*

*Sostengo el caos
libero la rigidez
aligero la pesadez
y substancio lo liviano.*

*Alivianando y substanciando
liberando y uniendo
en querer y pensar*

El completo ‘Yo’ humano es creado.

Tomando todo esto en cuenta y ponderándolo, podrá juzgar cuán necesaria es la práctica del dibujo de formas, como un camino para auto apuntar al futuro,

² Kemper, Carl. ‘Der Bau’ [‘La construcción’]. Dornach. 1966. [N. del Au.]

aún si los ejemplos dados hasta ahora han sido tomados del pasado —por ejemplo, los lombardos y los celtas.

Si Kepler consideraba las líneas recta y curva como formas de un antiguo pasado, como la creación arquetéptica, Rudolf Steiner las consideraba como misterios mundiales del futuro:

Al igual que la Trinidad es revelada en el sentimiento de una vez del espacio, se ha de revelar a sí mismo el más alto elemento dentro de los secretos mundiales de una humanidad que viene en la capacidad concreta de afianzarse en la línea recta y en la curva.³

El ‘Ars Lineandi’ lombardo e irlandés/escocés que encontramos en piedras y en libras tiene una raíz común. Fue desarrollado en la escuela monacal alrededor del año 600 d.C. en Bobbia en el Valle de Trebbia al sur de Piacenza, fundada por Columbano junto con los lombardos. Columbano también yace enterrado allí. Rudolf Steiner dijo lo siguiente respecto al carácter espiritual del tiempo en el que esta forma de arte alcanza su florecimiento en los siglos VIII y IX:

Cuando en los tiempos antiguos los seres humanos desarrollaban ideas, cuando ellos ‘pensaban,’ daban por sentado en su experiencia que esas ideas no provenían de ellos mismos, sino como inspiraciones de la esfera objetiva de un mundo más elevado.⁴

Como guardián de esta esfera de lo que uno podría llamar inteligencia cósmica, el arte antiguo representaba al Arcángel Micael, por ejemplo en el umbral del coro (el arco triunfal) de San Apolinario en Classe cerca de Ravena. La humanidad todavía no había experimentado el pensamiento como posesión subjetiva, como meras ‘sombras’ de lo espiritual, más bien la gente se sentía a sí misma tomada en lo viviente, lleno de alma y en la ‘realidad’ espiritual del mundo del pensar. Desde los siglos VIII y IX en adelante sin embargo, más y más humanos comenzaron a ver sus pensamientos como su propio producto. Fue una tremenda pérdida en la espiritualidad, pero

una igualmente grande ganancia para la libertad. Los pensamientos ya no surgían en el nivel de lo cósmico, sino en el nivel de la inteligencia humana. Pero es justamente en este nivel en el que funcionan las fuerzas opuestas, las que Micael había arrojado, como se cuenta en el Apocalipsis. El ser humano iba a aprender a fortalecer la fuerza de su propio centro contra estas amenazas, de manera que se probó a sí mismo libremente como ‘El rey entre la muerte y el demonio’ (Durero). Micael conquistando el dragón se yergue delante nuestro como una imagen que nos ayuda en esta batalla de la libertad para la humanidad. Puede ser profundamente impresionante cuando uno descubre que es en este tiempo, en este punto de la evolución de la consciencia, que se desarrolló el ‘Ars Lineandi’ en la Edad Media como una ayuda para fortalecer la potencia del centro. Puede entender que los lombardos experimentaron este arte como un regalo de Micael. Igualmente uno puede entender que este arte de la Edad Media se eleva frente a nosotros no solamente como una forma de arte del pasado, sino como regalo y guía para el futuro en el camino hacia el ser humano libre. Las ilustraciones **1-10** son ejemplos visuales de esto.

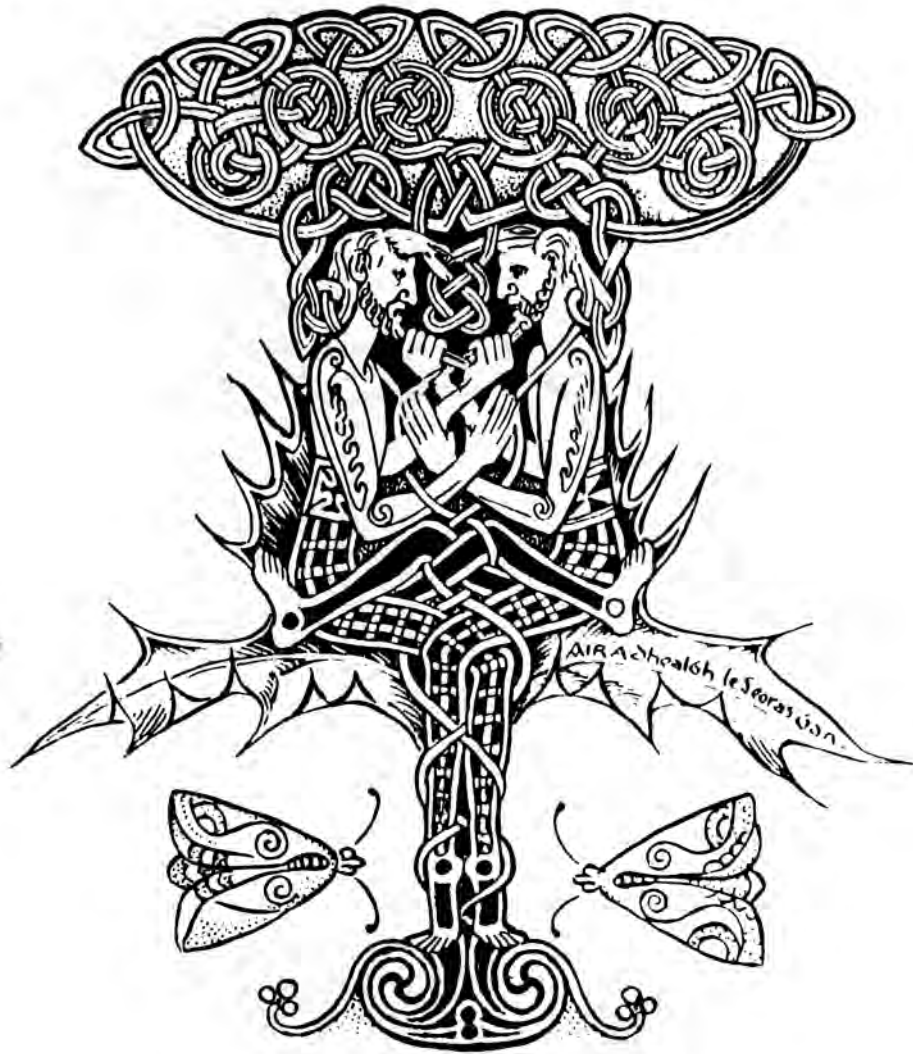
En el dibujo del ‘Libro de Kells’ **1** hay dos personas entrelazadas uniendo y liberando nudos. Sus cuerpos físicos visibles están embebidos en una forma fluente de principio etérico. El pelo de su frente deviene cintas que se entrelazan unas con otras, que luego también se entrelazan con el pelo de la parte de atrás de sus cabezas. Dos seres humanos intercambian pensamientos, dos egos se encuentran en el nudo. El que siga el movimiento de la línea a través del dibujo se sorprenderá al encontrar que algunos detalles no son comunes a ambos, el todo no es estrictamente simétrico.

Sin embargo, los dos seres humanos no están sólo unidos en la región de sus pensamientos, sino también sus regiones medias están entretejidas rítmicamente juntas, de hecho, aún las regiones inferiores de los miembros y del metabolismo están unidos en el entretejido de las líneas. Este fascinante dibujo tiene todavía otro elemento iluminante en el modo que la región de la cabeza forma un tipo de red de raíces, la región media un tipo de formaciones de hojas, y la parte inferior espirales como zarcillos, apuntando a formar que nos recuerdan el capitel de una columna jónica, y finalmente terminando en dos pequeños racimos de yemas. Aparecen mariposas a ambos lados. “El hombre como una planta invertida.” Rudolf Steiner.

³ Steiner, Rudolf. ‘The Cosmic Prehistoric Ages of Mankind’ [‘Las edades cósmicas prehistóricas de la humanidad’]. Septiembre 21, 1918. Dornach. [GA184] [N. del Au.]

⁴ Steiner, Rudolf. ‘Riddles of Philosophy’ [‘Enigmas de la filosofía’] [GA018] y ‘Anthroposophical Leading Thoughts’ [‘Principales pensamientos antroposóficos’] [GA026] [N. del Au.]

1



Del 'Libro de Kells'
(George Bain. 'Celtic Art.' Glasgow. 1951)

El 'Libro de Kells' ofrece el descubrimiento de gran cantidad de temas interesantes. El mechón del pelo en la cabeza del hombre **2** toma forma de un nudo, terminando en la cabeza de una serpiente. La serpiente en tiempos antiguos era una imagen del pensamiento cósmico, como se puede ver, por ejemplo, en los tocados/sombreros egipcios. La cabeza de la serpiente parece flotar por encima de la cabeza humana; en otras palabras, la fuerza que ésta representa no ha todavía entrado en el hombre.

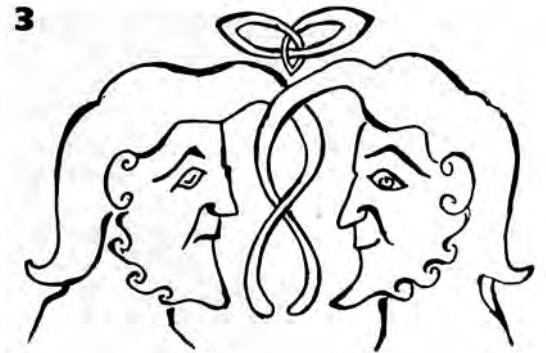
En otro ejemplo **3** dos cabezas tuercen juntas sus mechones de pelo y encima de ellos hay un nudo de tres vueltas, como si ellos se mantuvieran juntos en una conversación bajo el símbolo de un principio superior.

En la imagen **4** toda el área media física es resuelta en una armonía común mágica. Los brazos y las piernas están entrelazados unos con otros y los dos mechones de pelo forman un nudo cuadrado. Sería difícil encontrar un ejemplo más impresionante de la esencia espiritual dentro del arte de las formas de los nudos. Una alta espiritualidad —'inteligencia cósmica'— está activa en el arte de la línea.

2



3



En el 'Libro Folchard de los salmos' en la biblioteca de San Gallen (Suiza) hay un crucifijo al comienzo del Salmo 52 donde todo el cuerpo está envuelto en un tipo de corriente sanadora de cintas anudadas **5**.

4



Del 'Libro de Kells'

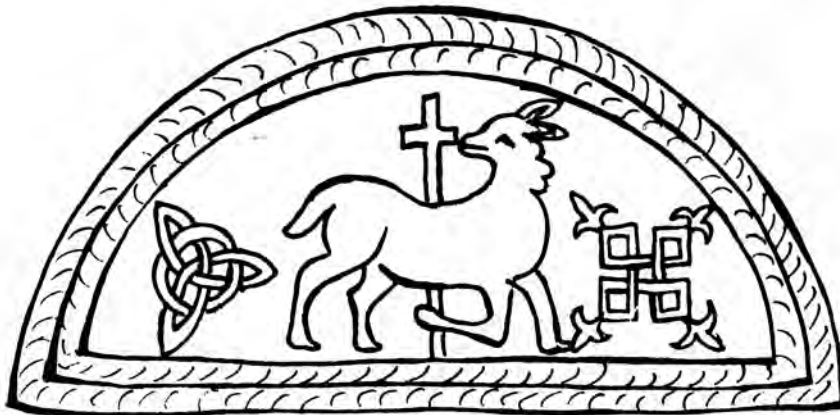
5



Saint Gallen, biblioteca

La lápida sepulcral de Jellengem erigida por Harold Gormsohn en 983 muestra en uno de sus lados en relieve un crucifijo rodeado y unido en cintas anudadas, que se revelan a sí mismos como un emblema de sanación **6**.

6



Wechseburg. Tímpano

El un tímpano en Wechselburg (Alemania) **7** hay un cordero con una cruz detrás de él, el 'Agnus Dei,' el símbolo de Cristo. A la izquierda está acompañado por un nudo de tres vueltas entretejido por un círculo —el símbolo del cosmos. A la derecha hay un cuadrado de cuatro lazos —el símbolo de la tierra— a partir de cuyos vértices crecen formas vegetales, la tierra penetrada por la nueva vida.

Un colgante de plata en forma de cruz de Bergen (Noruega) **8** muestra una figura con ojos abiertos y brazos extendidos —como bendiciendo— y en el centro hay lazos en forma de lemniscatas como una expresión de lo espiritual.

7



La piedra de Jellinge

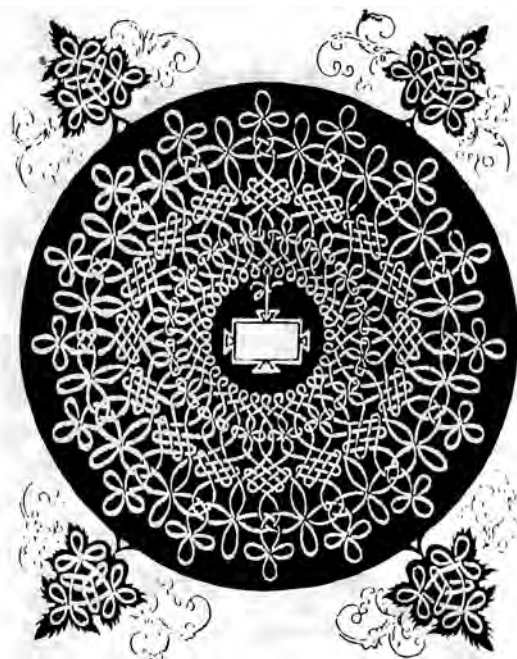
8



Bergen. Crucifijo

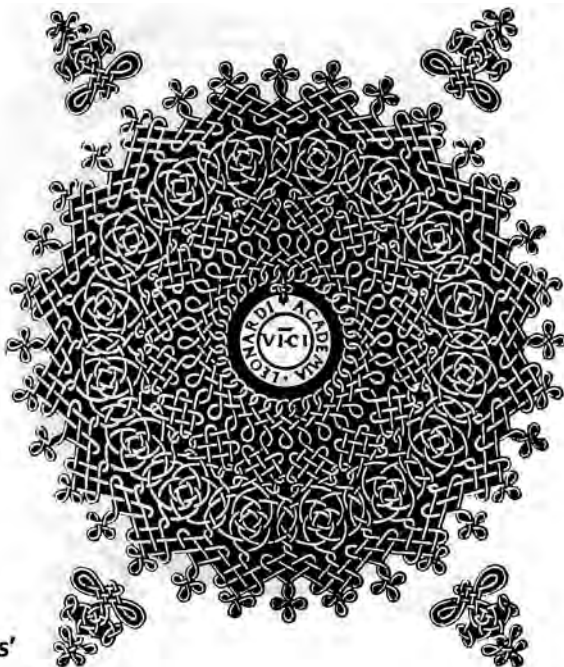
El misterio de los nudos ocupó a grandes artistas del Renacimiento: Alberto Durero y sus 'Seis nudos' **9** y Leonardo Da Vinci con su 'Cadena de lazos entretejidos' **10**.

9



Alberto Durero:
'Seis nudos'

10



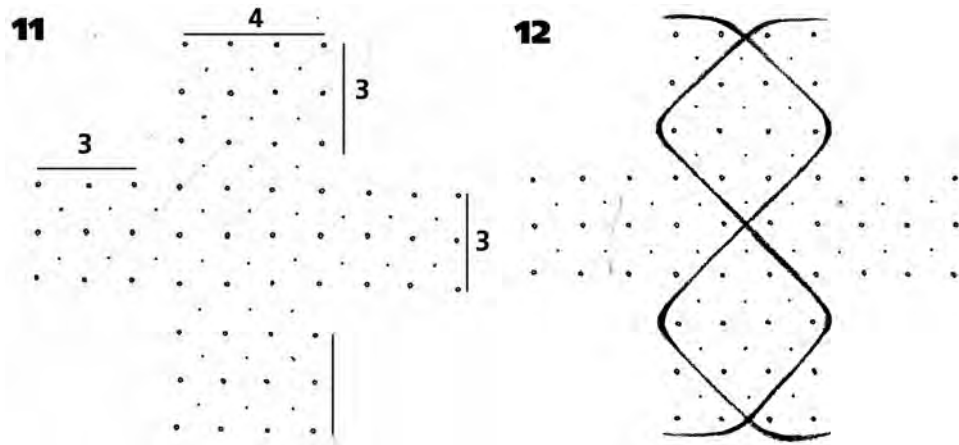
Leonardo da Vinci:
'Cadena de lazos entrelazados'

Con todo esto en la cabeza, y dejando que influencie la idea que ponemos en acción, regresemos al motivo de los nudos y 'vibremos' con ellos —'vibrar' en el sentido de la música— y de esta manera penetrar aún más en sus misterios.

Es con este ánimo con el que retornamos a nuestros ejercicios. Continuando con los dibujos de la **sección iv** una vez más intentaremos sentir nuestro camino en los secretos de los principios de la forma de una cruz celta.

Ante todo, coloque cuidadosamente los puntos en número exacto, en la estructura de una cruz 'estática' **11**.

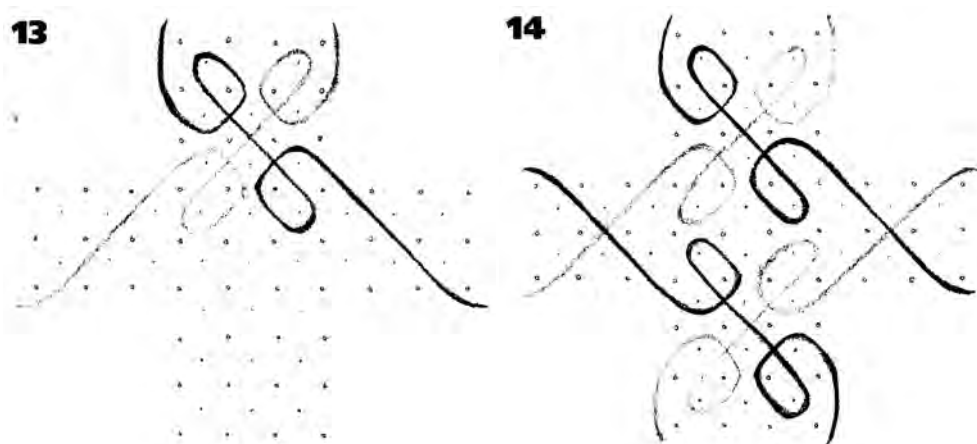
Ahora mueva el primer motivo **12**, las diagonales dinámicamente entrecruzadas, dentro del laberinto dado. Esto, en un sentido, da un marco interior para los motivos posteriores.



Luego vienen los dos lazos dobles **13** simultáneamente cruzándose un con el otro diagonalmente de lo anterior, en los brazos de la cruz. Trate de sentir, en la conformación de estos movimiento, la viviente simetría finamente equilibrada.

El próximo paso: duplique estos motivos de lazos **14**, agregando a la simetría izquierda/derecha, una simetría similar de arriba y abajo. Practique varias veces cada uno de los cuatro motivos en cada dirección, (arriba, abajo, izquierda, derecha) pero sin disturbar de ninguna forma la ley ordenada de la forma. Tal práctica puede estimular y vivenciar. En esta actividad llena de significado surge una forma ordenada, y se despierta a la percepción de la misma, "...nuestra actitud normal, algo perezosa y poco involucrada, hacia el mundo

necesita ser transformada de manera de llevar nuestra voluntad a la actividad del ver.”⁵



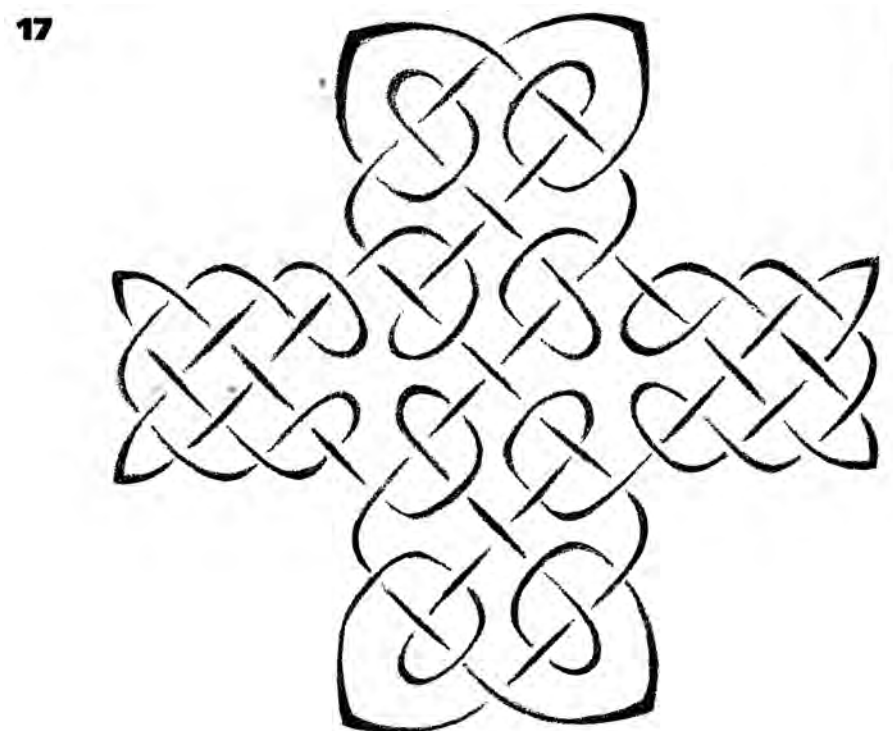
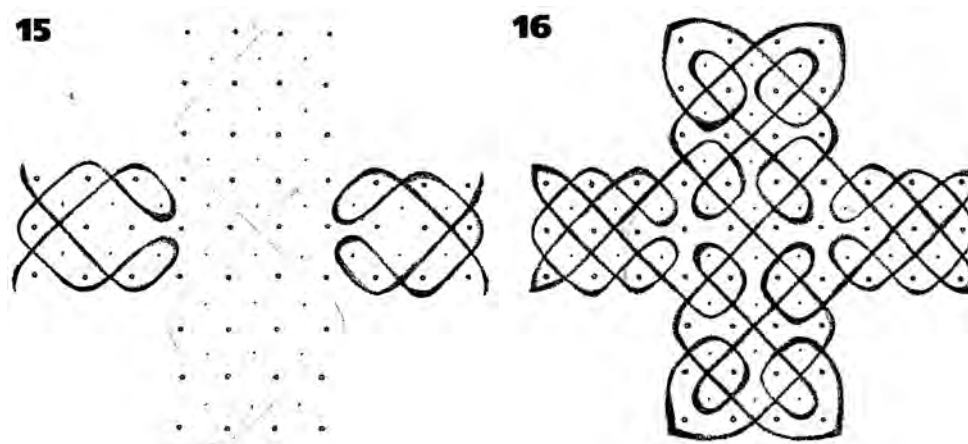
Actividad en el ver —‘ver activado’— es sobre lo que trata el dibujo de formas; cuando se lo practica, puede ser un poderoso antídoto para el difundido mirar pasivo que está al orden del día (mirar televisión, etc.)

Un motivo adicional se entrelaza en los brazos de la cruz **15** y puede activarse nuevamente un sentido de equilibrio en la doble simetría de la forma que se va desplegando.

Es maravilloso como, a través de la constante práctica de los motivos individuales, “¡Dentro del todo, del modo que todas las cosas se entrelazan, una en la otra trabajan y viven.”⁶ **16**.

Sin embargo, sólo con mucha práctica y progreso será posible dibujar este ‘cosmos de forma’ en esta cruz celta, en una línea, de memoria, sin tener una copia del original en frente.

Puede ahora intentar dibujar la cruz completa en un papel más grande y mejor, dejando de lado la estructura de los puntos, y ‘tejiendo’ la línea alternadamente (una arriba, una abajo). El original se puede encontrar en la cabeza y el pie de Juan el evangelista en el ‘Libro de Kells,’ siglo VIII d.C., Trinity College, Dublín **17**.



⁵ Steiner, Rudolf. ‘Rudolf Steiner as Illustrative Artist’ [‘Rudolf Steiner como artista ilustrador’]. Diciembre 3, 1917. Dornach. [GA K45] [N. del Au.]

⁶ Goethe, Johann W. von. ‘Fausto. Parte I.’ [N. del Au.]

el profanador de textos

Ahora retornemos de nuevo al secreto de la forma de nudo. Ya nos hemos embarcado en este tema como una preparación en la **sección ii**, ejercicio **67** y siguientes. Hemos diseñando y practicado esta forma de nudo como una que invoca las fuerzas del ego y la fortalece, en efecto como significando 'Yo.' Aquí en palabras de Rudolf Steiner:⁷

No puede negarse que el mero resonar de la palabra 'Yo,' 'yo mismo' no le da al hombre demasiada idea para pensar. Hubo de desplegarse un considerable lapso de tiempo en la historia humana antes que despierte una representación completamente consciente en el alma, cuando se dice la palabra 'Yo.' Pero en la 'forma,' la individualidad o la egoidad puede ser sentida, en efecto cuando el puramente matemático 'conocimiento de la forma' se transforma en el 'sentimiento de la forma.'

El 'sentimiento de la forma' al dibujar el nudo pueda dar una experiencia del 'Yo' particularmente característica e impresionante.

El secreto cósmico dentro del unir y soltar —el 'solve et coagula' del alquimista— vive y se teje en el nudo. La palabra en latín 'texere' en los viejos tiempos significaba tanto 'tejer' como 'hacer magia.' En un 'texto' lo espiritual es unido en una forma conceptual —cada arte textil es un 'mágico' unir y soltar de hebras. Los indios navajos conocían los nudos mágicos con los cuales ellos creaban lluvia y alejaban el mal. Esta magia vive en los 'juegos de nudos' de los niños.⁸ El viejo 'No Runa' germano **18** está oculto en cada nudo **19**, un símbolo que puede alegar una condición de angustia.

18



'No runa'

19



⁷ Steiner, Rudolf. 'Ways to a new Style in Architecture' ['Formas de un nuevo estilo en arquitectura']. Junio 28, 1914. Dornach. [GA286] [N. del Au.]

⁸ Elffers, Joost & Schuyt, Michael. 'Das Hexenspiel. Finger- Fadenspiele neu entdeckt' ['La bruja del juego. Juegos de dedos, juegos de cuerdas redescubiertos']. Colonia, Alemania. 1978. [N. del Au.]

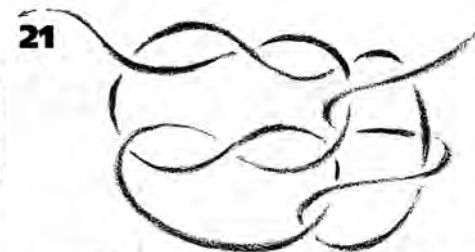
En tiempos más remotos se conocían el nudo de 'unir' o el de 'soltar' **20**. El **21** es un ejemplo tomado del Salzkammergut, un intrincadamente entrelazado nudo era colocado en la cabeza de la persona poseída. Por este medio él podía ser liberado de su hechizo, cuando mientras se decía un verso, se tiraba del lazo para liberarlo, disolviendo el trenzado.

20



Lüneburg. 'Nudo de unir'

21



Salzkammergut. 'Nudo de soltar'

Retomemos y continuemos desde el ejercicio **67** en la **sección ii**.

Comience otra vez dibujando una fila de nudos. Primero, fórmelos en el aire, encontrando su ritmo y movimiento en el 'unir y soltar' de la 'rectitud y redondez,' tanto hacia adelante como hacia atrás, rápido y lento, grande y pequeño, hasta que tengan una calidad 'musical.' Luego dibuje este movimiento en el papel **22**.

22



Como una variación pruebe 'saltar' con ellos **23**, y luego unirlos en una línea, hacia adelante y luego hacia atrás **24**.

23

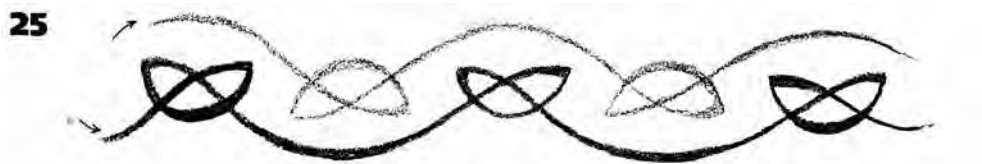


24



el profanador de textos

Ahora hágalo un poco más difícil girando una línea de nudos para mirar para abajo, de manera que se le agrega al sentido de movimiento el sentido de equilibrio **25**.



Será más fácil si antes utiliza las curvas conectivas entre nudos como una especie de 'andamio' **26**.



La doble fila también puede ser dibujada en una línea **27**.



Es muy importante para todo el entrenamiento de la 'fuerza del ego' y el 'sentimiento de la forma' que se practiquen las formas no sólo en una dirección, sino también en la contraria. Rudolf Steiner nos alienta en 'Entrenamiento práctico en el pensar'⁹ a tomar una secuencia de pensamiento no solamente hacia adelante, sino que con elevada consciencia pensar esa misma secuencia hacia atrás.

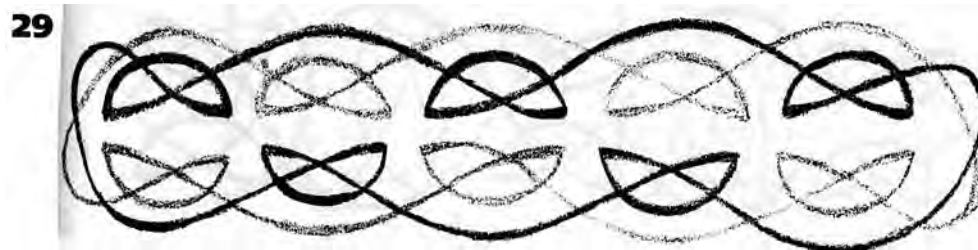
En el próximo ejercicio **28**, los nudos alternados mirando hacia arriba y hacia abajo son enlazados por una línea ondulante que se mueve con ellos. Este patrón es dibujado con dos líneas.



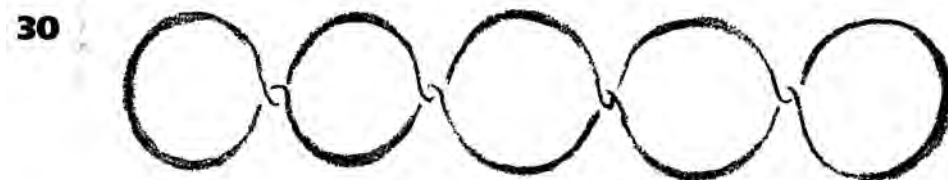
⁹ Steiner, Rudolf. 'Formación práctica del pensar'. Enero 18, 1909. Kalsruhe. [GA108]
[N. del Au.]

Cuando altere el número de nudos en la fila, encontrará una armoniosa ley del número. Un número impar de nudos necesita dos líneas. Un número par de nudos necesita una línea.

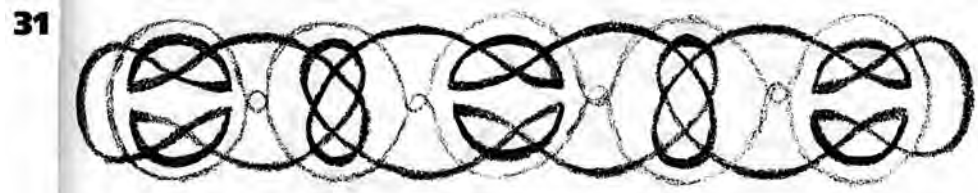
La misma ley se aplica a la doble fila de nudos **29**. En el ejercicio 86 de la **sección ii**, para los cuatro doble nudos fue suficiente una línea, cuando hay cinco doble nudos se necesitan dos líneas, y así siguiendo.



Cada par de nudos 'mirando hacia adentro' **29** se miran uno al otro y así forman un círculo. Estos círculos pueden ser tanto dibujados individualmente o como una cinta completa interconectada **30**. Luego trate de dibujar dentro de esta estructura la doble fila de nudos.

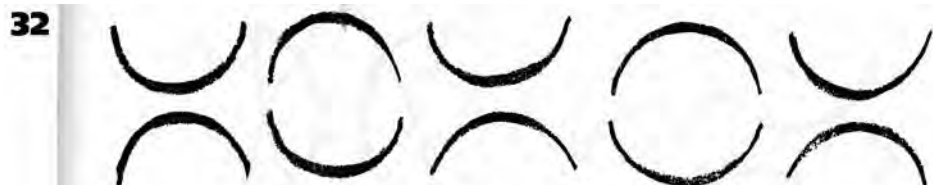


El ejercicio **31** muestra una variación similar a la decoración en la iglesia de San Abbondio en Como, Italia, (actualmente en el Museo civil de Como). El movimiento alterna entre dos nudos y dos lazos entrelazados. Trate de sentir el maravilloso fluir rítmico de la forma atentamente: dos nudos enfrentándose uno al otro, como dos individuos confrontándose, apoderándose, y penetrándose uno al otro.

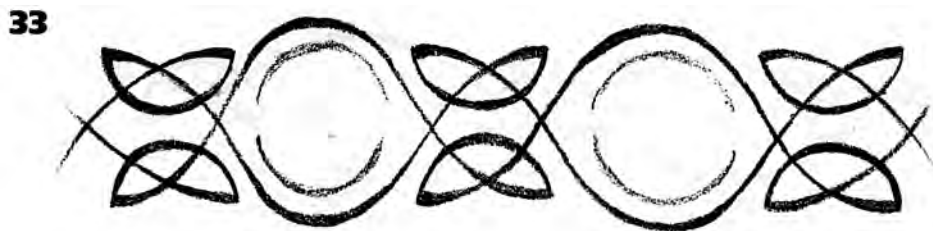


el profanador de textos

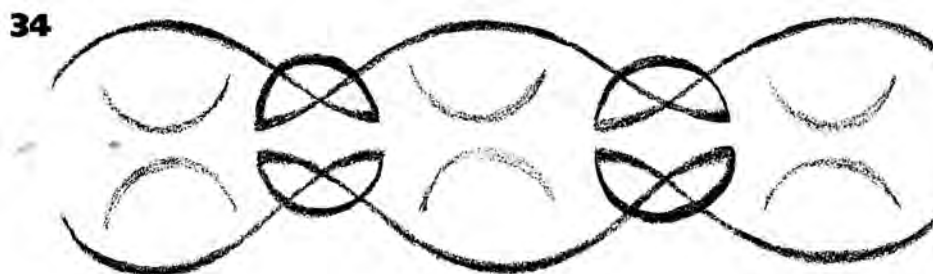
Para hacerlo un poco más difícil pero también más interesante, haga que un par de nudos se 'miren uno al otro,' y luego también 'darse vuelta de espaldas' uno del otro. Para hacer esto algo más fácil, dibuje una especie de 'andamio' para usted mismo otra vez **32**. Tal preparación sólo es aceptable si, durante la repetida práctica, la estructura muerta es llevada más y más dentro del movimiento del conjunto, hasta el punto en que puede disolverse, desaparecer y ser olvidada.



Construya la forma completa paso a paso. Primero permita surgir el par de nudos que miran 'hacia afuera' en un movimiento fluido libre alrededor del otro par de nudos **33**.

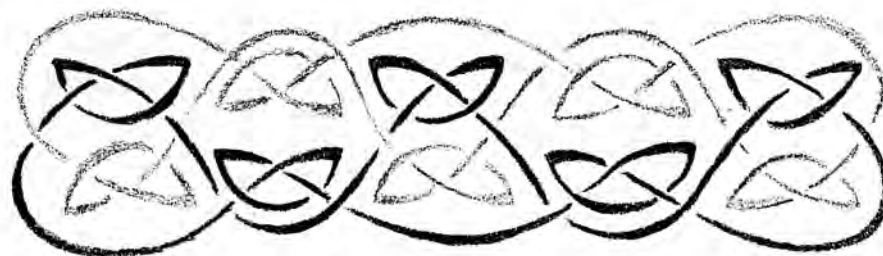


Luego haga lo mismo con los nudos que miran 'hacia adentro' **34**.



Eventualmente logrará en principio la forma 'correcta,' y luego más tarde también la forma 'bella,' con seguridad rítmicamente fluida **35**.

35

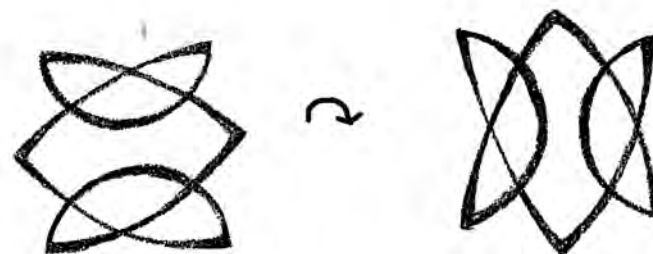


Como siempre, preste atención a la armónica completud de la forma, no sólo a su melodioso movimiento, sino también a su equilibrio y proporción, en la línea así como en la relación de los espacios entre líneas.

Varíe el número de pares de nudos en esta forma: con cinco pares (o cualquier número impar) la forma requiere 'dos' líneas, y con un número par dibuja la forma completa con 'una' línea.

El siguiente ejercicio regresa al tema del ejercicio **84** de la **sección ii**. Tome un par de nudos de la fila superior y gírelos 90° **36**.

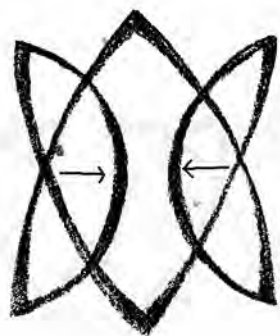
36



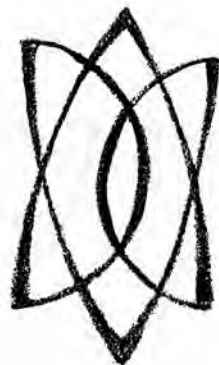
Ahora transfórmelo permitiendo que tome lugar una contracción (flechas) **37**.

El resultado es la forma **38**. Se pueden dibujar cualquier cantidad de etapas intermedias.

37

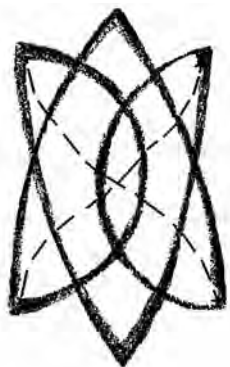


38

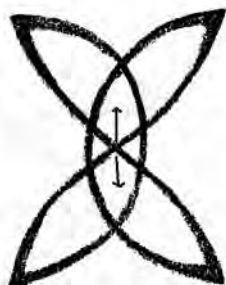


Ahora rompa y separe las líneas en el ápice central en la parte superior y permita a estas líneas separadas cruzarse una sobre la otra y una las esquinas izquierda y derecha (a lo largo de la línea punteada), y luego repita lo mismo para el ápice central de la parte inferior **39**. La forma **40** es el resultado.

39



40



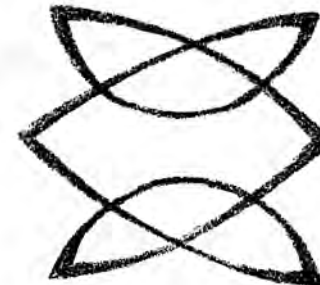
Luego rompa la cruz central y mueva las líneas hacia arriba y hacia abajo (flechas) para formar los segmentos de un círculo **41**, (las líneas punteadas muestran la transición de la forma).

Finalmente tome las curvas verticales y extiéndalas lateralmente para formar nuevos ápices **42**. ¡Otra forma de moverse entre las formas de nudos dobles verticales y horizontales!

41



42



Practique esta secuencia de formas atenta y pacientemente, y tarde o temprano comenzará a darse cuenta de los beneficios de sus esfuerzos. Es importante durante la práctica entrar de lleno en el proceso constructivo de la forma. Cuando finalmente se entiende la forma, trátela de transformar y variar. De esta manera puede desarrollar facultades dentro suyo que eran de particular interés para Goethe:

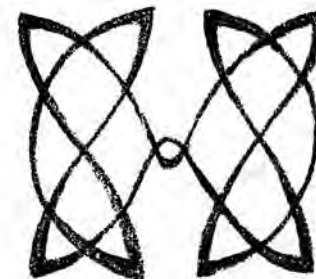
La capacidad para la 'metamorfosis,' por ejemplo, entender la metamorfosis, trabajar creativamente a través de la metamorfosis. "...para transformar lo creado, que no se retiene a sí mismo en rigidez" y "...así creado, y recreado para mi asombro de lo que soy ahí."

Goethe.¹⁰

Esta capacidad para la metamorfosis será desarrollada más conscientemente en las **secciones ix-xii**, que tratan con las formas de los sellos de Rudolf Steiner.

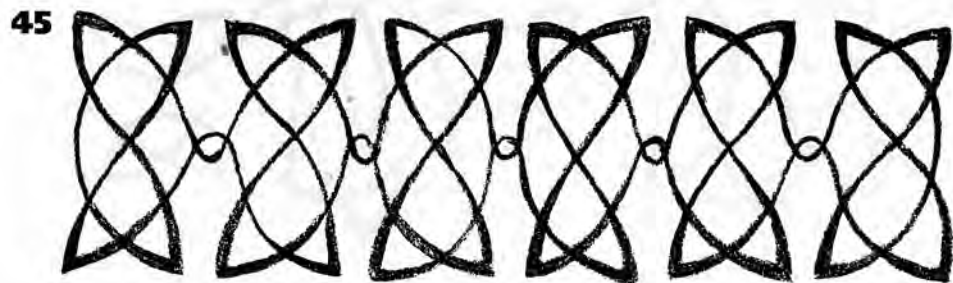
El ejercicio **43** es un desarrollo de **40** muy interesante, al duplicarlo, las dos mitades son unidas con un pequeño lazo.

43



¹⁰ Goethe, Johann W. von. 'Selected Poems': 'One and All' and 'Parabases' ['Poemas seleccionados': 'Uno y todo' y 'Parabasis']. [N. del Au.]

Desarrolle aún más la forma en una fila completa **44**.



Hay un ejemplo de esta forma en el umbral del coro, ahora en Museo de Arte Antiguo Croata en Split, Yugoslavia. El antiguo arte croata en Dalmacia es una rama del arte lombardo en Italia.

Los ejercicios **45-51** muestran el proceso de transición de una forma dada en siete etapas. El ejercicio **46** de la **sección i** ya ha tocado el proceso de transición en el tiempo, totalmente representado en siete etapas. El ejercicio **46** de la **sección i** fue un 'dar vuelta de adentro a afuera.' Estos ejercicios **45-51** son más un proceso de expansión y contracción, tanto horizontal como verticalmente.

El punto de inicio es una simple forma geométrica reminiscente de la estrella de David **45**.

Dos triángulos interpenetrados, uno orientado hacia abajo, el otro hacia arriba. Una 'fuerza' desde abajo y arriba (flechas) empujando hacia el centro, cambia su forma **46**.

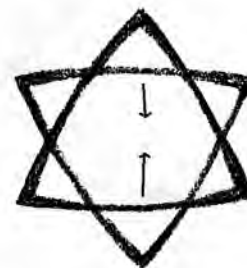
Ahora permita que la izquierda y la derecha tiren hacia afuera del centro (flechas) para romper la línea, y tiene el paso **47**.

Luego repita el proceso entre los ejercicios **37-42** para obtener las etapas **48 y 49**.

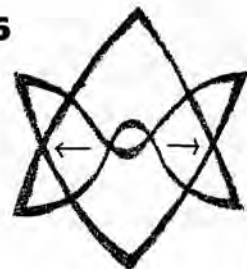
Ahora permita que la forma se desarrolle en la dirección vertical (flechas) para reunir las líneas, donde fueron anteriormente rotas **50**.

Y finalmente lleve de nuevo las líneas a su 'rectitud' (flechas) y tiene **51** otra estrella de seis puntas, pero dada vuelta 90°.

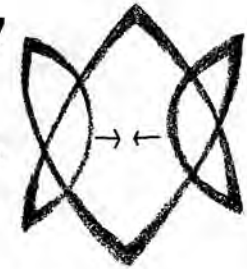
45



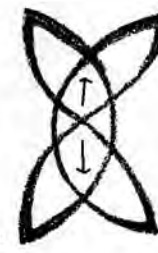
46



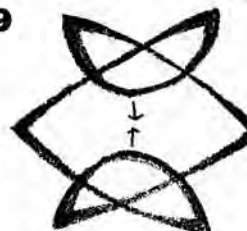
47



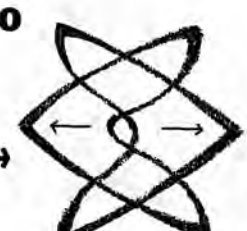
48



49



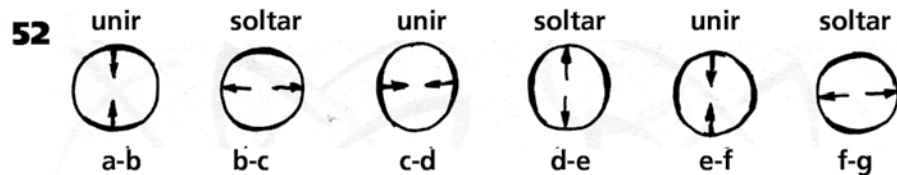
50



51

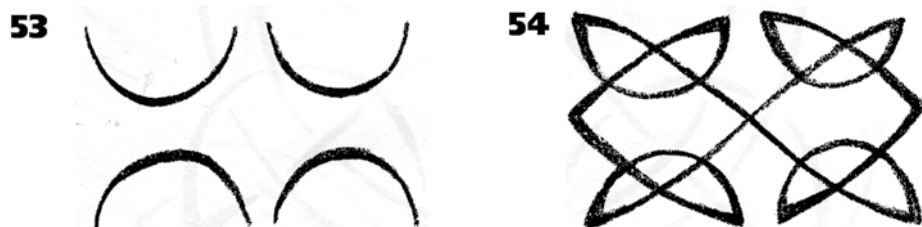


Después de suficiente práctica, dibuje esta secuencia bella y cuidadosamente en un buen papel y en una fila. Mientras lo hace, observe una y otra vez la siete veces dobladez de la fila completa; ganará mucho para el posterior entendimiento de la metamorfosis. Obviamente, la primera y la última (a & g), así como (b & f), y (c & e) corresponden, con la forma (d) permaneciendo sola. Este paso representa el momento medio y punto de inflexión de todo el desarrollo. Las tres etapas a cada lado del centro pueden ser reconocida como el proceso de contracción y expansión, en las dos dimensiones de la superficie de dibujo **52**.

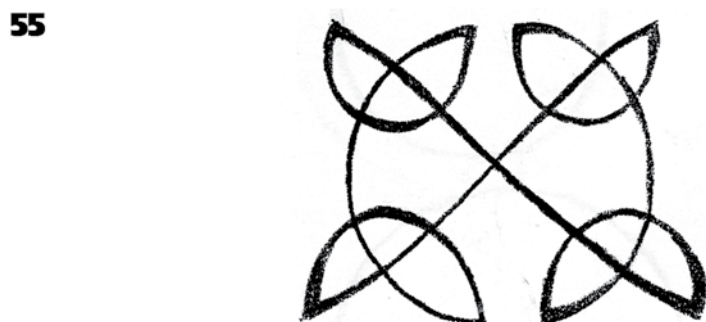


Dibuje esta secuencia con atención y concentración, y luego descubra otras secuencias por sí mismo.

Construyamos una transición de formas adicional e interesante desde la simple fila de nudos dobles. Dibuje cuatro semicírculos como una estructura básica **53** para esta forma **54**.

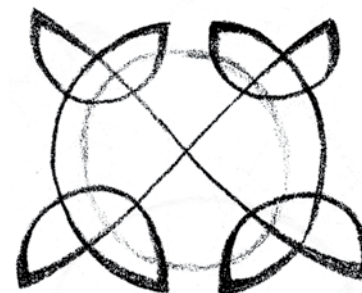


En lugar de las esquinas izquierda y derecha, dibuje curvas **55**. Un círculo completo puede dibujarse sobre la forma entera para contenerla.



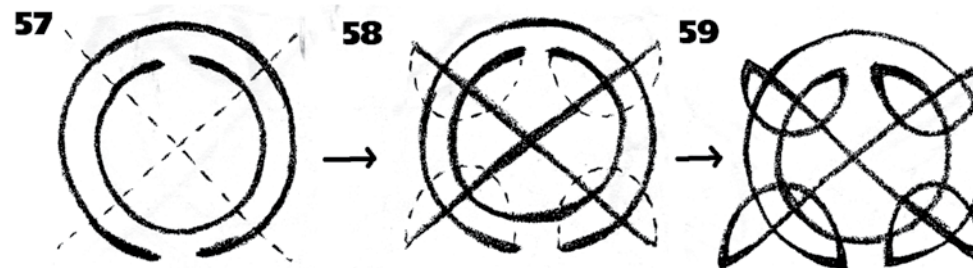
La tarea es dibujar la forma **56** en un trazo, en lugar de dos (el trazo de los nudos y el círculo).

56



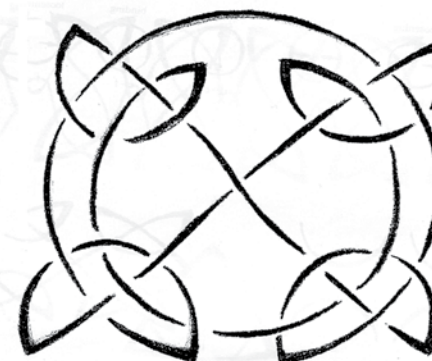
Esto se logra en el ejercicio **60**, a menudo encontrado tanto en el arte de la línea lombardo como en el celta.

Construyamos esta difícil forma **60** paso a paso, a partir de tres componentes diferentes. Primero dibuje dos círculos, no demasiado juntos, uno dentro del otro **57**. Luego dibuje dentro de ellos las dos líneas diagonales cruzadas **58**. Luego una los extremos con semicírculos **59**.



La forma **60** es el resultado.

60



el profanador de textos

Ahora trate, al dibujar esta bella forma, permitirle crecer enteramente sólo del movimiento. Descubrirá que funciona mucho más viviente y profunda cuando se hace de esta manera. Párese y también hágala en el aire en gran tamaño, como ha sido recomendado como forma de practicar.

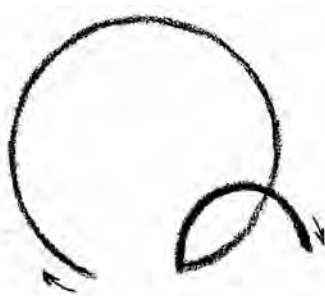
Primero forme el círculo, dejándolo abierto en la parte inferior **61** no mecánicamente ni 'de cualquier modo,' sino con concentrada participación —no demasiado rápido ni demasiado lento, sino con total consciencia del ego. Es una forma notable, construida a partir del peso más diferenciado hacia arriba y uniendo los movimientos a izquierda y derecha, arriba y abajo.

Continúe con un pequeño semicírculo **62**.

61



62



Para construir esta forma siempre comience el movimiento desde el comienzo **61**. Siga las dos curvas con una línea recta diagonal **63**, —curva grande, curva pequeña, línea recta.

Ahora agregue otro pequeño semicírculo, su parte de atrás mirando hacia abajo **64**.

63



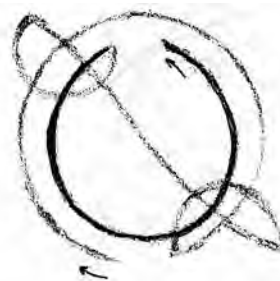
64



Y luego dibuje un círculo más pequeño dentro del más grande, pero en la dirección opuesta y abierto en la parte superior **65**.

Continúe construyendo la forma ahora con simetría y equilibrio, agregando primero el pequeño semicírculo **66**.

65



66



Luego la línea recta diagonal, yendo hacia abajo desde la parte superior derecha a la inferior izquierda, formando una cruz **67**.

Termine con el último pequeño semicírculo **68**, y la estructura completa, en orden y movimientos dinámicos, está completa **60**.

67



68



Después de un buen tiempo de práctica con el ejemplo en frente suyo, será capaz de comenzar a recrearlo de memoria, de manera que lo que primero fue trabajo 'exterior' ahora ha devenido capacidad 'interior.'

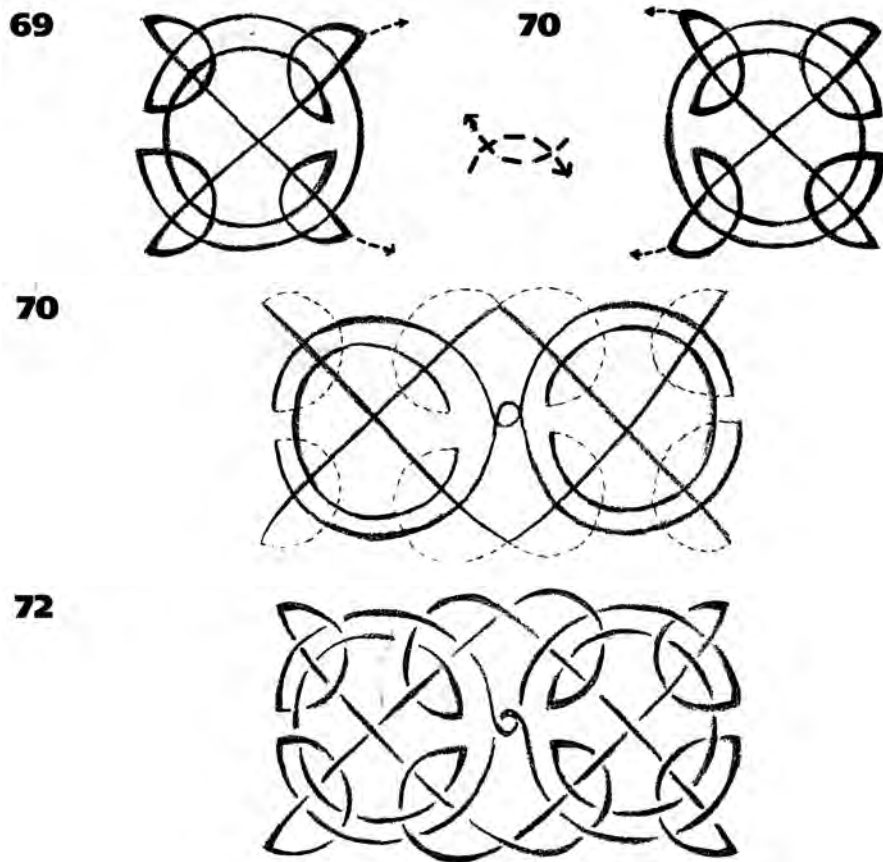
También descubrirá que lo que practique antes de irse a dormir progresará mucho más al día siguiente. Un comentario de Rudolf Steiner en este tema (en conexión con el dibujo de formas):

el profanador de textos

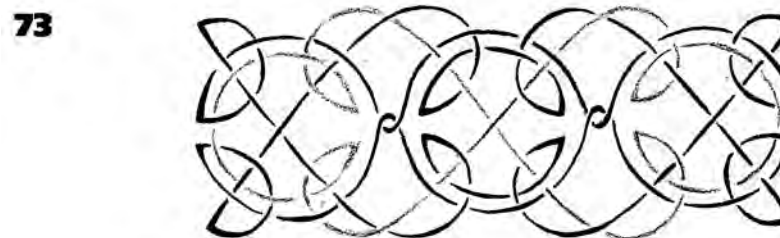
A través del dibujo de formas prepara de tal manera el cuerpo etérico durante las horas de vigilia, que durante el sueño este continua pulsando. Pero dentro de esos movimientos o pulsaciones habrá un mayor grado de perfección que en lo que fue hecho mientras estuvo despierto.¹¹

Trate de dibujar la forma **60** también desde otros puntos de inicio.

Es posible unir estas dos formas **69**, **70** en una línea **71**, **72** y cuando une más de estas formas en una fila, la ahora bien conocida ley de los números aparece otra vez: números pares, una línea; números impares, dos líneas.



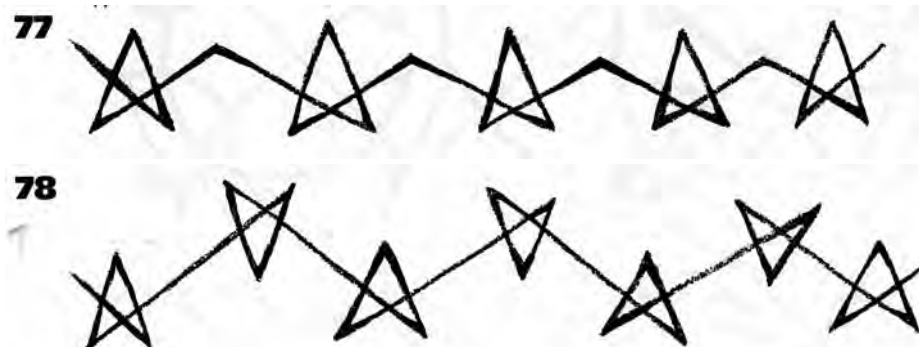
De manera que el ejercicio **73** de tres motivos está construido con dos líneas. En el Museo Cívico de Como hay una bella piedra laja de San Abbondio con este diseño en ella.



Es posible dibujar este simple nudo redondo **74** primero con dos esquinas **75** y luego con tres **76**.



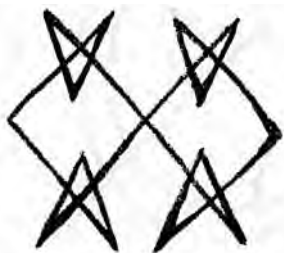
Este nudo tiene ahora un carácter totalmente diferente: recto, puntiagudo, dentado y con forma de estrella. También lo puede unir en filas **77**, **78**.



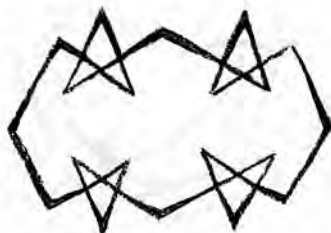
Como una doble fila puede dibujarlo en diferentes lugares **79**, **80**.

¹¹ Steiner, Rudolf. 'A Modern Art of Education' ['Un arte moderno de la educación']. Agosto 10, 1923. Ilkey. [GA304a] [N. del Au.]

79

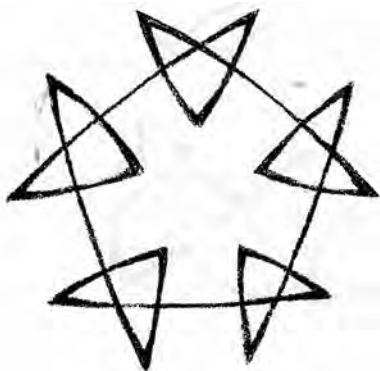


80



Similarmente los puede construir en una forma circular a modo de sello. Una forma de cinco vueltas se muestra en la **81**.

81



Percibirá a que a partir de este movimiento de cinco vueltas un simple nudo con punta puede devenir una estrella de cinco puntas, el así llamado 'pentagrama' **82**. ¡El pentagrama es un nudo de cinco vueltas!

82



Tome una cinta de papel y átelas gentilmente en un nudo, aplánela y tiene un pentagrama exacto. El pentagrama da un nuevo significado a la forma del nudo y puede ser una expresión de la experiencia de la fuerza humana del ego a un nivel más elevado.

La fuente de esta fuerza del ego más elevada fue, por ejemplo, experimentada por los lombardos como la inspiración del Arcángel Micael. Su arte de la línea

expresa esta fuerza más elevada. El pentagrama **83** en particular fue diseñado como el 'Signo de Micael' —'signun Michaeli.'

83



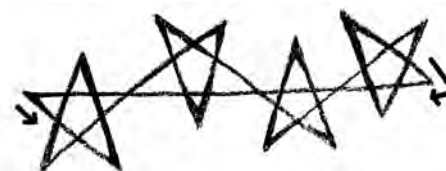
Intente dibujar la estrella con el punto mirando hacia abajo **84**. Quizás pueda sentir y entender que esta posición del pentagrama era para los antiguos un signo de la fuerza del mal, no del bien.

84



Ahora trate de dibujar una fila completa de pentagramas **85**.

85

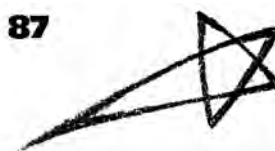


A continuación, varíe la regularidad de la forma de la estrella **86-90** de manera de recrear una cinta de alteraciones que sea tan armónica —no geométricamente— dinámica, vivencial y bella como sea posible.

86



87



88



89

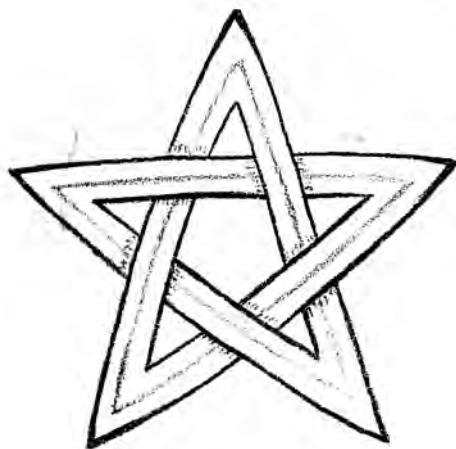


90



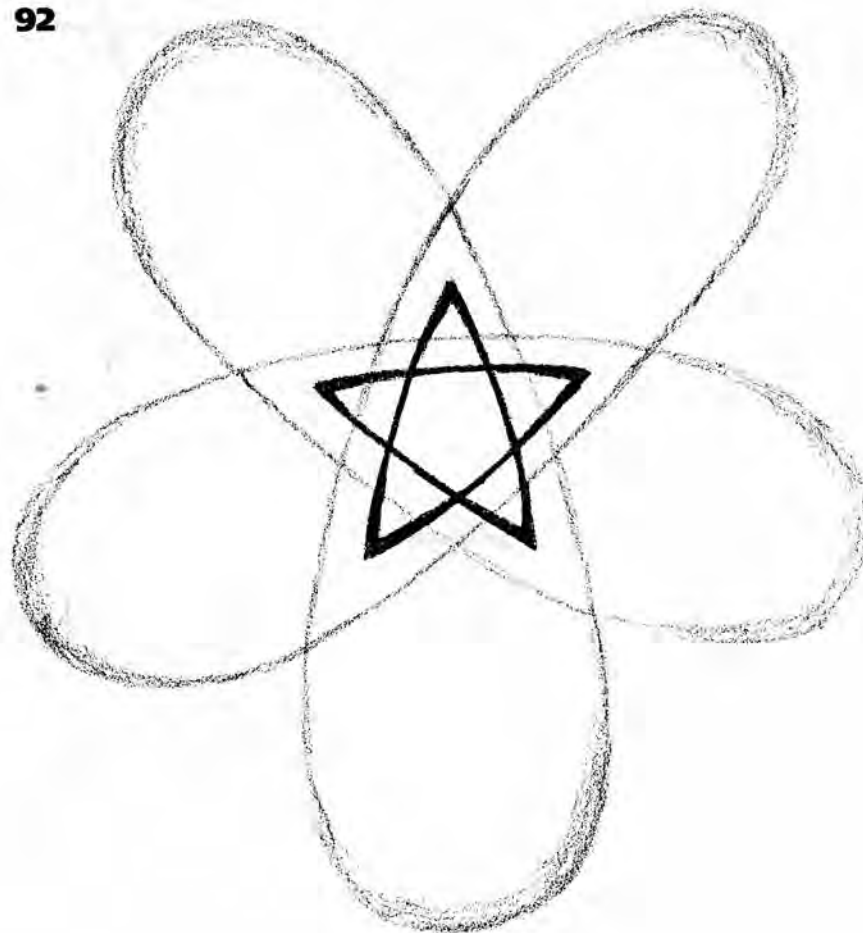
Aunque raros, los ejemplos más impresionantes son esas instancias en la iglesia de Andreas de Moderno, y la fuente en Split, donde los escultores han cortado este signo cósmico en la piedra, **91**.

91



Como el último ejercicio en esta sección **92**, trate de acompañar la forma de la estrella de cinco puntas con una línea curvada fluyente. La curva oscila libremente de un punto al próximo. En el mayor equilibrio los movimientos rectos y curvos se unen para crear una armonía verdadera.

92

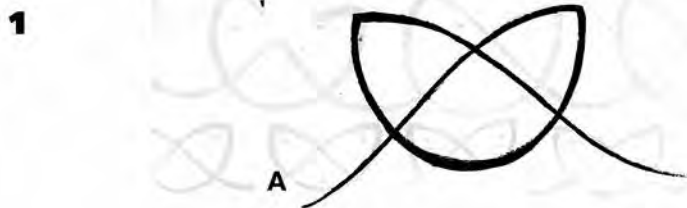


En la **sección vi** continuaremos la forma del nudo más aún en otro nivel. Luego se trabajará el problema de la forma y el color. También se tratarán preguntas pedagógicas y terapéuticas, y sugerencias para formas libres, terminando con la tarea más interesante y contemporánea: una introducción y entendimiento de las formas de los sellos de Rudolf Steiner, desde el punto de vista del arte de la línea como se ha ido construyendo a lo largo de estas secciones. ♣

sección vi

En la **sección v**, el ‘nudo’ fue uno de los temas principales. Practicamos y experimentamos la forma como una armonización del ‘unir’ y ‘soltar’ a través de la potencia humana del centro. El nudo es una expresión de esta potencia del centro, pero funciona de nuevo sobre el ser humano, dirigiéndose él mismo hacia las fuerzas del ego y fortaleciéndolas. Esta es la forma particular por la cual el ‘pensamiento cósmico’ puede ser aprehendido por el ego humano, así como ser entendido y permeado por su calor.

Dibuje otra vez, en el ejercicio **1**, los elementos básicos esenciales de esta maravillosa y misteriosa forma, y nunca dude de comenzar otra vez algo que ya ha practicado.



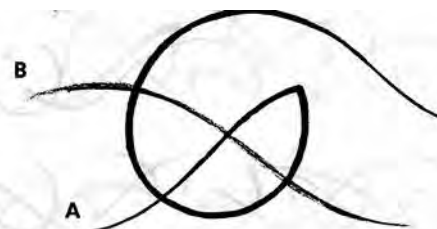
Toda actividad práctica consiste no sólo de práctica sino de serena y jubilosa repetición, en incesante retorno a los elementos básicos. También es la razón por la cual estos libros no están contruidos en forma lineal, sino por las leyes artísticas del ritmo y la repetición.

Nuestro nudo **1** se hace a sí mismo desde un movimiento comenzando en A, que en tres cruces se tiene en sí ni demasiado suelto ni demasiado apretado. Este nudo, que comienza con una hebra, formado y completado, muestra el funcio-

namiento de la fuerza del ego con una cualidad de autocontención que lo puede ser pasada por alto.

En el siguiente ejercicio **2**, sin embargo, el flujo de la línea otra vez comienza en A, pero es meramente una indicación y fluye sin completar la forma. Sólo un segundo movimiento completa la forma, de manera que el nudo nace de dos hebras trabajando juntas.

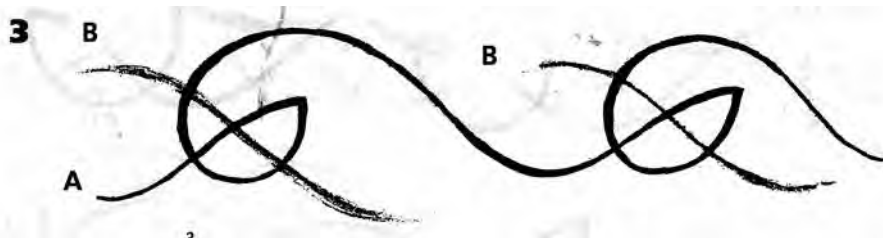
2



Esta forma tiene un aspecto de una cualidad social —innumerables cosas importantes en la vida pueden de hecho sólo suceder cuando no sólo una, sino dos o más impulsos trabajan juntos con sentido y propósito. Se verá que esta forma se presta a innumerables variaciones, que no son tan posibles con la forma del nudo simple. Ya tocamos estas formas en los ejercicios **27**, **30**, **55** y **59** de la **sección iv** y su aparición en el Baptisterio Calixto en Cividale, tomando el nombre de nudo Calixto. También ha sido trabajado en los ejercicios **71-73** de la **sección v** y será el tema principal de la **sección vi**.

El nombre ‘nudo Calixto’ es en realidad más que un término práctico para nosotros debido a la coincidencia con el primer descubrimiento por, y en indirecta relación con el patriarca lombardo Calixto de Aquileia, que estuvo activo en Cividale desde el 734 al 740 d.C.

Comenzando en A dibuje una línea completa de tales formas **3** que son luego completadas por las líneas B.

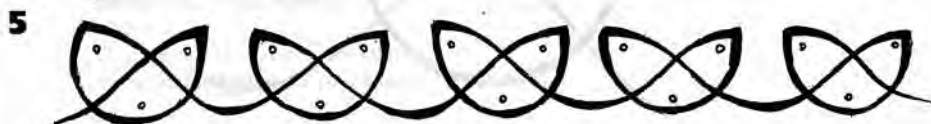


el profanador de textos

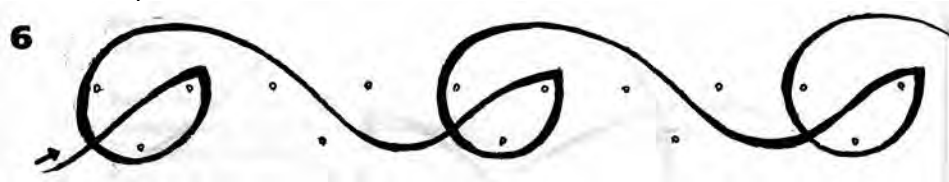
Ya conoce las formas de nudos que siguen la estructura particular de puntos arreglados triangularmente **4**.



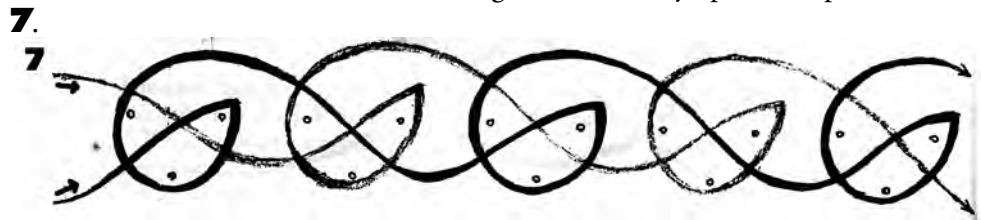
Permita que la ya bien practicada forma de nudos simples fluya a través de la estructura **5** y reviva el ritmo dinámico de unir y soltar, así como quizás la ligera cualidad de 'egoísmo' del nudo autoencerrado.



Ahora permita que la línea fluya en tal forma a través de la misma estructura, de manera que en su movimiento no complete la forma sino fluya hacia el siguiente 'triángulo' y hacia abajo diagonalmente a través de éste al 'triángulo' por debajo donde se repitió el primer nudo incompleto **6**. En esta secuencia de la forma se puede sentir un nuevo ritmo.



Y ahora, en este movimiento, una segunda línea fluye para completar el nudo

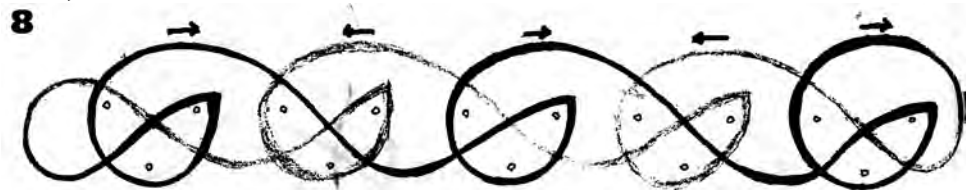


Lo que fue iniciado por una línea es completado por la segunda. Esta interacción llena de sentido de los dos elementos en este vívido movimiento puede ser sorprendentemente bello.

Puede reconocer y experimentar que tal flujo de movimiento puede ser un tipo de 'reflejo de una actividad espiritual'¹ que puede ser designada como pensar, pero que no tiene contenido conceptual. Sin embargo, 'en su devenir incluye el organismo físico humano.'

El dibujar deviene por lo tanto una actividad relacionada con el pensar, y debido a esto están involucradas las fuerzas vitales humanas. "Vive con su propio organismo etérico en el cosmos etérico." El dibujo de formas desde este punto de vista tiene un carácter meditativo claramente reconocible. Es importante mientras se dibuja no sólo observar sino unirse conscientemente uno mismo con la línea. Uno hasta puede decir que la sabiduría fluye a través de la línea guiada con sentido.

El siguiente ejercicio **8** deviene en un ejercicio real de 'voluntad' en que después que se dibuja la primera línea de izquierda a derecha, la línea que completa la forma es dibujada de derecha a izquierda; en otras palabras, invertida. Rudolf Steiner describe el ejercicio mental de invertir una dada secuencia de eventos o procesos del pensar como particularmente fortalecedor de la voluntad. Nuestro ejercicio **8** tiene exactamente ese carácter. El ejercicio es difícil y requiere mucha presencia mental para dibujar la misma forma, pero ahora muy diferente, en efecto, en la dirección contraria.

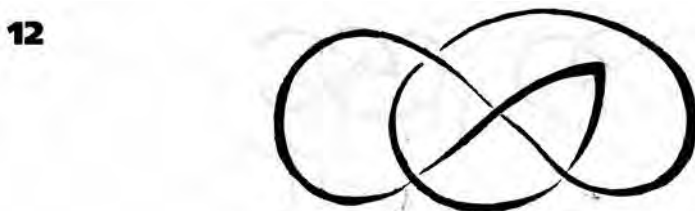
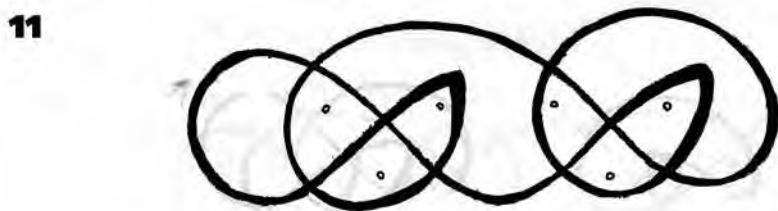
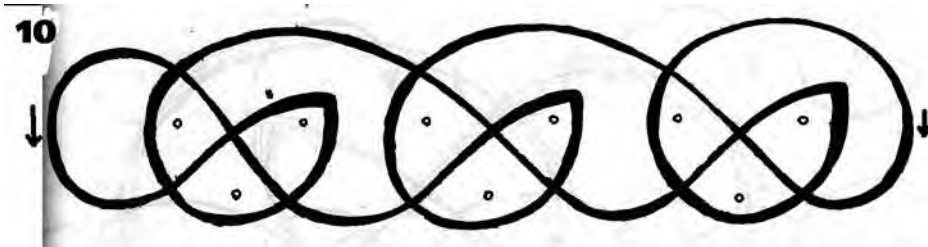
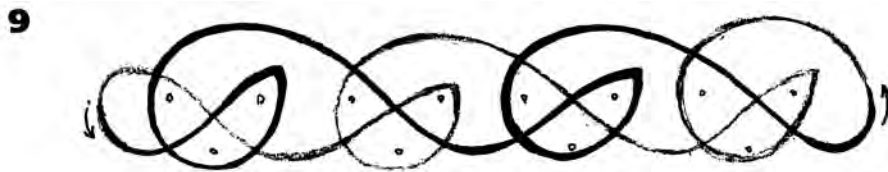


'Presencia mental' significaría en este caso muy concretamente: en la dirección hacia afuera el ánimo es despierta de 'la luz de las corrientes de sabiduría del pensamiento,' y en la dirección de regreso 'el calor del amor brilla en la voluntad.'

Puede ayudar practicar esto si usa el ejercicio **6** en ambas direcciones.

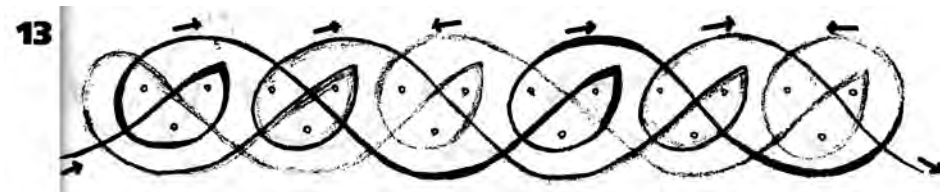
Reduzca el número de puntos triangulares primero a cuatro **9**, luego a tres **10**, dos **11**, y finalmente a uno **12**.

¹ Steiner, Rudolf. 'Cosmología, Religión y Filosofía.' Dornach, Septiembre 6, 1922. [GA215]



En la forma del ejercicio **12** el nudo Calixto está otra vez encerrado en sí mismo, pero esta vez (en oposición al nudo simple) la línea que lo completa viene desde la dirección opuesta, creando un movimiento rítmico de un lado a otro.

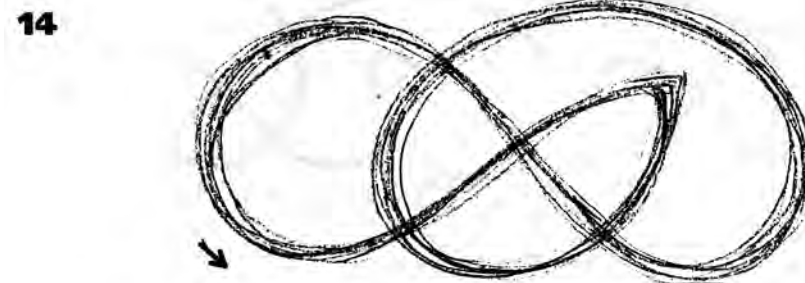
Después de alguna práctica intente el ejercicio **13**. Se construye sobre la misma estructura, pero en lugar de sólo un doble ritmo, ahora es un ritmo triple: indique el primer nudo, fluya a través del segundo nudo y, por así decirlo, parcialmente rodee el tercer nudo, repitiendo en este orden.



La forma completa ya no está encerrada en sí misma; la línea fluye desde la izquierda entretejiéndose hacia atrás y adelante, y luego abandona la secuencia de la forma por la derecha.

Dibujar esta forma requiere práctica repetida y concentración para hacerla no sólo correcta sino también bella. Finalmente dibújela sin la ayuda de la estructura.

Trate también de formar sólo un nudo Calixto tan grande como sea posible en un movimiento fluyente y ondulante armonioso **14**.



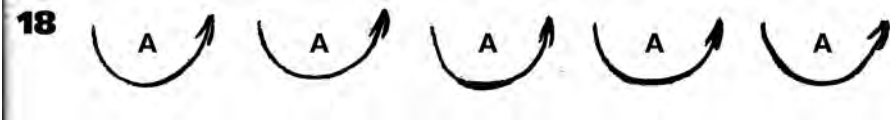
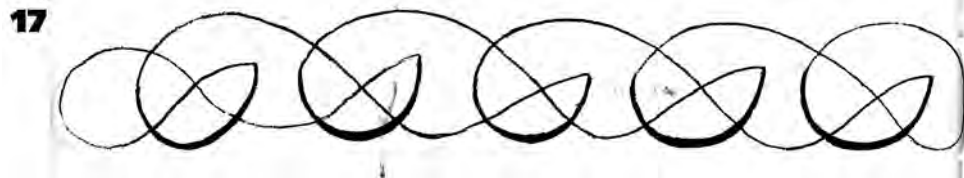
Luego dibuje la misma forma en imagen espejo, a la derecha **15**, espejada hacia abajo **16**, y finalmente rote el nudo original 180° **16a**.



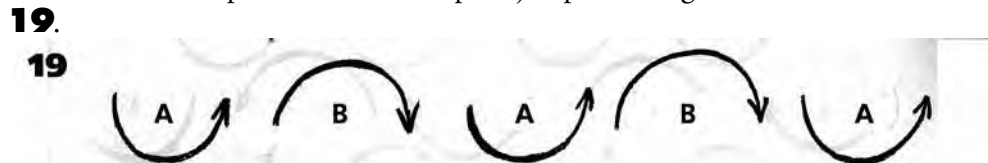
16a

el profanador de textos

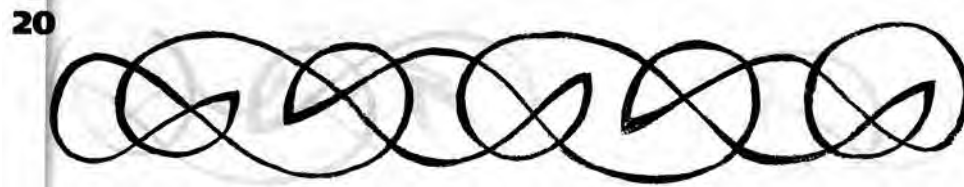
En lugar de puntos para la estructura puede usar las 'curvas de los nudos' **17** para ayudarlo a construir una fila completa **18**.



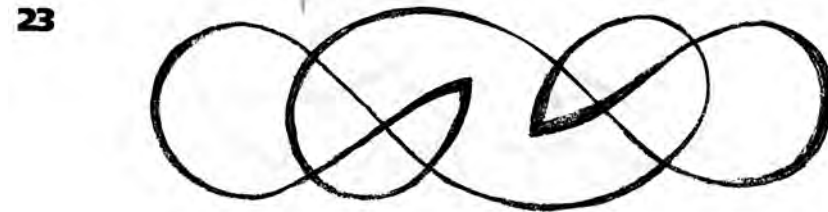
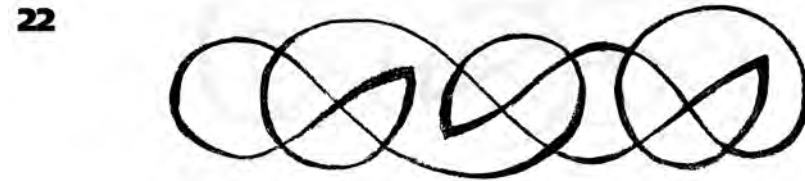
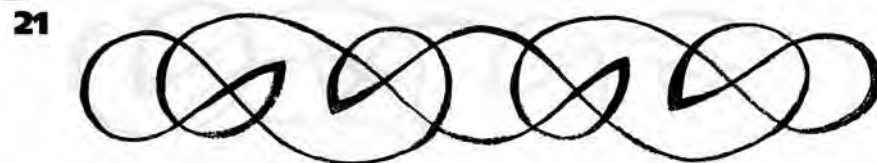
Esta secuencia puede ser variada, por ejemplo, en lugar de A-A tome A-B



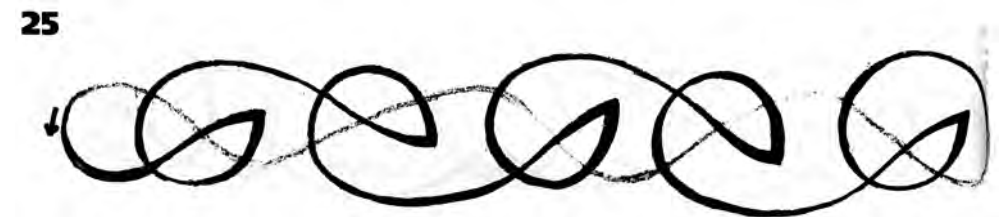
Una deliciosa variación del ritmo surge **20** cuando los nudos muy naturalmente rotan hacia adelante y hacia atrás.



Reduzca el número de nudos en **20** a cuatro **21**, luego a tres **22** y finalmente a un par **23**. Esta forma ofrece un bello equilibrio dinámico en toda su estructura; siente su rítmico fluir mientras se mueve a través de ella.



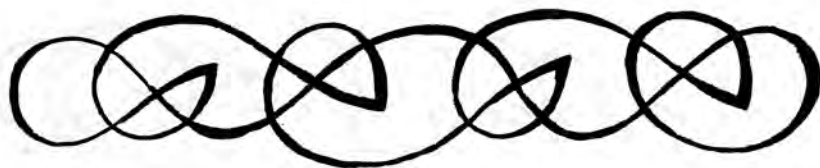
Una variación adicional surge del arreglo de nudos-curvas de **24**. En este ejercicio todos los nudos son indicados primero, o distribuidos, y sólo en el viaje de regreso son cruzados por una movimiento ondulante continuo **25**. Esta onda armónica debe ser sin embargo atentamente guiada con un fuerte propósito para moverse a través del centro de cada nudo separado dispuesto.



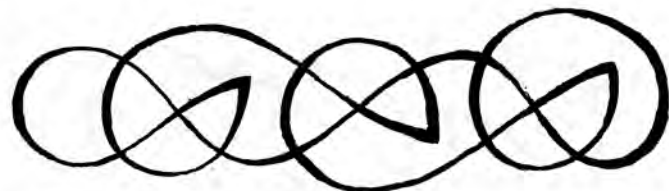
Puede aumentar el número de nudos a su gusto. Sin embargo, descubrirá que más agregados en modo alguno enriquece la cualidad de la forma; por el contrario, corre el riesgo de la 'repetición eterna,' en otras palabras, la tendencia a rigidizar el ritmo viviente en el repetir mecánico.

La reducción, por el otro lado, del número de nudos cuatro **26**, tres **27**, u dos **28** muestra más claramente la total calidad de la forma.

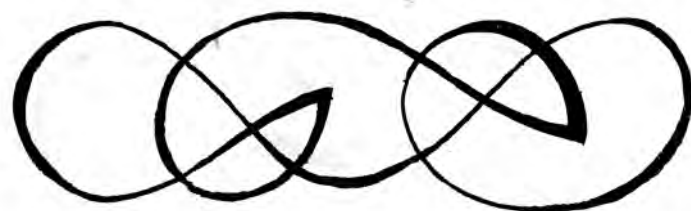
26



27

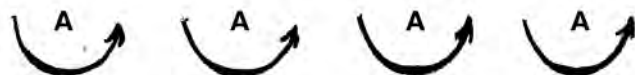


28

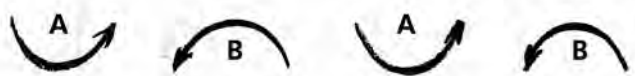


Intente un cuarto ritmo. Este es el resultado de un desbordamiento de los ritmos que han sido intentados hasta el momento **29-31**, siendo el cuarto **32** el siguiente paso lógico.

29



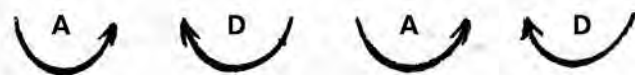
30



31



32



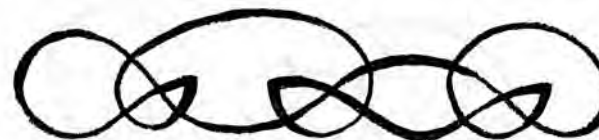
En este ejercicio también primero dispone todos los nudos antes de regresar a completarlos con un movimiento fluente **33**.

33



Habiendo reducido el número de nudos a tres **34**, la siguiente reducción a dos nudos da origen a dos posibilidades: en **35** los nudos se 'miran' unos a otros y en **35a** se 'oponen' unos a otros.

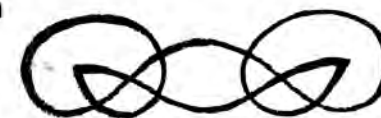
34



35

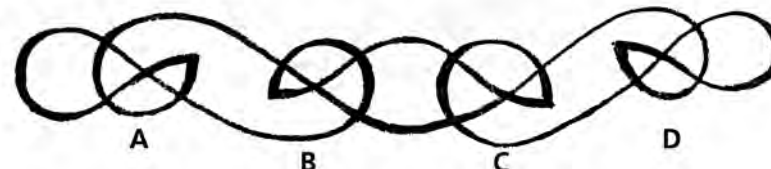


35a



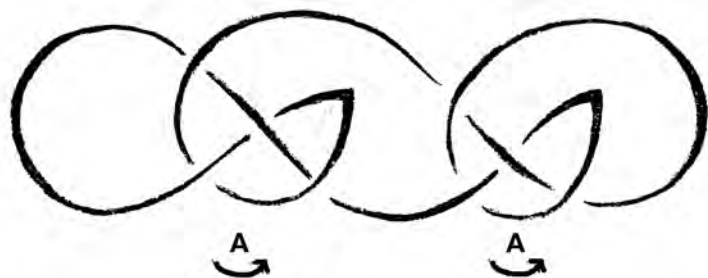
El ejercicio **36** es una fila de nudos hecha de todas las variaciones. Intente diferentes combinaciones.

36

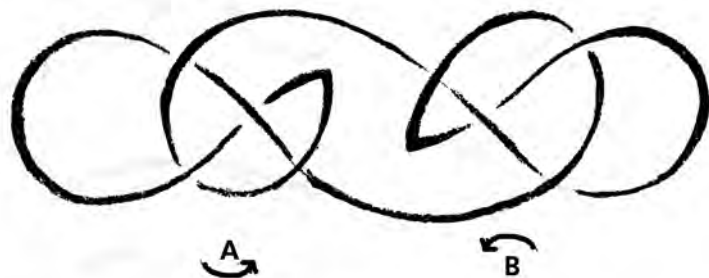


Estas cuatro variaciones básicas del nudo Calixto están ilustradas en los cuatro pares **37, 63, 39 y 40**. Se ofrecen a sí mismos como ejercicios básicos para la práctica repetida, no sólo para ayudarle a una mayor destreza (que también da satisfacción), sino para desarrollar una mayor sensibilidad de la forma en el modo de tocar, ordenar y mover.

37



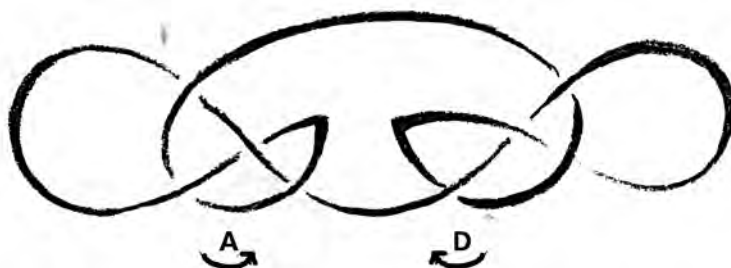
38



39



40



Al igual que con la simple fila de nudos, es posible 'duplicar' la fila de nudos Calixto. Ya hemos tocado esta posibilidad en la **sección iv** ejercicio **57**. Construyamos cuidadosamente esta forma.

Primero duplique la estructura; una fila de puntos dispuestos en forma triangular mirando para abajo, con otra fila debajo como imagen especular **41**. Para comenzar, dibuje sólo cinco de tales doubles triángulos en cada fila.

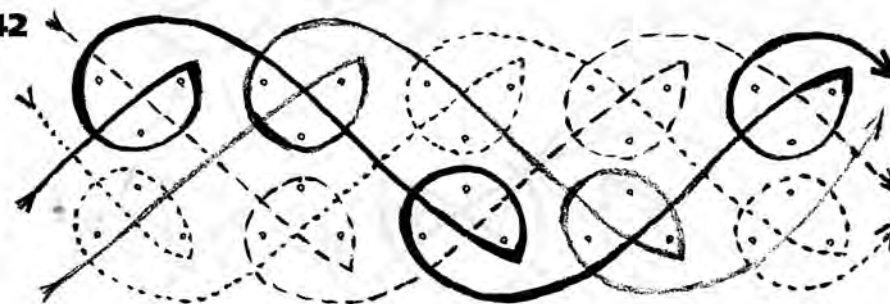
41

estructura



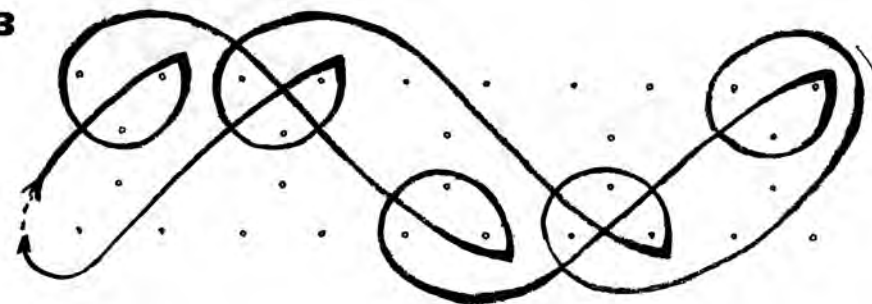
El ejercicio **42** muestra primero cómo entrelazar cuatro líneas en la estructura. Todas siguen el ritmo ya conocido: primero 'indicando' el nudo, luego 'fluyendo' a través del mismo; pero también moviéndose alternadamente entre ellos, arriba y abajo.

42

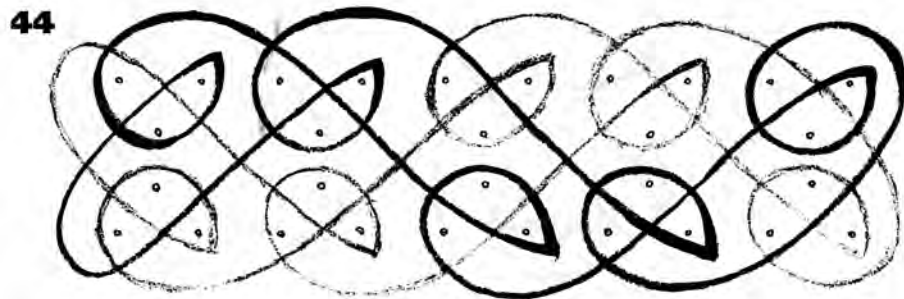


Ahora una dos líneas en una. Si se observa a sí mismo en este ejercicio, el pensar y el querer entran en un interjuego rítmico **43**.

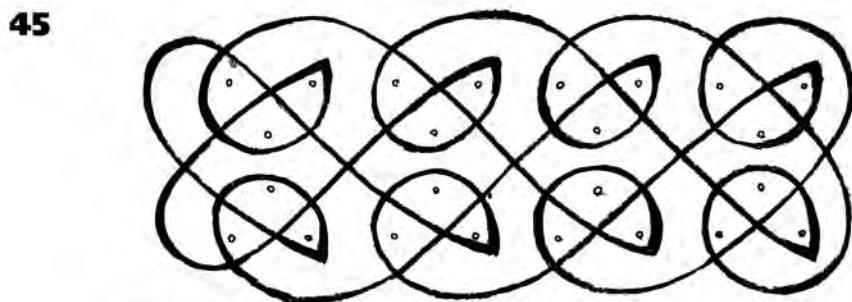
43



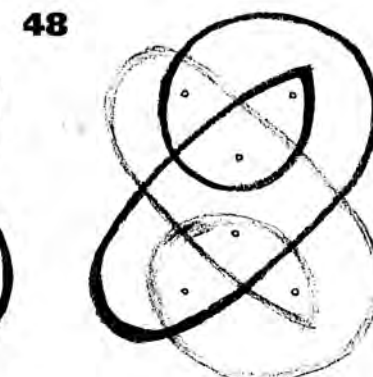
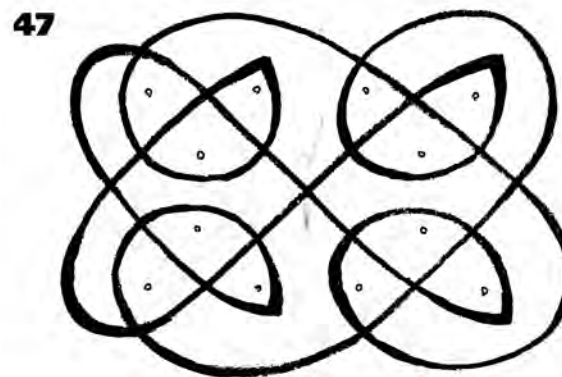
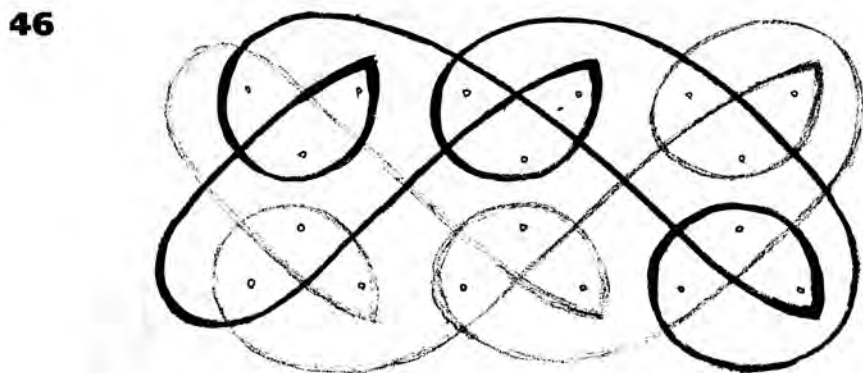
Finalmente dibuje dos de tales doubles movimientos para enlazar armoniosamente en un todo, completando la forma **44**.



Cuando se reduce el número de pares de nudos a cuatro, la forma es encastrada por una línea continua **45** que ondula arriba y abajo, de aquí para allá de modo impresionante.

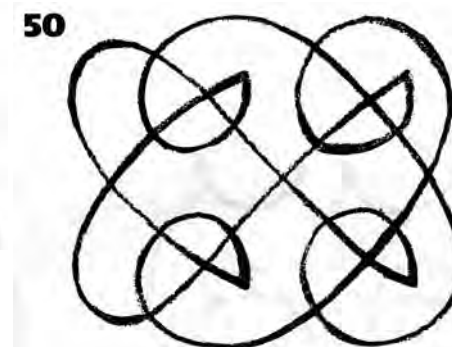


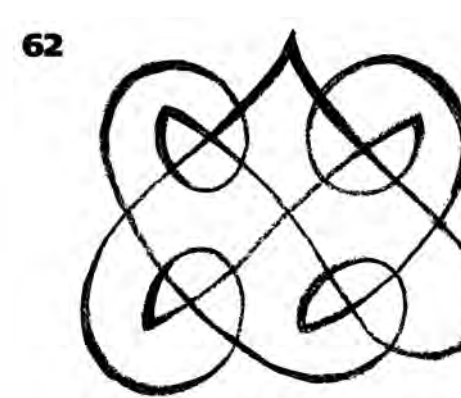
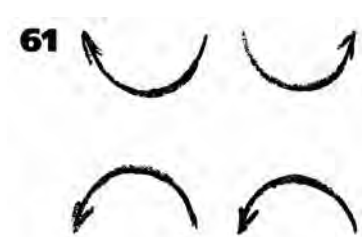
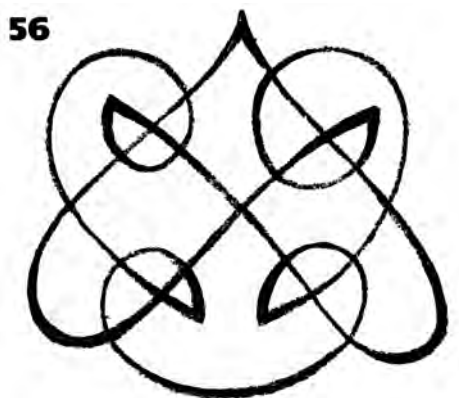
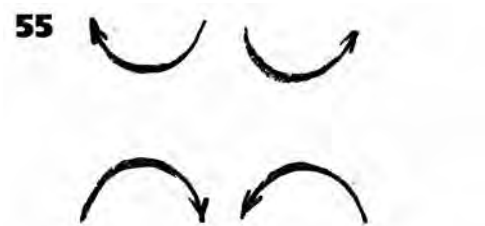
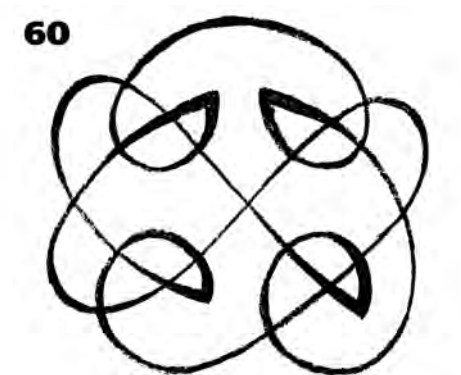
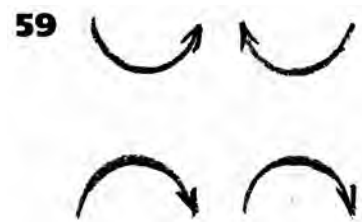
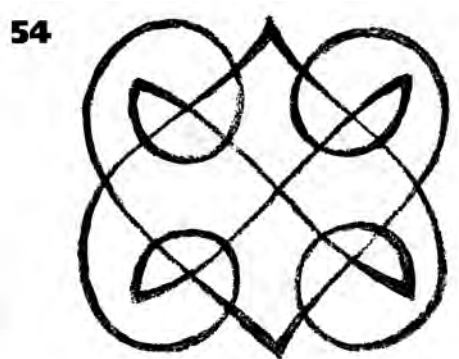
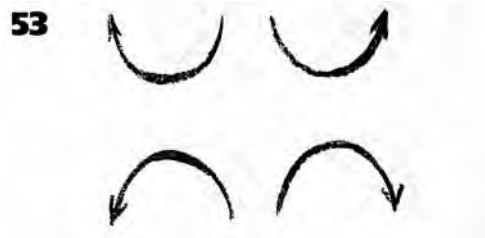
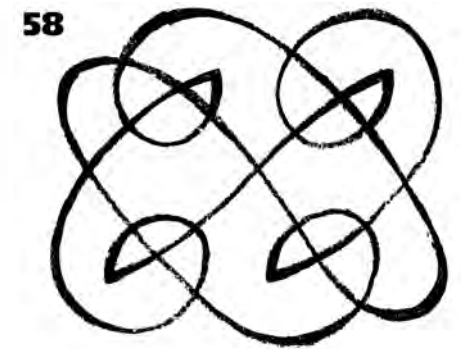
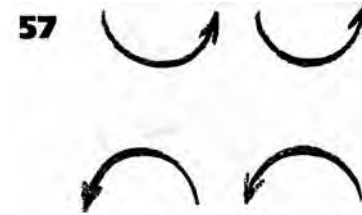
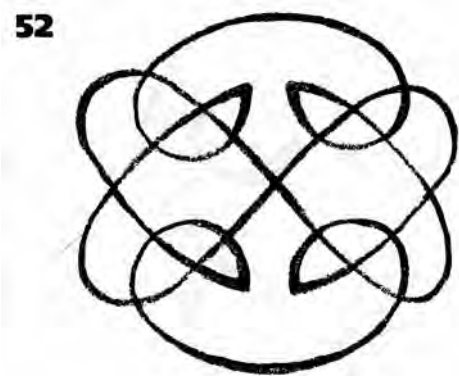
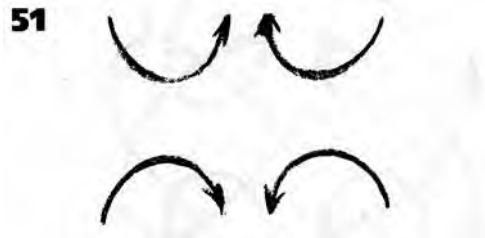
Con tres pares de nudos aparecen otra vez dos líneas **46** y con sólo dos pares de nudos sólo se necesita una línea **47**, y finalmente con un par de nudos ocurren dos líneas **48**. Una vez más descubrimos la familiar ley de las cantidades pares e impares y las líneas resultantes.



Ahora, retire del ejercicio **47** todo excepto las curvas de los nudos y reemplácelas con flechas, como ya fue hecho en los ejercicios **29-32**, y un asombroso número de variaciones surgen como posibles. Si no dibuja todas esas variaciones de modo externo y mecánico, sino permitiéndoles resonar internamente, el 'flujo' del movimiento deviene verdaderamente 'musical' y artísticamente fructífero.

La composición de variaciones **49, 51, 53, 55, 57, 59, 61** a primera vista da formas muy similares a **50, 52, 54, 56, 58, 60, 62**. Una experiencia alerta de las formas cuando se las dibuja, sin embargo, revelará diferencias muy individuales en su fluir rítmico. La cualidades específicas de unir y soltar, el enrollarse y desenrollar, la rectitud y redondez, el desacelerar y acelerar, están todos unidos de forma diferente en su melódico fluir.



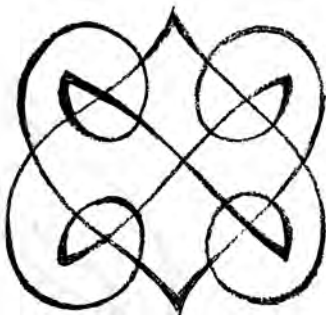


el profanador de textos

Una vez que haya captado, a través de la práctica, el proceso y la composición correctos, preste atención no sólo a la línea dinámica y diferencialmente, sino aún más a las relaciones entre una línea y otra, los espacios intermedios, el 'intervalo.'

Tomemos una variación como ejemplo y exploremos una forma posible de construirla en detalle **63**.

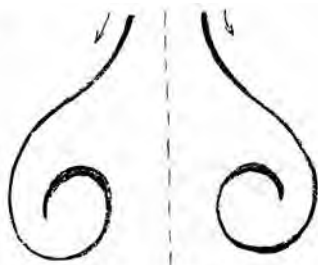
63 (54)



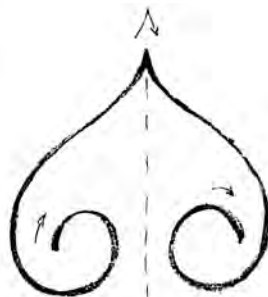
Así como al aprender una pieza musical se practican pasajes individuales, tomamos los elementos individuales de la forma, por ejemplo una espiral descendente hacia adentro, y luego agregamos otra en imagen espejo **64**.

Ahora junte ambas espirales en un punto 'desenrollando' hacia la parte superior, y luego 'enrollando' hacia la inferior **65**.

64

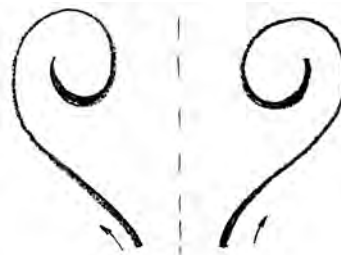


65

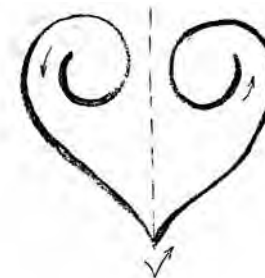


Luego practique la misma forma en el otro sentido **66-67**.

66

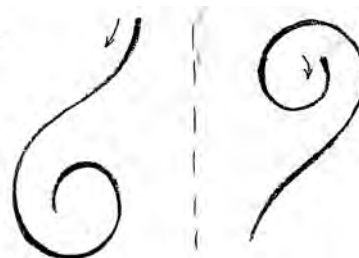


67

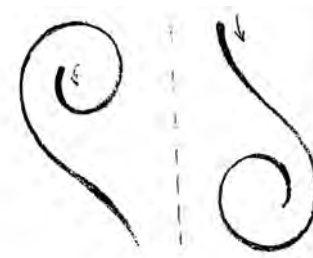


Ahora dibuje junto a la primera espiral una espiral enrollándose en dirección contraria **68** y dibújela alternativamente enrollándose hacia adentro y afuera. Luego intercambie ambas espirales **69**.

68



69



Ahora agregue una línea recta a la espiral **70**... espiral, línea recta, espiral, dibujada en ambas direcciones **71**.

70



71

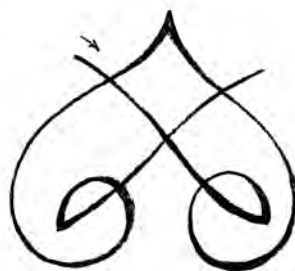


Luego, otra vez, al revés **72**. Luego: línea recta, espiral, espiral, línea recta **73**.

72



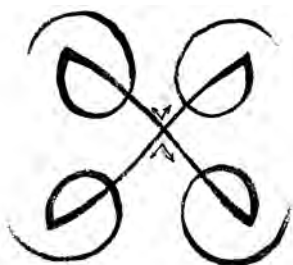
73



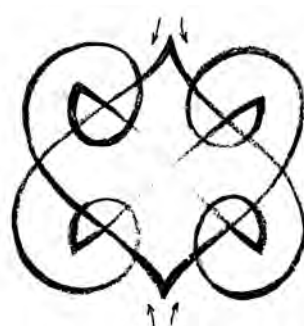
Ahora dibuje la forma desde su centro cruzando líneas rectas, radiando hacia afuera **74**.

Finalmente ponga todas las características separadas juntas en un todo a través de una línea sorprendentemente simple **75**.

74



75



Esto es más fácil decirlo que hacerlo. Es, en realidad, el resultado de una larga y paciente práctica, con las inevitables experiencias de duda, progreso lento, los contratiempos siempre recurrentes, el aumento gradual de confianza, y la alegría cuando se logra por primera vez —aunque lo correcto no significa necesariamente belleza.

En esta etapa, está bien hacer uso de una estructura, para asistir con el flujo completo y el equilibrio dinámico de la forma.

Primero dibuje, de ser posible a mano alzada, un cuadrado A, B, C y D **76**. Dibuje las diagonales AC y BD y marque el centro Z. Luego marque los puntos medios de cada lado, E, F, G y H, y una estos puntos con líneas EF, FG, GH y HE. Estas líneas intersectan con las diagonales en los puntos J, K, L y M. Ahora marque los puntos medios de las líneas EZ, FZ, GZ y HZ resultando los puntos

N, O, P y Q y únalos con otra línea. Dentro del gran cuadrado, han aparecido cuadrados más pequeños y triángulos que incidentalmente tienen bellas proporciones uno con otro. Finalmente divida la línea AJ por la mitad en el punto S, y asimismo las líneas BK, CL, DM, y luego ligeramente hacia la marca del centro marque el punto R en todas las diagonales.

¡Qué árido conjunto de instrucciones! Pero una estructura debe ser exacta; es la ley fundamental a partir de la cual la línea ahora puede desarrollarse libremente por sí misma.

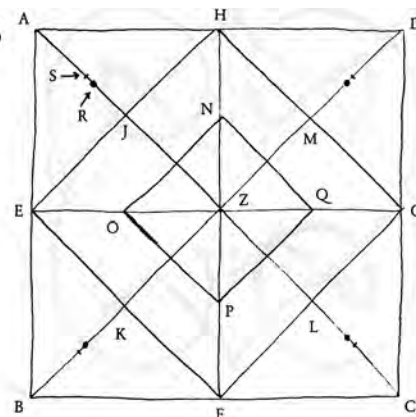
“Sólo la legalidad puede darnos libertad.”

Goethe

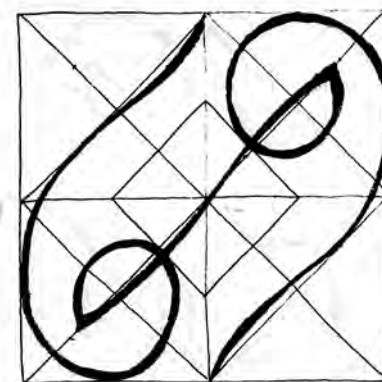
Dibuje esta estructura de manera que los siguientes ejercicios pueden ser hechos en papel de trazar puesto sobre la estructura.

Oscilando libremente dentro del rígido marco, la espiral se enrolla a sí misma hacia el nudo que debe ubicarse más o menos en el punto R **77**.

76



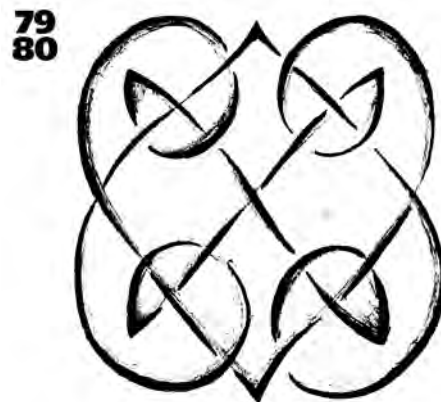
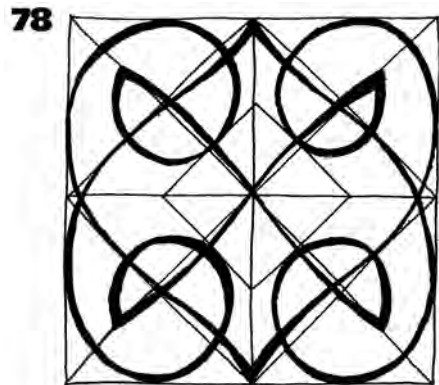
77



Todas las formas de los siguientes ejercicios deben ser dibujadas en el andamiaje del cuadrado, una después de la otra, hasta que eventualmente toda la forma se moverá y ‘danzará’ armoniosa y equilibradamente dentro del espacio dado **78**.

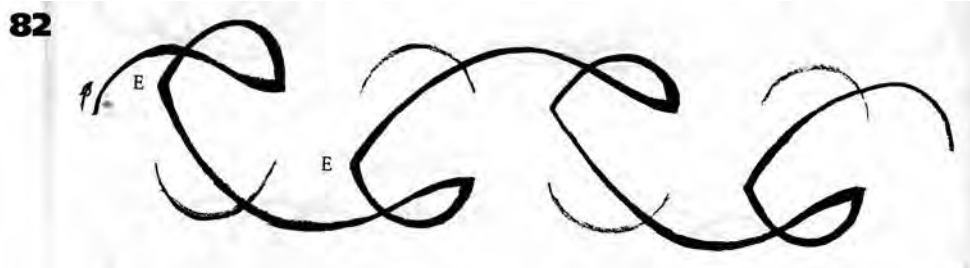
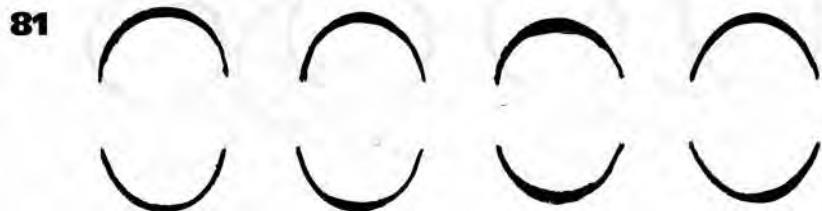
¡Pero debe remover el ‘andamiaje’!

Ahora intente a mano alzada y de memoria dibujar toda la forma **79**, hasta que finalmente pueda ‘tejerla’ alternadamente por arriba y por abajo **80**.

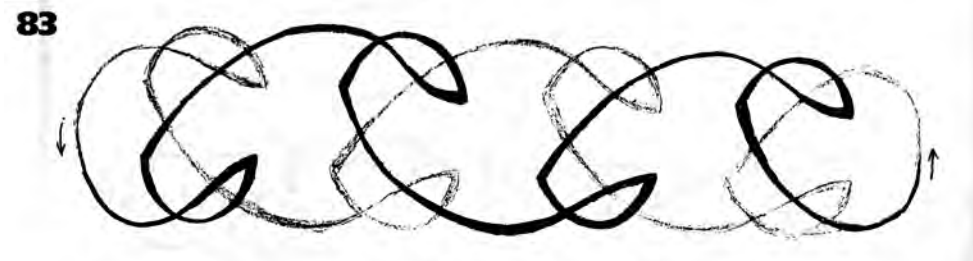


Los patrones de formas de nudo Calixto pueden ser variados de incontables maneras, de las cuales sólo unas cuantas pueden ser mostradas.

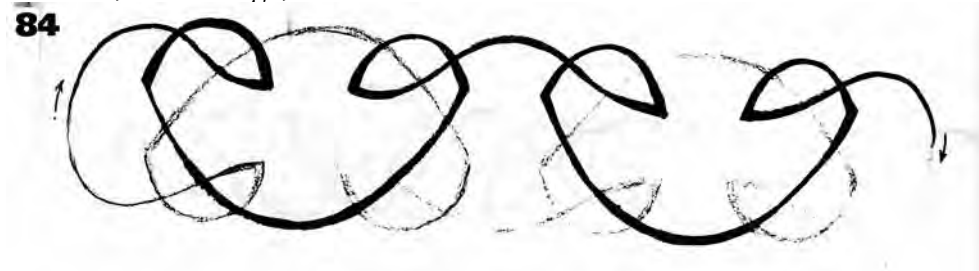
Por ejemplo en los patrones de **81**, la línea puede ser dibujada en un movimiento **82**, pero asegúrese de hacer esquinas en los puntos E.



Regresando con un ritmo similar, se han completado las formas **83**.



Puede, sin embargo, también variar la dirección de los nudos **84**.



Las curvas de los nudos pueden ser colocadas en un ángulo diferente **85**.

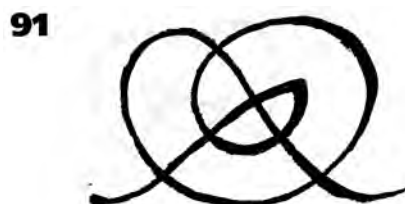
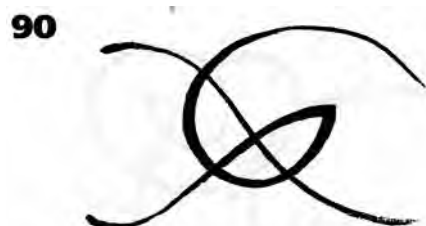


Esto proveerá nuevos desafíos, y demandará coraje, seguridad y confianza en una práctica constante y paciente, siempre renovando los principios básicos. Los ejercicios **86**, **87**, **88** y **89** muestran sólo cuatro de las muchas variaciones que son posibles.





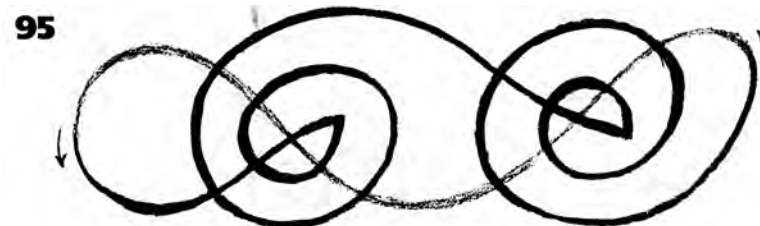
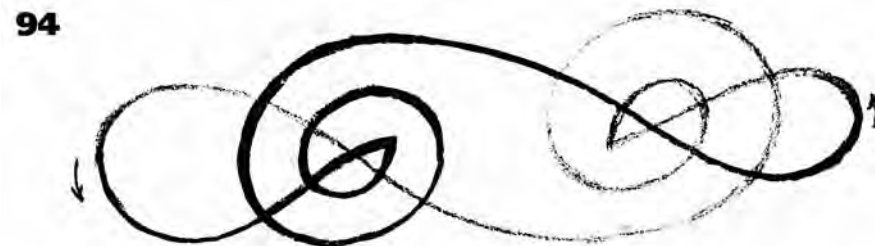
El pasaje de **90** a **91** es un tipo de doblado de un nudo Calixto.



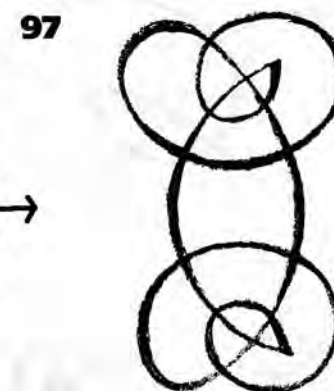
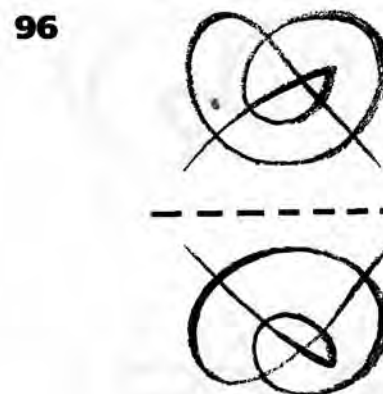
Dibuje una fila completa de formas rítmicamente **92**.



La secuencia puede ahora ser variada en la misma forma que hicimos con el nudo Calixto simple **93**, **94** y **95**. Descubra nuevas variaciones por sí mismo.



Dibuje un nudo Calixto doble espejando la imagen abajo (sin dar vuelta el papel) **96**. Estas dos formas pueden ser unidas en una sola línea **97**.

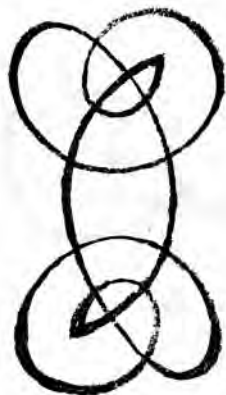


Ahora juegue con las muchas variaciones posibles, siempre consciente de la 'entidad única y la totalidad' como se expresa en el siguiente verso de Goethe:

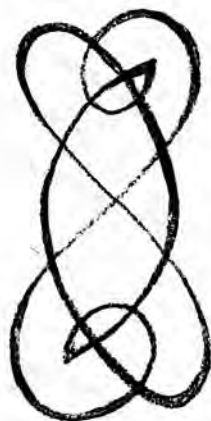
*Regocíjate en toda verdadera apariencia
Regocíjate en el juego sincero
Nada de lo que vive es 'uno solo'
Todo es siempre mucho.
Goethe*

Los ejercicios **98**, **99**, **100** y **101** son variaciones adicionales.

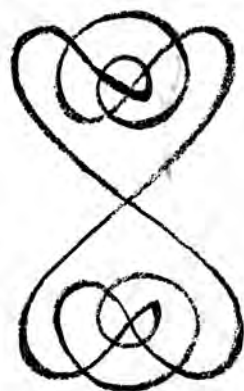
98



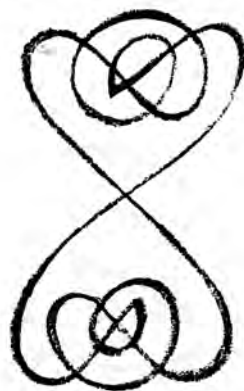
99



100



101



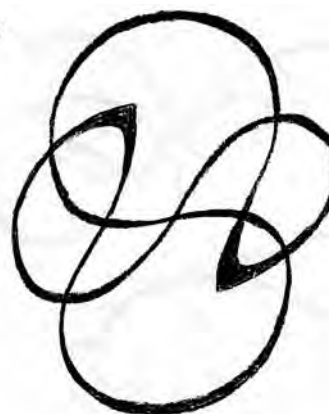
El dibujo deviene más fácil en su fluir si hace una pequeña pausa en cada esquina a la que arriba, esto también hace más accesible la variedad de ritmos.

Ahora vamos a seguir con más variaciones del nudo Calixto, tanto simples como más complicadas.

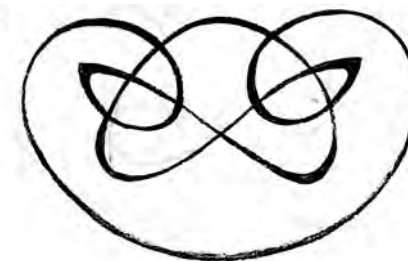
Dos nudos juguetonamente se mueven hacia dentro y hacia afuera uno del otro **102**.

Otra posibilidad: ejercicio **103**. En la ejercitación de éste, así como todos los siguientes ejercicios, primero se trabaja con el detalle de la forma, de lo básico al todo.

102

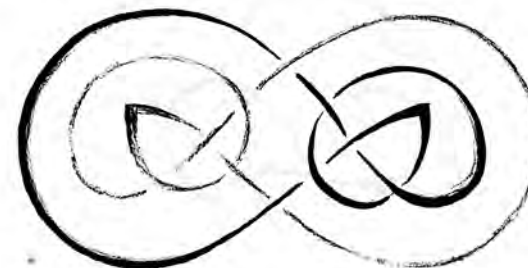


103

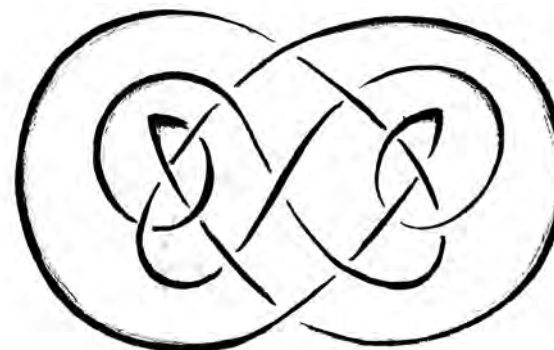


La composición de **104** dibujada en dos líneas, es extendida a una forma más intrincada **105**.

104

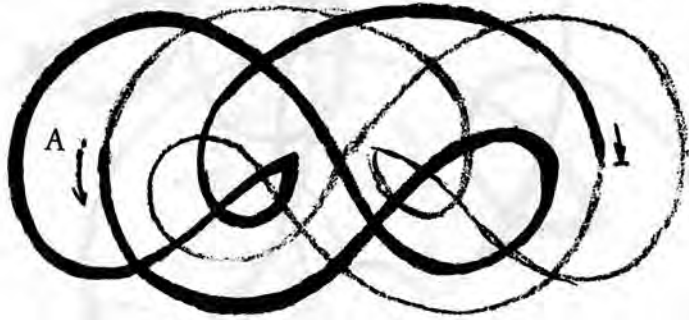


105

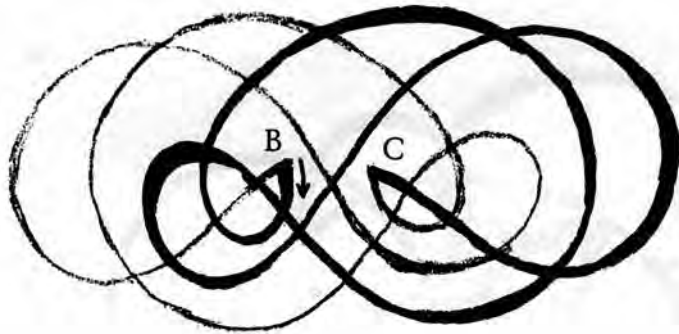


Los ejercicios **106** y **107** muestran posibles pasos intermedios, comenzando en A en un movimiento ondulante al lado opuesto **106** y desde el nudo de la esquina B en un flujo rítmico armonioso hacia el otro nudo de esquina **107**.

106

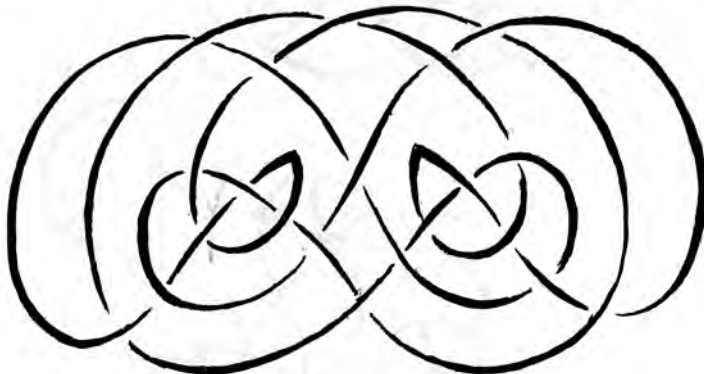


107



La forma en **108** es aún más difícil de dominar, pero es digna de sus esfuerzos debido al bello movimiento respiratorio de la línea como 'dos hebras a contra corriente.' (Goethe)

108



*Al respirar, la gracia puede ser doble
Al inhalar el aire, lo dejamos libre
La inspiración une
La salida desenvuelve
Y así con maravillas la vida entrelaza
Luego gracias a Dios cuando somos presionados
Y le agradecemos cuando Él nos concede el descanso.*

Los ejercicios **106** y **107** muestran posibles pasos intermedios, comenzando en A en un movimiento ondulante al lado opuesto **106** y desde el nudo de la esquina B en un flujo rítmico armonioso hacia el otro nudo de esquina **107**.

La abundancia de variaciones posibles a partir de las formas básicas son asombrosas. Déjese desafiar a ser inventivo, al alterarlas y también al escuchar a Goethe.²

*Para inventar, para concluir
Permanece, Artista, a menudo solo...*

luego:

*Bien descubierta, sabiamente ponderada.
Formada en belleza, completada con ternura*

Haz que la forma sea:

*Que por misteriosa vida
El significado resulte manifiesto...*

De manera que:

*Mil veces y hermosa fluya
La forma en forma saliendo de tu mano...*

No se 'duerma en los laureles' cuando tiene éxito con una forma, deje que la poesía de Goethe aliente sus 'alas':

*Siempre trabajando, haciendo vívidamente
Recree lo que ha estado haciendo
Que no lo retenga crudamente...*

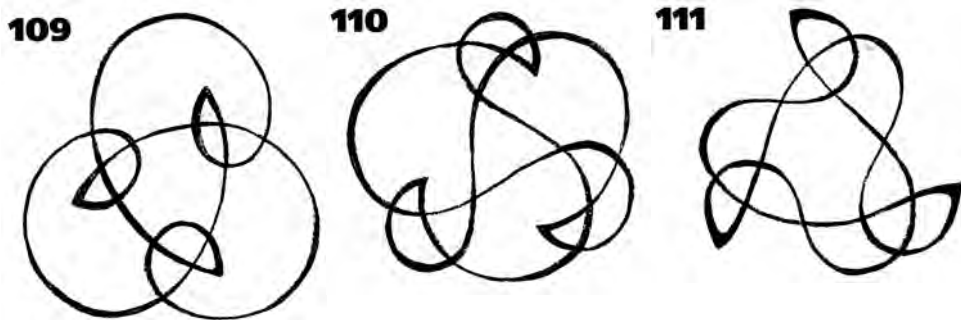
² Goethe, Johann W. von. 'Selected Poems: Artists song, One and All, y Parabasis' ['Poemas seleccionados: Canción del artista, Uno y Todo, y Parabasis']. John Calder Publishers Ltd. 1983.

el profanador de textos

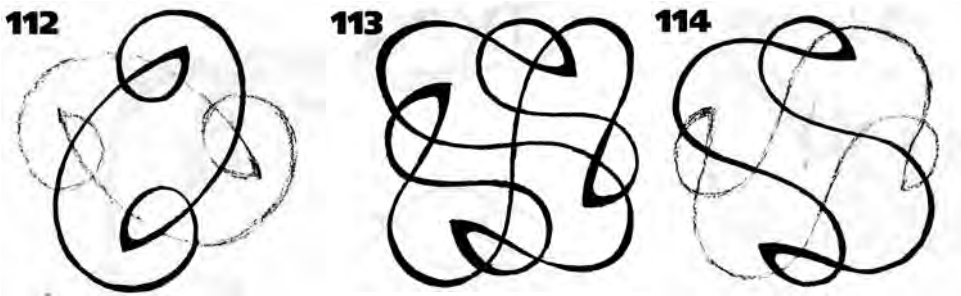
*Siempre revolviendo y creando
Primero formando y luego transformando...
Así creando, recreando
Para el temor y la maravilla, soy nacido.*

Este despertar de las fuerzas creativas nos preparará para las tareas del siguiente trabajo, donde miraremos más cercanamente a las cuestiones goetheanas de la metamorfosis.

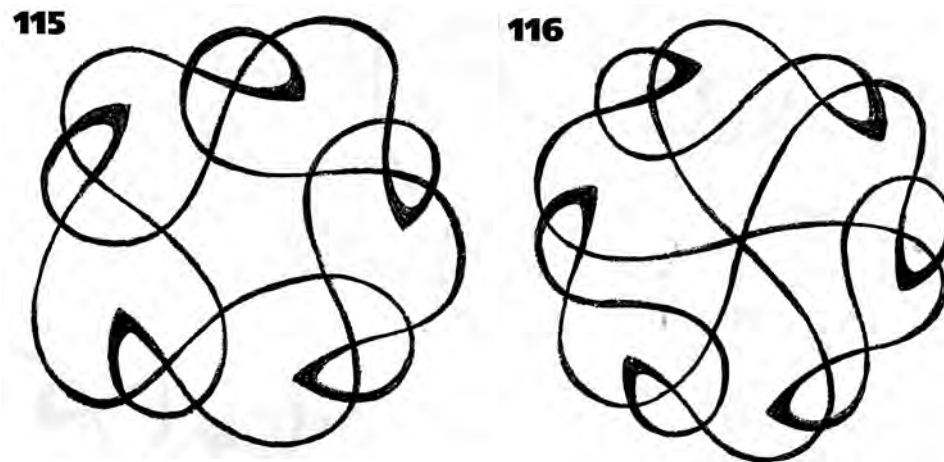
Los siguientes ejercicios **109**, **110** y **111** son ejemplos de tres nudos Calixto vinculados unos a los otros.



Los ejemplos **112**, **113** y **114** son cuatro nudos juntos, que dan una calidad dinámica adicional.



Luego, finalmente, dos ejemplos de cinco nudos Calixto **115** y **116**.

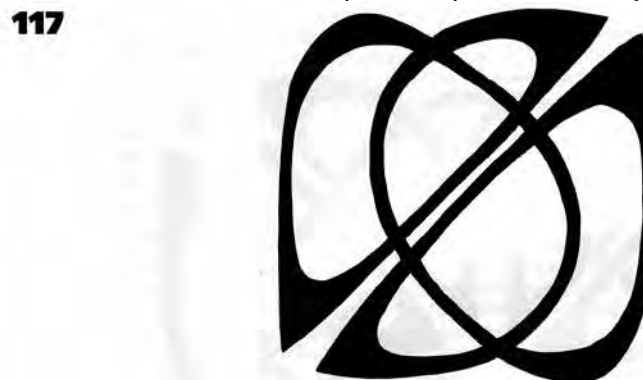


De continuar esta incremento con cada forma excedería el marco de este libro; en cambio, es mejor concentrarse más en el proceso de desarrollo de destrezas a través de la práctica.

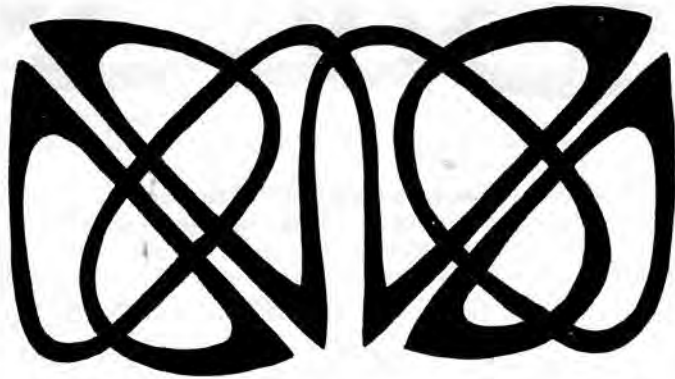
Comience construyendo la estructura con las curvas del nodo, o más simplemente aún, dibujará la forma en papel de trazar, con la firme resolución de practicar y eventualmente dibujarla a mano alzada.

Las últimas tres formas son similares a las formas de cintas entrelazadas que se encuentran en púlpitos y pantallas en las iglesias romanesecas del sur de Italia. No son dibujadas con grafito sino con el más difícil de usar pincel de calígrafo y tinta china.

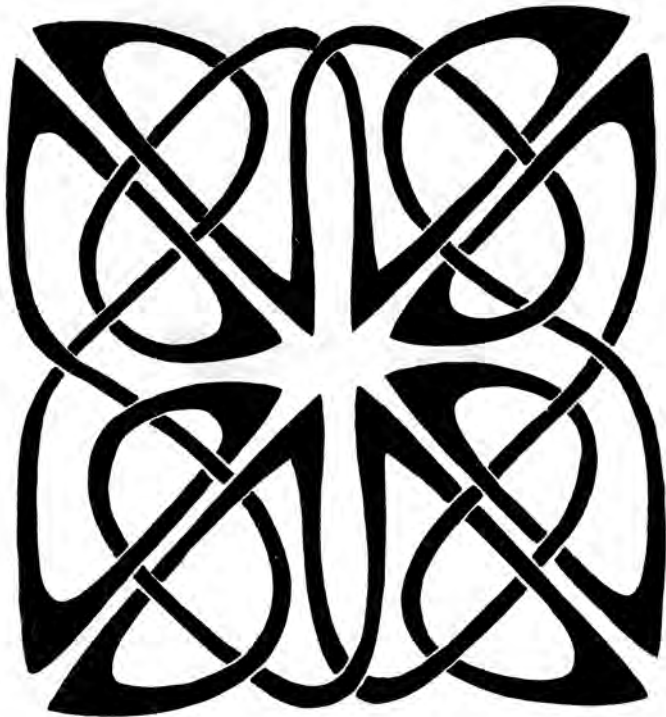
La forma básica es **117**, que se duplica en **118** y se cuadruplica en **119**.



118



119



La **sección vii** introducirá diferentes técnicas de dibujo, la base del lenguaje de la forma y la línea, las preguntas del color y forma y sus varios elementos artísticos, guiándonos hacia los comienzos de una más libre creatividad. ♣

sección vii

Hasta ahora, en el contenido de las **secciones i-vi**, se han practicado las leyes del arte de la línea concienzuda y extensamente. Trabajando creativamente con el arte tanto de los lombardos como de los celtas, se hizo visible como las semillas del pasado pueden tener sentido para el presente, y hasta guiarnos hacia el futuro. Estas formas de ‘poder’ guiado del ego (en el sentido cristiano), **sección iii**, estos ‘regalos de Micael’ el guerrero celestial para la fortaleza del equilibrio entre ‘muerte y el diablo,’ entre rigidez y disolución, pueden ayudarnos a fortalecer nuestras propias fuerzas del ego. La **sección vii** desafiará esta fuerza y las guiará a los primeros comienzos de la creatividad libre, como era la intención en esta etapa.

Debe haber claridad respecto a los varios elementos en el lenguaje de la forma y la línea, qué expresan y qué técnicas son usadas; sobre todo debemos estar atentos a cómo nos acercamos al secreto de descubrir un motivo en la creatividad libre.

Como ejercicios preliminares, prestemos atención a algunas formas lombardas particularmente interesantes, que fueron para los albañiles de esa época pasos significativos en la variación libre de la forma básica, concretamente los remarcables tallados de Cellole, Italia, dibujos **1-5**. En lugar de las habituales dos o tres hebras, estas formas de Cellole tienen una línea de dirección libre —de las notas de una escala surge un motivo melódico libre. Estas formas del siglo VIII son únicas en su propio estilo; nos guiarán orgánicamente por medio de los elementos practicados hasta ahora a un proceso formativo más libre.

1



Estudie la forma **1** conscientemente. Como ya conoce y experimentó la mera observación de tal forma debe ser un proceso activo y creativo. Dibuje este interesante movimiento de la línea tan grande como pueda. Estará encantado de descubrir elementos ya conocidos en un contexto tan nuevo. Toda la 'melodía' está claramente construida de cuatro motivos diferentes. El primero es un par de nudos espejados enlazados en la parte trasera de cada uno, a partir del cual la línea salta a un par de lemniscatas danzantes; a partir de estas redondeces el tercer motivo deviene esquinas y, finalmente, otro par de nudos con una inclinación en ellos. Practique esta forma **1** cuidadosamente hasta que la conozca de memoria.

El ejemplo **2** también está hecho de cuatro motivos diferentes. Trate de dibujar primero cada motivo separado. Sienta cómo la forma se construye paso a paso hasta que finalmente se completa a sí misma en un nudo. Pequeñas curvas dobles al comienzo y al final convierten el conjunto en una bella armonía.

2



El ejemplo **3** es de una construcción diferente; como dos 'melodías' entremezclándose. Note el pequeño florecimiento extravagante en el borde superior derecho.

3



El flujo melodioso de cada línea es también aparente en el ejemplo **4**, así como su entrelazado, pero aún más llamativo es la relación entre uno y otro, la tensión y liberación del 'intervalo.'

4



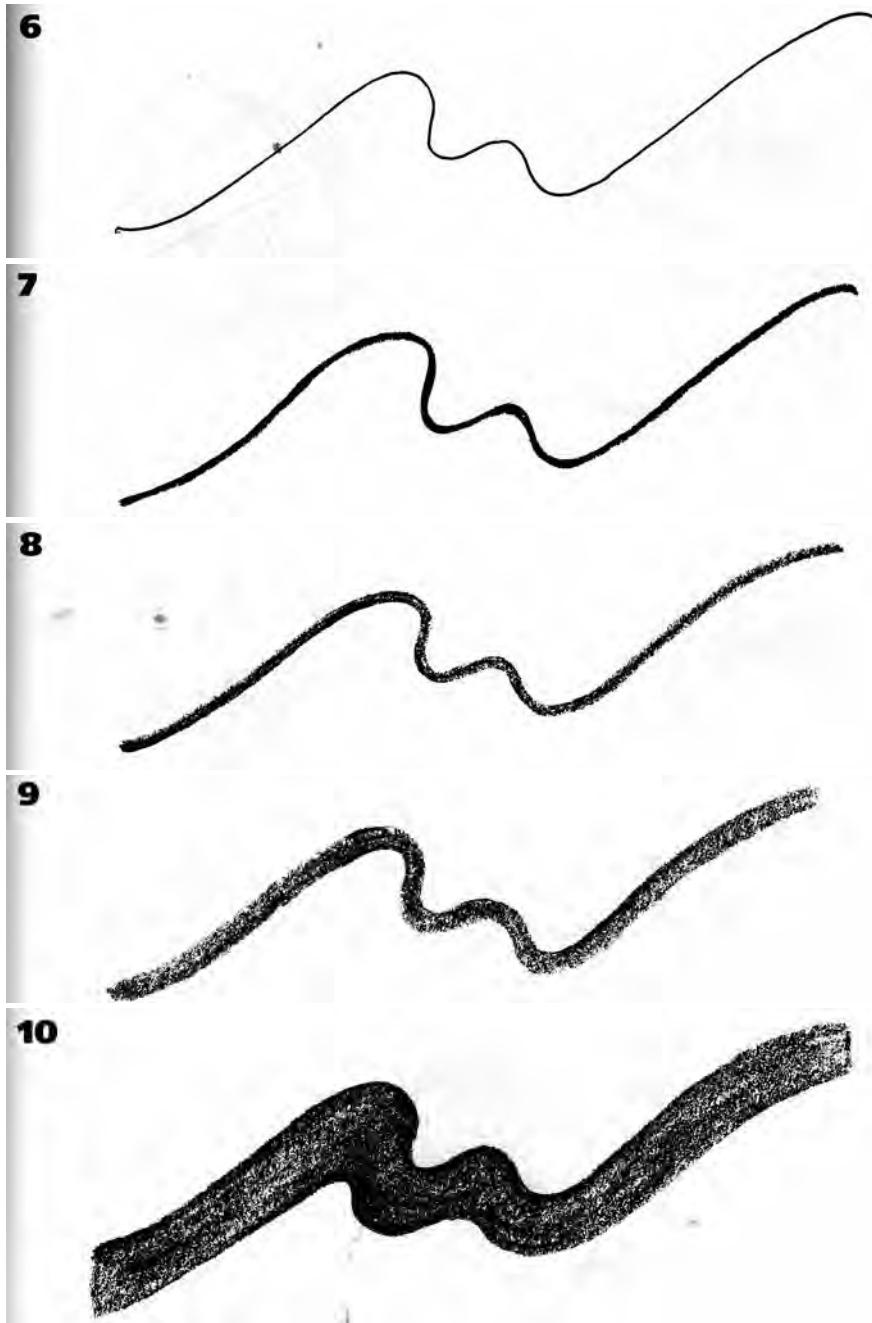
Intente dibujar esta forma **4** y también la **5** con dos colores diferentes, en lugar del grafito negro usado habitualmente. Cada contrapunto en el movimiento es de esta manera también un equilibrio de color casi 'audible,' como un dúo de dos instrumentos diferentes. Trate de encontrar qué colores armonizan mejor. Preste atención a la calidad de los contrastes: intente con un púrpura rojizo con un púrpura azulado, o azul y naranja, pero evite los contrastes muy fuertes. Haga algunas variaciones 'Cellole' por usted mismo.

5



A partir de este punto, el estudio del proceso de construir la forma será menos sistemático. En cambio, a partir de la experiencia de la práctica, se considerará un cuestionamiento a fondo de las posibilidades pictóricas de la línea.

Comenzaremos con una pregunta ingenua: ¿Cuán ancha o delgada es una línea? Los ejemplos **6-11** muestran líneas similares en diferentes anchos, y dibujadas con diferentes medios. Es difícil definir el ancho de la línea en **11**, que fue dibujado con un pincel de fibra. El ejemplo **6**, el más angosto, podría presumiblemente ser llamado una 'línea' real. Todas las siguientes líneas asumen más y más las características de una superficie. En el ejemplo **10** es visible que en los bordes de la línea donde las superficies oscuras se encuentran con las claras, se crea otra línea.



Rudolf Steiner dice lo siguiente respecto este problema:

Cuando el ser humano percibe un círculo coloreado, él dice en forma resumida: “Veo el color, y veo la redondez del círculo, su forma.” Pero aquí se confunden dos cosas totalmente diferentes. Por medio de la actividad específica del ojo... usted sólo ve el color en primer lugar. Usted ve la forma del círculo haciendo uso de su sentido del movimiento en su subconsciente, e inconscientemente en su cuerpo etérico. En su cuerpo astral, usted ejecuta el movimiento de un círculo, y luego lo eleva a su cognición. Y cuando el círculo que usted ha absorbido a través del sentido del movimiento llega a la cognición, sólo entonces la forma, reconocida como un círculo, se une con el color que ha sido percibido. En efecto, evoca la forma a partir de todo el cuerpo, pues lo que solicita al sentido del movimiento se reparte sobre todo el cuerpo.¹

(Lo que Rudolf Steiner aquí llama el ‘sentido del movimiento’ representa todos los sentidos que pueden percibir formas, en otras palabras, también los sentidos del tacto, percepción del orden, y de equilibrio, a menudo referidos en este trabajo.)

En efecto, una línea no puede ser experimentado por el sentido óptico aislado, que sólo puede percibir luz y oscuridad y color. Para ser exactos, la línea es unidimensional, no tiene grosor, es ‘invisible.’ Hablando estrictamente, todos los ejemplos **6-11** no son líneas, aún la más delgada tiene un ancho y bajo el microscopio daría una imagen tridimensional o una ‘sierra’ de partículas de grafito.

La línea es experimentada sin embargo en nuestro a menudo referido sentido del movimiento, y por lo tanto nuestro propio cuerpo, en su totalidad, nos provee con un ámbito de percepción. De manera que lo que en los

¹ Steiner, Rudolf. ‘El estudio del hombre como base de la pedagogía.’ [GA293] [N. del Au.]

el profanador de textos

ejemplos aparece como una línea, sólo tiene carácter de imagen, en realidad la percibimos internamente, se “evoca la forma a partir de todo el cuerpo” (Rudolf Steiner).

La imagen de la línea en el papel nos aparece como el ‘rastro de un movimiento,’ y dependiendo del ‘instrumento de trazado’ la línea es angosta o ancha. En esta imagen de la línea simplemente ve oscuridad y luz, pero si con la ayuda de su sentido para la forma internamente la copia, la toca, la sopesa y experimenta su orden, entonces la imagen le proveerá de una experiencia interna de realidad.²

Es sólo debido a la propia experiencia de verticalidad dentro de su propio cuerpo (como línea, como realidad) que es capaz de experimentar y constantemente crear verticalidad en el mundo a su alrededor.

En la naturaleza exterior sólo ve línea como bordes, por ejemplo, donde una superficie azul es limitada por una amarilla, siendo la línea resultante incolora, actualmente invisible. La línea como tal no existe, y si la coloca un pintor, representa una mentira. La tarea del pintor es distribuir color en la superficie, a partir del cual surgen las formas. Tales superficies de color pueden ser creadas con un crayón **12, 13** y también con líneas en la técnica de dibujo de sombreado usada como forma de pintar **14, 15**. El ejemplo **16** muestra la línea como el encuentro de superficies.

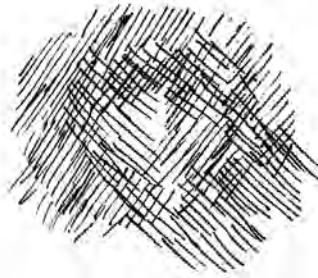
12



13



14

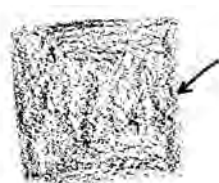


16

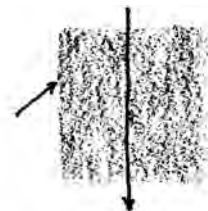


La forma de las líneas del dibujante, sin embargo, son ‘rastros’ de un movimiento devenido visible. Primero pinte un cuadrado como una superficie coloreada **17** y luego dibújelo con un crayón ancho **18**. El resultado es el mismo.

17



18



Kandinsky dijo lo siguiente al respecto:

Para la pregunta de cuándo la línea como tal desaparece y en qué punto nace la superficie, no hay una respuesta precisa. ¿Cómo debería ser respondida la pregunta? Cuando termina el río y comienza el océano.

Sin embargo, cuanto más delgada parezca la línea, más acentúa su ‘resonancia,’ o hablando comparativamente, su elemento inspiracional. Cuanto más delgada es la línea, desaparece aún más la experiencia del color, y es mayor la transición de lo imaginativo a lo inspirativo: la línea es un impulso hacia la inspiración.

La línea como el rastro de un movimiento tiene su origen en el dominio del tono, que es accesible a la inspiración.³

² Kandinsky, Vasili. ‘Punto y línea sobre el plano.’ [N. del Au.]

³ Gerbert H. & Roggenkamp, W. ‘Bewegung und Form in der Graphik Rudolf Steiners’ [‘Movimiento y forma en los gráficos de Rudolf Steiner’]. Stuttgart. 1979. [N. del Au.]

el profanador de textos

Rudolf Steiner también hecha luz en dónde el arte del dibujo lineal tiene lugar dentro del alma-espíritu del ser humano⁴ (sobre la inspiración):

Uno experimenta total libertad respecto al tiempo y al espacio, se siente uno mismo en movimiento. Hay ciertas formas lineales... que uno experimenta. Pero no experimenta tales que las imagina de alguna manera dibujadas en el espacio, sino como si uno mismo estuviera en constante movimiento con su propio ego, siguiendo cada fluir de la línea y construyendo la forma. Sí, uno siente el ego como el que dibuja, y al mismo tiempo como los materiales con los cuales se hace el dibujo. Y cada línea, cada cambio de posición es simultáneamente una experiencia del 'Yo.' Uno aprende a reconocer que el movimiento del propio ego está entretejido en el trabajo de las fuerzas creativas.

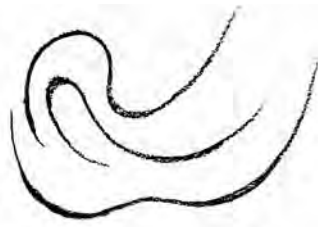
El arte del dibujo de formas por lo tanto aparece como un arte por encima de los límites de las artes plásticas —arquitectura, escultura y pintura— que se expande en el mundo del espacio; y de las artes interpretativas —palabra y música— que se revelan a sí mismas en el fluir del tiempo. Es al mismo tiempo el borde que el ego forma por sí mismo entre el mundo de lo físico y de lo espiritual. Mudo dependerá del ego guiando la línea, que no copia las formas de la naturaleza exterior, y que tampoco permanece dentro de la experiencia personal del sentir del alma, sino que en cambio se abre a sí misma al mundo de las ideas accesibles sólo al ego, el mundo del espíritu objetivo. En las **secciones ix-xii** seremos capaces de educarnos a nosotros mismos por el arte de la línea de Rudolf Steiner que es un mundo orgánico viviente, sin reproducir formas de la naturaleza, o trayendo un elemento espiritual en forma simbólica.

Poniendo todo esto en la parte de atrás de nuestra mente, comencemos otra vez por el comienzo, pero ahora con el objetivo de la creatividad libre. Dibuje líneas rectas **19**, líneas redondeadas **20**.

19



20

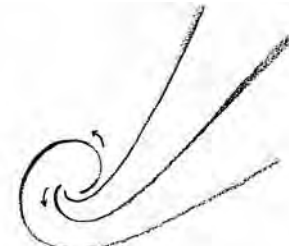


Lleve las líneas rectas a una curva **21** y las curvas a una recta **22**.

21

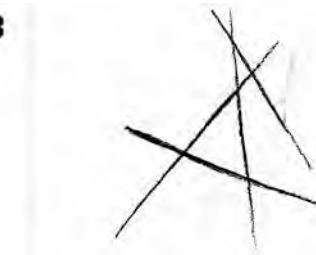


22



Juegue libremente con las líneas rectas **23** y las curvas **24**.

23



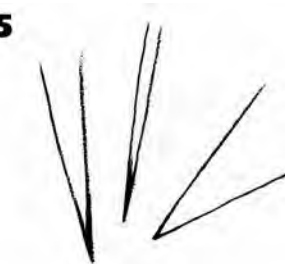
24



A partir de estos elementos básicos surgen nuevas formas en ángulos, esquinas y puntos. El énfasis aquí es en el sentir su cualidad.

El ángulo agudo es agresivo en **25** mientras que el algo más abierto **26** tiene un gesto más amistoso. El mundo del ángulo recto se distingue **27** en su 'exactitud' e inevitabilidad.

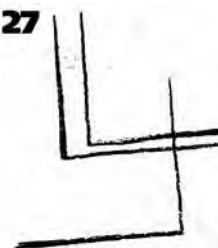
25



26



27



Puntos también pueden surgir de curvas, cóncavas o convexas, girando hacia la derecha o la izquierda **28**; también la doble cóncava **34** y la do-

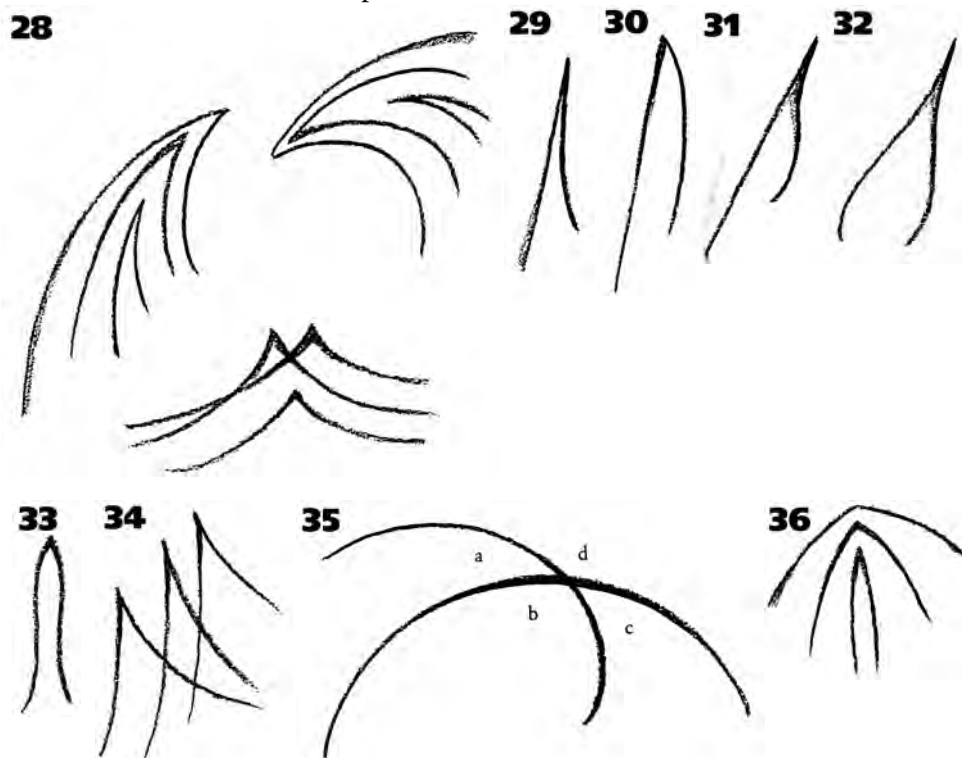
⁴ Steiner, Rudolf. 'Las etapas del conocimiento espiritual.' [GA012] [N. del Au.]

el profanador de textos

ble convexa **36**. Pueden hallarse en el ejemplo **35** como resultado de los cruces:

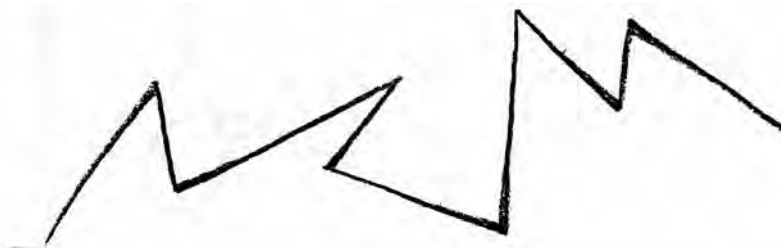
- | | | |
|----|-----------------|----------------|
| a: | convexa-cóncava | giro derecho |
| b: | doble cóncava | |
| c: | convexa-cóncava | giro izquierdo |
| d: | doble convexa | |

Los puntos **29-33** muestran posibles combinaciones, cada una sugiriendo una cualidad diferente de la experiencia.



Continúe dibujando diferentes tipo de movimientos de línea y sea inventivo en sus variaciones. Profundizando la experiencia de la línea, busque la diferencia en calidad de lo recto/angular **37**, la redondez **38**, y la alternancia entre recta y curva **39**.

37



38



39

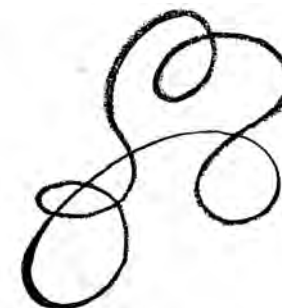


Hermann Kirchner nos trae sugerencias invaluable sobre este tema en su libro 'Dynamic Drawing' ['Dibujo dinámico'].⁵ Dibuje líneas encerradas en sí mismas tanto esquinadas **40** como redondeadas **41**, siempre teniendo cuidado de guardarse contra el a menudo mencionado peligro de que la forma se rigidice o se disuelva.

40



41



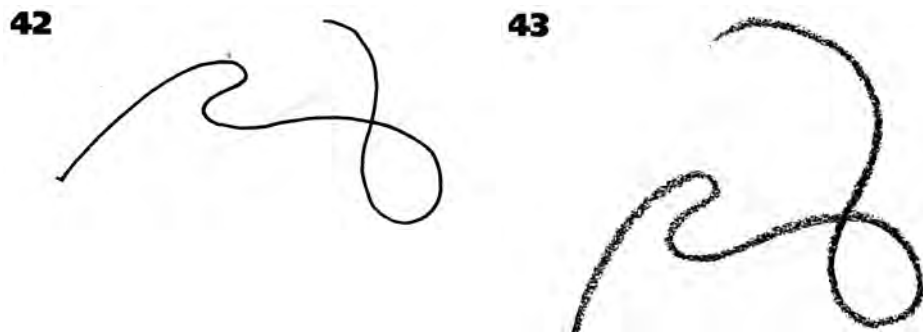
⁵ Kirchner, Hermann. 'Dynamic Drawing, Its Therapeutic Aspect' ['Dibujo dinámico, su aspecto terapéutico']. Mercury Press, Spring Valley, New York. [N. del Au.]

el profanador de textos

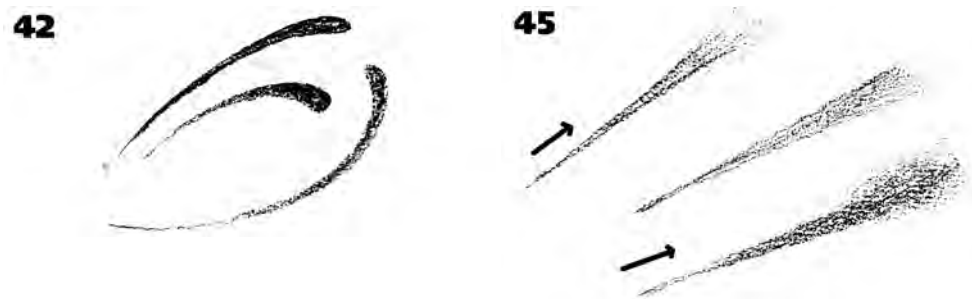
La forma en la cual la línea es dibujada provee muchas posibilidades de expresión dinámica, tal como un violinista mueve su arco —rápido, despacio y con presión variada— dando la posibilidad de un tono musical viviente.

Tome un lápiz duro bien afilado en punta y dibuje una fina línea claramente y con seguridad **42** como un 'tono' puro sin vibrato.

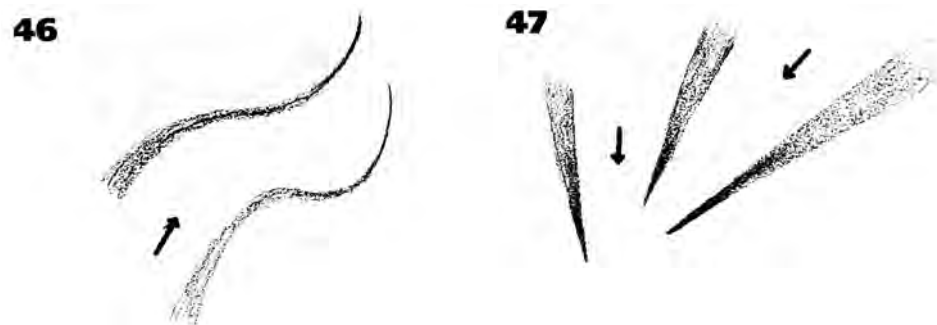
Luego dibuje la misma línea con un lápiz más blando y ancho **43** dando un 'tono' bien diferente. Intente diferentes variaciones.



En **44** la línea fina se ensancha y deviene más densa, mientras que en **45** la línea se disuelve a medida que se ensancha.



Una ancha corriente fluyendo calma se acelera mientras se angosta **46** o alcanza un punto y se hace agresiva **47**.



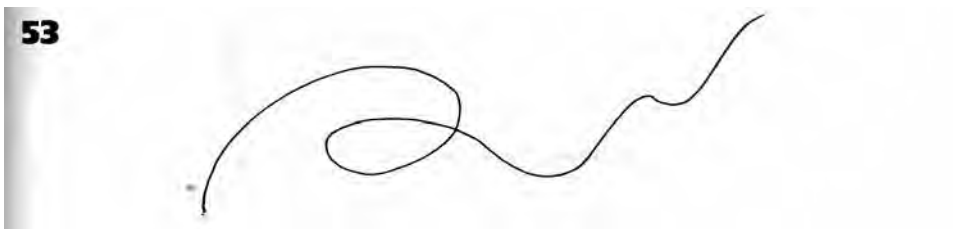
48 es un ejemplo de **46** en una secuencia rítmica.



Variando la presión del pincel del calígrafo se puede dibujar una línea dinámica y viviente **49**.



La línea también puede tener diferentes calidades de peso dentro de la misma amplitud. Experimente con un lápiz blando el 'crescendo' y 'diminuendo' de la línea **50**, **51** y **52** tanto como una línea continua **53** o un compuesto de muchas líneas pequeñas **54** dando al conjunto un 'temperamento' bien diferente.

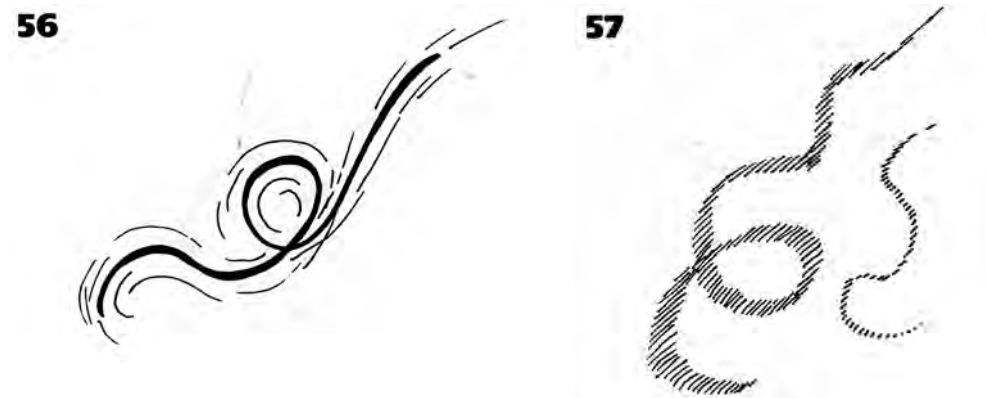


Usando un lápiz de fibra suave o un trozo de algodón mojado en acuarela, la línea deviene plana y difusa, como si fuera frotada **55**.



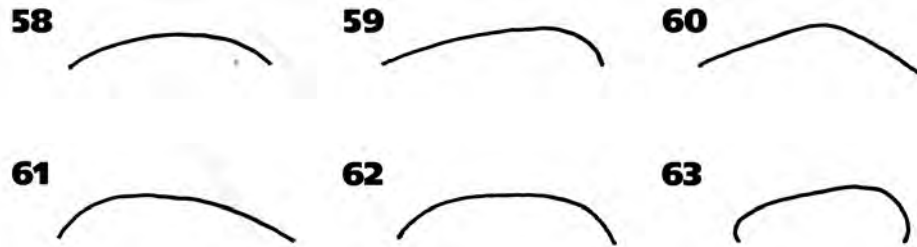
La línea en **56** está dibujada con un lápiz de fibra más afilado y arrastra el espacio circundante con ella, tal como el movimiento de la mano crea el movimiento en el aire, el movimiento de este espacio puede hacerse visible.

La técnica del dibujo sombreado permite crear una línea más ancha **57**; esto es más pictórico que dinámico, el movimiento del sombreado puede ir a contracorriente de la dirección del conjunto. Cuando se usan líneas cortas en el sombreado, el conjunto tiende a ser desintegrado y inquieto.



La tarea en los siguientes ejercicios es elevar a la atención la consciencia de las cualidades de la forma. En **58-66** cada curva tiene un carácter diferente. Dibuje formas similares y descríbalas con expresiones como: suelto, tirante, expandido, contraído, equilibrado, sonoro, silente, etc.⁶

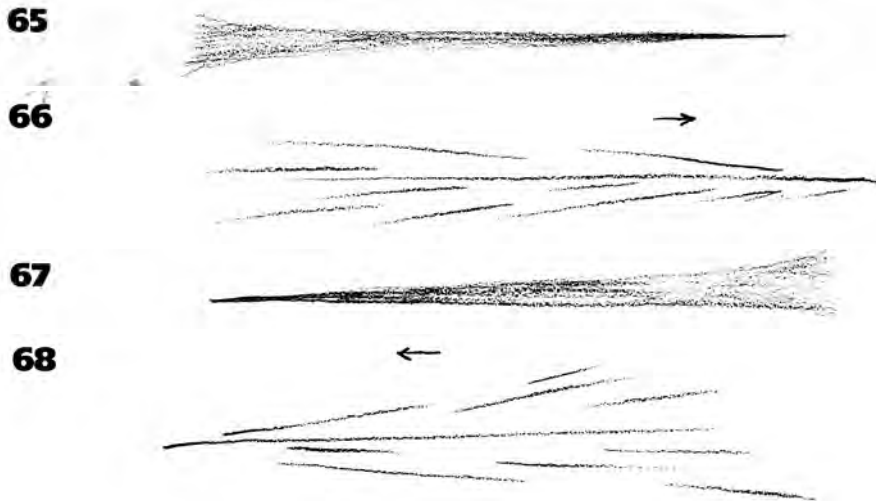
⁶ Markhoff, M. & Humprecht, B. 'Wirkungen von Formen and Symbolen auf Gesellschaftliche Verhaltensweisen' ['Efectos de las formas y los símbolos de la conducta social']. Berlín. 1971. [N. del Au.]



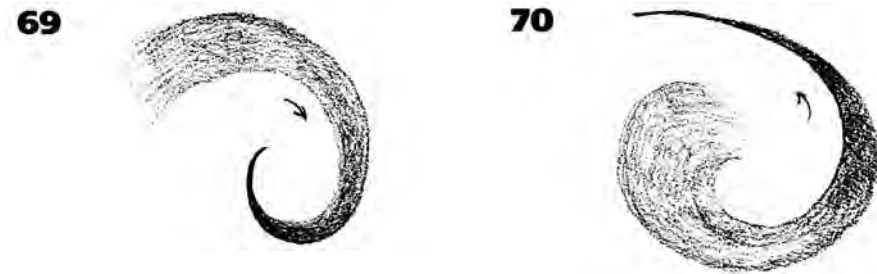
Es imposible ver en qué dirección ha sido dibujada una simple línea horizontal **64**. Sin embargo, la dirección de derecha a izquierda, o izquierda a derecha, es un factor importante con el cual trabajaremos más.



Es reconocible que el énfasis de las líneas **65**, **66** está dirigido hacia la derecha, mientras que **67**, **68** está dirigida hacia la izquierda.



Intente líneas similares verticalmente, diagonalmente y también en curvas. El impulso de la espiral **69** lleva el énfasis hacia el centro y en **70** hacia la periferia.



Kandinsky trabajó intensamente con el problema de la calidad de la forma de la línea.⁷ Es provechoso estudiar sus dos libros. Hacemos una injusticia al etiquetar sus esfuerzos artísticos, los cuales él mismo admitía que no alcanzaban sus propios objetivos, como sólo racionales y el resultado del pensar abstracto.

Ambos libros son a menudo malentendidos... son considerados como un programa, su autor catalogado como un artista teórico... cuya mente se ido por el mal camino... Estos libros tienen el propósito de despertar experiencias de naturaleza espiritual... Nada es más remoto a partir de mi propósito que apelar al cerebro o el intelecto.

Aunque quizás Rudolf Steiner fue quizás el primero en expresar la realidad de lo alma-espiritual en este arte de la línea en una forma orgánica viviente, Kandinsky y también Paul Klee se erigen como preparadores altamente dotados del camino, y ayudantes hacia este objetivo.⁸

Rudolf Steiner aconsejaba a los pintores a 'trabajar a partir del color'; en la misma vena podemos 'dibujar a partir de la forma.'

Color y forma son polaridades en cierto sentido. Ya ha sido considerado como nuestra naturaleza corporal es el campo de la percepción del sentido de la forma, y como la línea dibujada es una imagen de la realidad, no la realidad en sí misma. Para el color es al revés. El sentido de la vista tiene el dominio de la naturaleza circundante como su campo de percepción. Ahí es donde el color se encuentra a sí mismo como una realidad, pero como experiencia interior humana tiene más

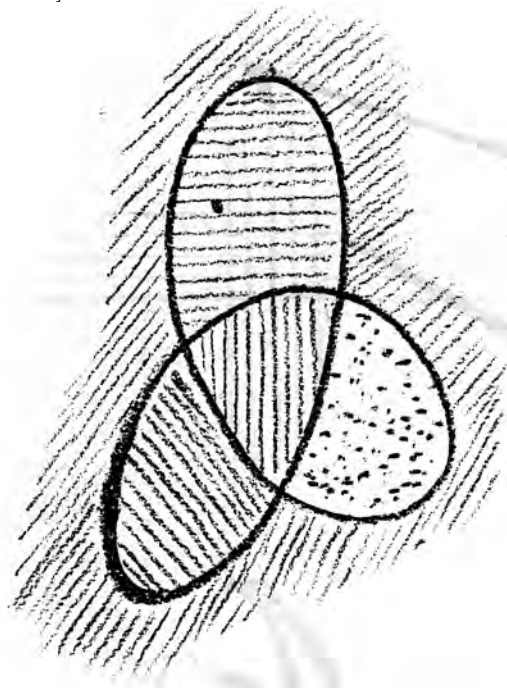
⁷ Kandinsky, Vasili. 'Punto y línea sobre el plano.' [N. del Au.]

⁸ Klee, Paul. 'Das bildnerische Denken' ['El pensamiento pictórico']. Basilea. 1964. [N. del Au.]

el profanador de textos

un carácter de imagen.⁹ Así como el pintor debe buscar las formas a partir del color en sí mismo, así el dibujante tiene que buscar las cualidades inherentes de 'color' en el mismo acto de dibujar. Dificilmente resultará llenar la forma dibujada con color como ha sido sugerido en **71** (el sombreado y los puntos, etc. indican colores). Esto será recordatorio de los libros para niños en los cuales las formas son expresadas en gruesas líneas negras, las cuales se supone que los niños llenarán con sus crayones de colores.

71



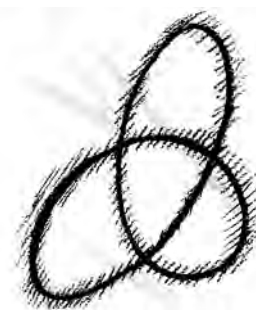
“La línea en sí misma es una mentira,” porque es sólo el resultado del encuentro de dos colores. El hecho que es a menudo pasado por alto que las dinámicas de una línea dan una impresión de color. Esto puede ser experimentado en eurytmia, el nuevo arte del movimiento, donde se pueden sentir independientemente del color actual del vestido, velo o iluminación.

Asumiendo que la forma de una línea tiene una cualidad interior de color, el dibujante estará justificado en usarla. Ésta jugará un rol acompa-

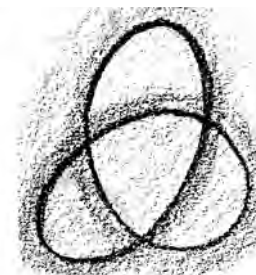
ñante, aunque también podrá aparecer como contraste, pero nunca debe suprimir o borrar el gesto principal de la forma. El sombreado en **72** es para indicar color.

El color también puede actuar como un fondo para dar un estado de ánimo general **73** y de acuerdo con éste se elige el color para dibujar la línea.

72



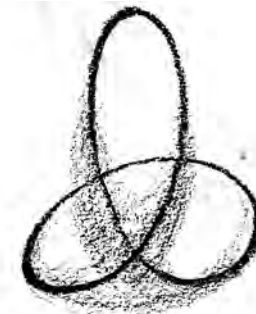
73



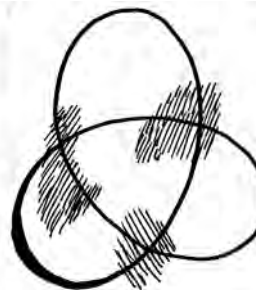
A los niños pequeños se les debe permitir dibujar en sus colores favoritos. Sin embargo, el grafito negro retiene la pura objetividad que puede dar la experiencia del color a través de la forma en sí misma.

El color también puede jugar un papel secundario o incluso trabajar como contrabalance **74, 75**. Dibuje una forma con la que esté familiarizado, primero en negro y rodéela con color, luego en crayón de color (o pintura, etc.) y otra vez rodéela con color. Preste atención, sin embargo, a que la forma siga teniendo dominancia sobre el color y no se disuelva en él.

74



75



Los siguientes ejercicios son dibujados con pincel y tinta china, y en el negro profundo el impulso del movimiento y su intensidad tiene su propio efecto de

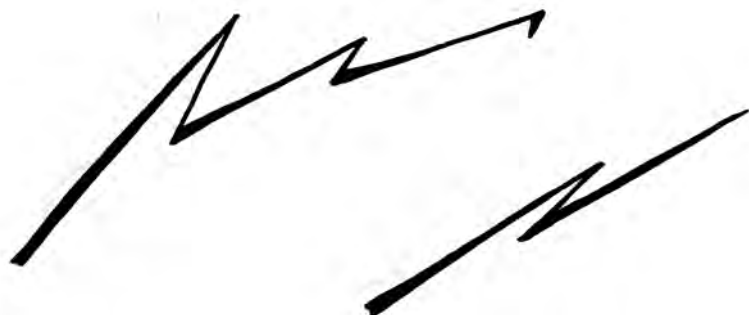
⁹ Steiner, Rudolf. 'Der Entstehungsmoment der Naturwissenschaft in der Weltgeschichte und ihre seitherige Entwicklung' ['Los orígenes de la ciencia natural en la historia del mundo y su desarrollo desde entonces']. [GA 326] [N. del Au.]

el profanador de textos

‘color.’ La experiencia de esto es posible a través de la interrelación de nuestros sentidos; así como en música hablamos del ‘color’ de un tono, y en pintura del ‘tono’ de un color, en dibujo debemos tratar de descubrir el ‘sonido’ de una forma y también el ‘color’ de una forma. También es posible ‘gustar’ la calidad de las formas, o aún ‘olerlas’; también tienen sus calidades de calidez.¹⁰

Dibuje los ejemplos **76-80** y trate de descubrir las calidades de color dominantes por usted mismo. Será difícil imaginar **76** como ‘verde,’ y **79** es difícilmente ‘amarillo.’ Haga algunas formas por usted mismo.

76



77



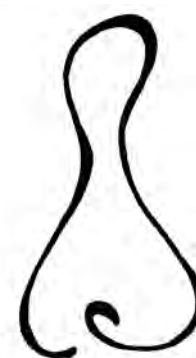
78



79

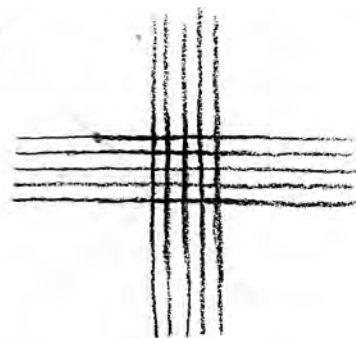


80

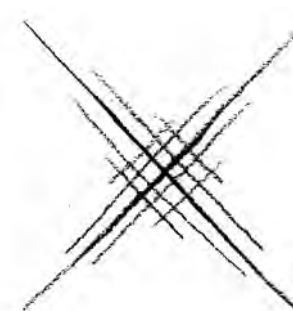


Los siguientes ejercicios son para indicar las calidades de la dirección de la línea en un área dada. Dibuje una cruz **81** con cuidadosa atención a la vertical y a la horizontal. Su calidad es calma, estática, quizás incluso muerta. La cruz en la diagonal **82** por el otro lado es dinámica, viva y despierta.

81



82



La línea horizontal de izquierda a derecha **83** indica un movimiento hacia adelante, al futuro, afuera —es también la dirección en que escribimos.

84 es lo inverso, hacia atrás, hacia el pasado, adentro. La primera libera la segunda ata.

83



84



La vertical hacia arriba llega a la luz **85** en ingravidez hacia el cosmos más allá de nosotros mismos; la vertical hacia abajo **86** gana peso, se densifica, pero también guía hacia una profundización.

¹⁰ Göbel, Thomas. ‘Die Quellen der Kunst’ [‘Las fuentes del arte’]. Dornach. 1982. [N. del Au.]

85



86



La diagonal hacia arriba derecha **87** es dinámica, indicando mejoría, 'alcanzando el objetivo.' Hacia abajo izquierda **88** "Me retiro a mi fuente," pero también "Me niego a mí mismo."

87



88



Arriba hacia la izquierda **89** "Busco mi origen espiritual," pero también "Huyo en la ilusión." Abajo hacia la derecha **90** "Llevo a cabo mi trabajo en la materia," pero también "Supero las fuerzas de oposición."

89

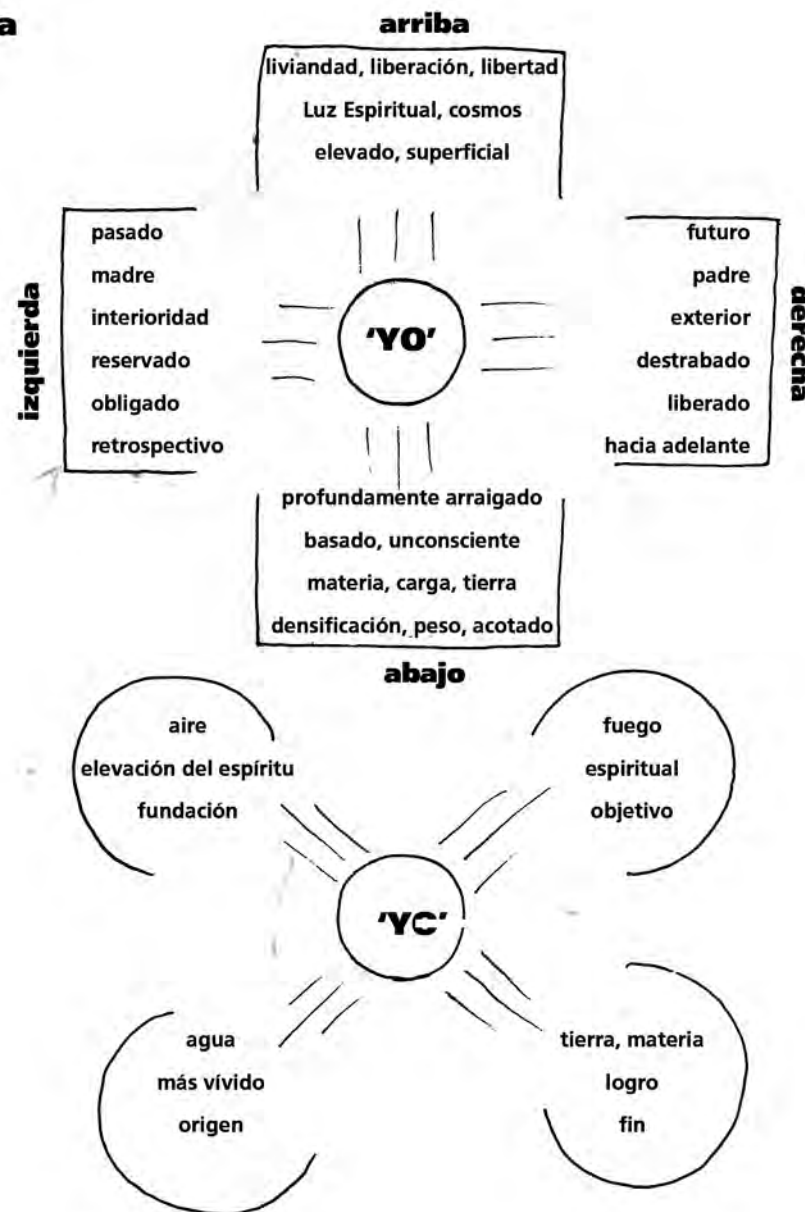


90



Estos comentarios significan sólo un muy elemental comienzo, no deben nunca ser aplicados esquemáticamente. En la siguiente página de diagramas **90a** es un resumen incompleto y tentativo de las cualidades de área y dirección.

90a



Los artistas gráficos conocen exactamente el efecto de cómo las formas en un trabajo publicitario trabajan sin que nosotros lo sepamos, nos manipulan, “somos in-formados.” Sólo practicando para una experiencia consciente de las forma nos podemos proteger nosotros mismos contra los ‘Hidden Persuaders’ [‘Persuadores ocultos’] (Vance Packard)

Debemos ser capaces de mantenernos firmes en la experiencia de la forma, de otra manera devendremos esclavos.

Carl Kemper

El intelecto es un bribón errante dentro de lo artístico. Por supuesto debe haber tenido un pensamiento, una idea, pero luego debe dejarla atrás, olvidarla, y sólo trabajar con el sentimiento. Nunca debe saber antes cómo se verá la composición terminada. Primero tiene que hacer una forma, y concentrarse estrechamente en ella; luego viene la segunda forma, y luego tiene que ver exactamente como esta se relaciona con la primera forma, y así siguiendo; al final usted tiene una composición. La composición debe ser ‘esperada,’ nunca preconcebida y fija.¹¹

¿Es artístico ilustrar un contenido? Lo espiritual no debe ser expresado en forma simbólica:

No represente nada simbólico, en cambio despierte el sentido para la línea ondulante, los lazos y curvas o esquinas de la forma.¹²

En otras palabras, despierte el sentido para la calidad del proceso formativo. También, cuídese contra los elementos adicionales preconcebidos en la ilustración. Guiar una línea pura en la forma de un pájaro, gatito o cualquier forma de la naturaleza sería inartístico. Sería una forma de descenso desde el nivel de la inspiración a la de la imaginación.

Hay líneas puras así como hay pensamientos puros.

¹¹ Steiner, Rudolf. ‘To A. Turgeniev’ [‘A A. Turgeniev’], de la revista ‘Styl’ libro 1/3.

¹² Steiner, Rudolf. ‘Rudolf Steiner as Illustrative Artists’ [‘Rudolf Steiner como artista ilustrador’]. Diciembre 3, 1917. Dornach. [N. del Au.]

Carl Kemper. ‘Der Bau’ [‘La construcción’].

Puras, esto es: líneas libres de conceptos.

También tenemos que cuidar contra los ‘contenidos emocionales’ preconcebidos y el deseo de ilustrar esto. En la visión de Rudolf Steiner sería inartístico tener una sensación primero y luego tratar de representar un contenido del alma en una forma (triste, feo, nostálgico, agresivo, desesperado, etc.). Esto no significa que no deban surgir sentimientos mientras dibujamos, sólo que ellos no deben devenir el contenido principal o tema:

Nuestra intención artística debe ser iluminada por la sabiduría y encalidecida por el amor.

(Adaptación libre de un verso de Rudolf Steiner)

Se harán muchos estudios de la naturaleza, por supuesto, pro no para copiar la naturaleza, puesto pertenece a la esfera del boceto. En su lugar, transforme las formas de la naturaleza en una metamorfosis más elevada, liberando el misterio y lo espiritual dentro de la natural y haciéndolo más visible. Aquí estás otras palabras decisivas de Rudolf Steiner:¹³

Llegamos a ver ese elemento particular en la naturaleza que le permite a la forma vivir en el mundo natural, de manera que a partir de la forma emerge una vida superior que la que está manifestada en la naturaleza en sí misma... de manera que en este arte somos capaces de ver su propia extralimitación, el principio de la sabiduría de la naturaleza... Nuestras formas artísticas deben... hablar el lenguaje que la naturaleza desearía hablar si ella fuera a alcanzar sus objetivos... La naturaleza da a luz formas que también pueden ser diferentes, la naturaleza nos desafía en todo lugar, para cambiar sus formas, para metamorfosearlas... Trabajando a partir de las formas de la naturaleza, creamos formas independientes... que se esfuerzan hacia lo Divino. Nosotros, seres humanos de hoy en día, necesitamos crear obras de arte donde la forma hable con más fuerza que la naturaleza, de manera que cada línea única... es como una oración de la naturaleza hacia lo Divino. En cierto modo arrebatamos esas formas de la naturaleza mediante las cuales la naturaleza en sí misma puede reverenciar lo Divino. De esta manera, hablamos

¹³ Steiner, Rudolf. ‘Anthroposophische Gemeinschaftsbildung’ [‘Educación de la Comunidad Antroposófica’]. [GA257] [N. del Au.]

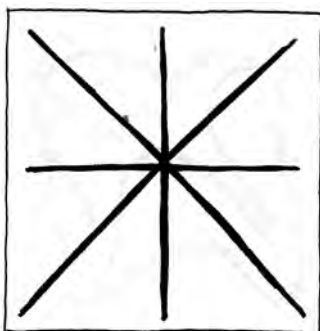
el profanador de textos

artísticamente a la naturaleza. En realidad, cada planta, cada árbol desearía mirar hacia arriba a lo Divino en oración... Dibujemos eso que vive en el árbol, la planta, en la nube y en la piedra, in su gesto de línea como principio vital... luego a través de nuestro trabajo artístico, la naturaleza habla a lo Divino. Descubrimos el Logos en la naturaleza. Y a nosotros se nos revela en nuestro arte como una forma superior de naturaleza... que por su parte... permite al Logos fluir hacia arriba a lo Divino, el Mundo Espiritual.

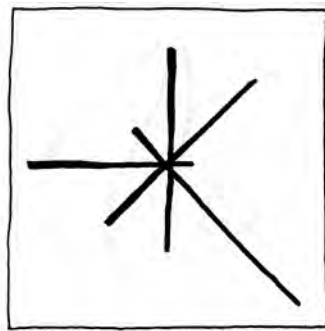
Naturalmente, estamos conscientes que estas palabras de Rudolf Steiner, que pueden ser reflexionadas una y otra vez, sólo indican una dirección hacia un objetivo, que nosotros como artistas 'laicos' difícilmente alcanzaremos. Pero podremos, cada uno de nosotros en nuestras habilidades y esfuerzos, llegar unos pocos pasos más cerca de este objetivo, y esto es en primer lugar con el más simple de los ejercicios.

En la forma dada de un cuadrado hay cuatro líneas rectas dibujadas en las ocho direcciones básicas **91**. Varíe el tema para dar calidad y énfasis en diferentes formas, por ejemplo **92-96**.

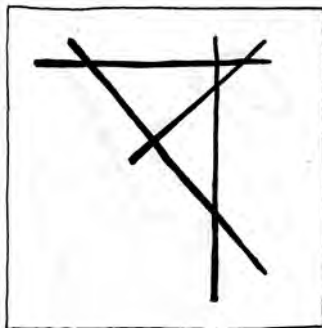
91



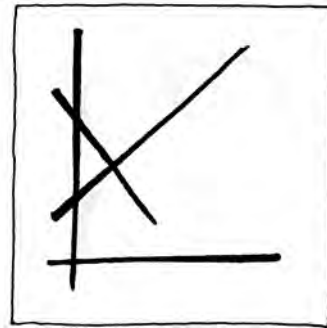
92



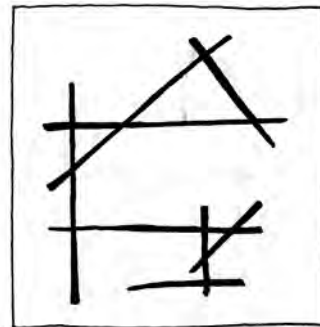
93



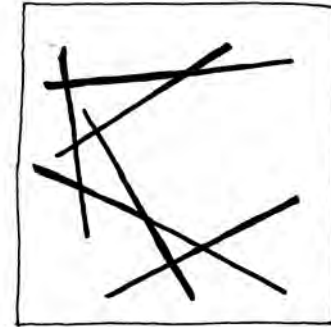
94



95



97

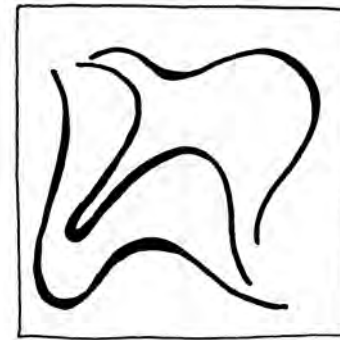


Intente cincuenta o más en pequeño y luego agrande las mejores. Ejercicios similares son posibles con líneas curvas **97-102**.

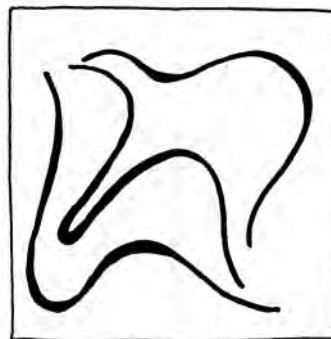
97



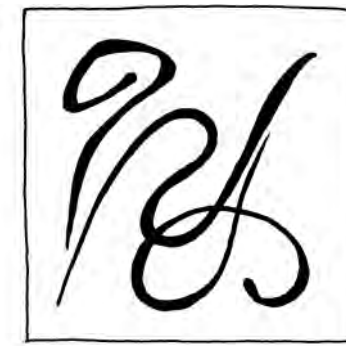
98



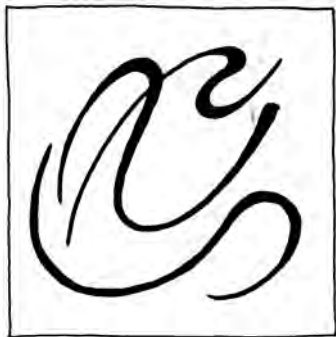
98



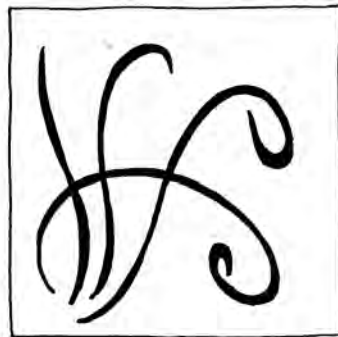
100



101



102



Puede descubrir que para comenzar es muy difícil. En frente suyo está la hasta ahora intocada superficie en blanco, y tiene que 'atreverse' a dibujar la primera línea. Cada artista conoce este problema.

Kandinsky dijo:

La todavía no tocada superficie en blanco como tal es en sí misma un Ser viviente... Para los no artistas esta oración puede sonar extraña. Pero ciertamente puede asumirse que cada artista puede experimentar el 'respirar' de una superficie no tocada, y que más o menos conscientemente él sienta la responsabilidad hacia este Ser, aún la consciencia de que la aproximación descuidada o un mal tratamiento pueden tener la calidad de asesinato en ella. El artista 'fructifica' este Ser y sabe cuan obediente y felizmente la superficie acepta los elementos correctos en el orden correcto. Este primitivo aunque viviente organismo se transforma a sí mismo a través de la correcta manipulación hacia un nuevo organismo viviente que ya no es primitivo sino que tiene todas las cualidades e ingredientes de un organismo desarrollado revelado.

Un descubrimiento adicional que podría hacer es que no sólo es difícil comenzar, sino ¡también el momento apropiado para detenerse! Muy a menudo el agregado de una o más líneas hace que todo el organismo erróneo, o pierde su vida.

Los próximos ejercicios **103-111** tiene el propósito de estimular la imaginación para motivos simples usando principalmente líneas rectas. Dibuje estas formas en diferentes técnicas. Preste atención no sólo a los gestos de la línea,

pero aún más a los espacios entre ellas y la relación de una línea a otra, su 'intervalo.' La forma **107** proviene de un boceto de Rudolf Steiner. Haga muchos más diseños y luego trabaje en los mejores.

103



104



105



106



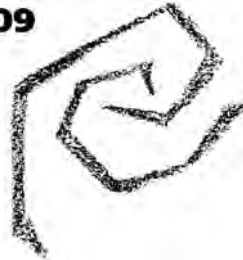
107



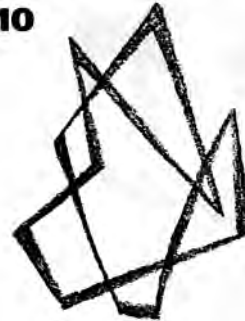
108



109



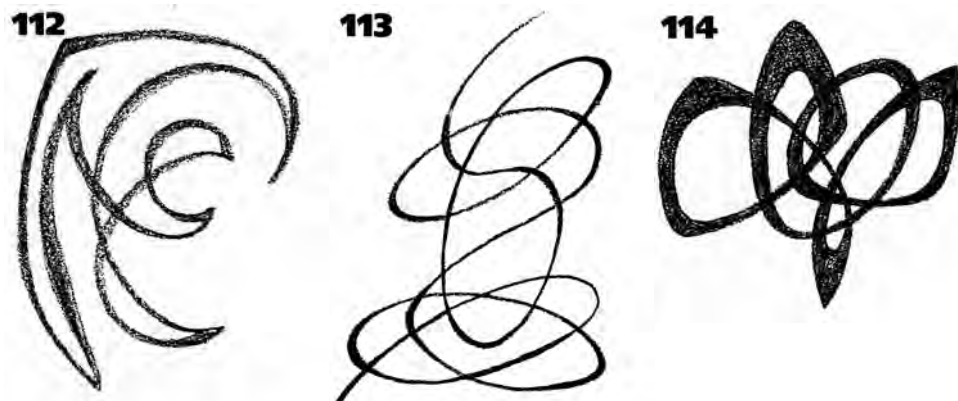
110



111

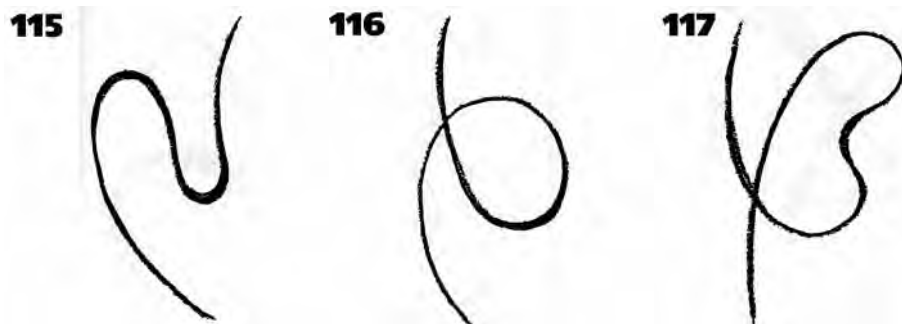


Los ejercicios **112-114** hacen uso de curvas. Trabaje con estos en la misma forma que antes.



En la siguiente serie de ejercicios **115-131** un motivo dado es variado tanto en su forma como en la calidad de la línea, y también en su disposición dentro del área enmarcada.

Esta forma se construye a partir de tres motivos individuales desarrollándose interiormente **115, 116, 117**.



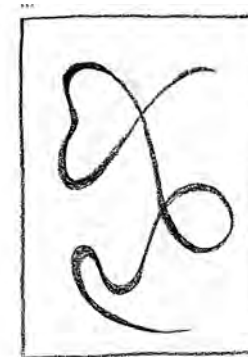
Comencemos a partir de la forma básica **118**. Primero trate de experimentar el 'resonar' interno de la línea dibujándola cuidadosa y repetidamente.

Los siguientes ejercicios **119-131** son meramente ejemplos de cómo, sin alterar el gesto básico, la forma se puede mover en muchas variaciones: 'Tema y variaciones.'

118

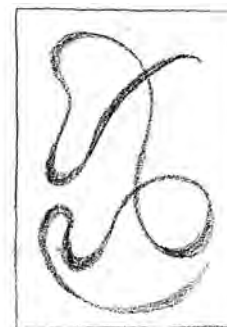


119

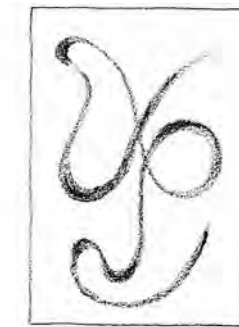


Compare por ejemplo los gestos en las cuatro formas **120-123**. Trate de exagerar los contrastes.

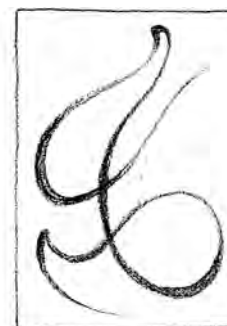
120



121



122

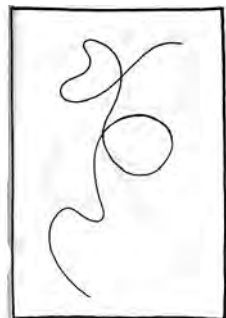


123



124 está dibujada con un lápiz de fibra muy fino, **125** con un pincel; puede comparar la primera forma con un tono alto, y la segunda con un bajo profundo.

124



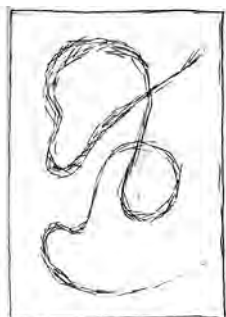
125



126 está compuesta de muchas pequeñas líneas en una dirección general, y haciendo al mismo tiempo un tipo de campo de líneas.

127 está pintado con un pincel mojado en un movimiento muy rápido y dibujado.

126



127



En **128**, **129** las líneas son más suaves y más fluctuantes, afectando sus alrededores.

128

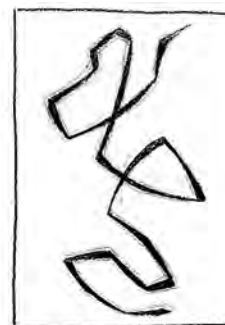


129



Los ejemplos **130**, **131** muestran transiciones desde lo redondeado a lo angular.

130



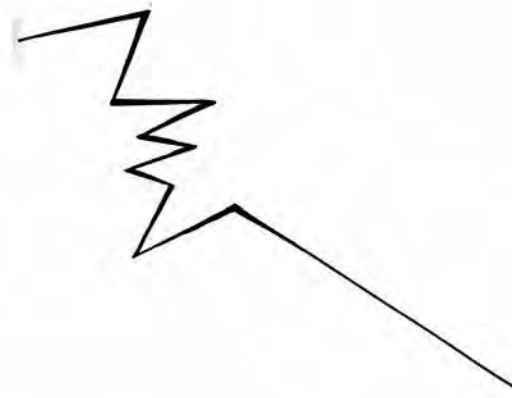
131



Dibuje muchas más variaciones del tema. También dibuje las líneas en diferentes colores y trabaje las mejores soluciones en tamaño grande. Teniendo las indicaciones anteriores en la mente, descubra nuevos temas por usted mismo.

El siguiente ejercicio es una derivación de una forma de Kandinsky. Hay dadas una línea recta y esquinada **132**, a la cual hay que encontrarle una línea curva que sostenga una relación definida con la angular. Esta relación puede ser de acompañamiento, un contrapunto, un resonar rítmico mutuo, y muchas otras posibilidades.

132



La solución de Kandinsky es **133**.

133



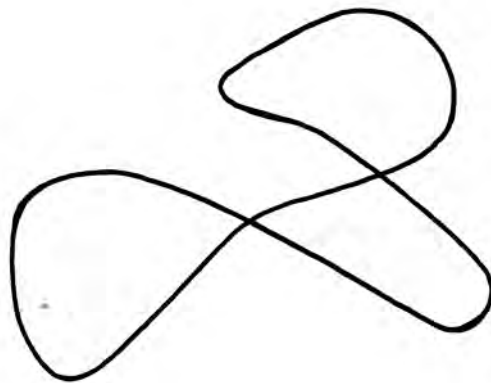
por Kandisky

El comentario del maestro es:

Composición de los opuestos, una línea curva y una angulada. Las cualidades de cada una produce sonido aumentado.¹⁴

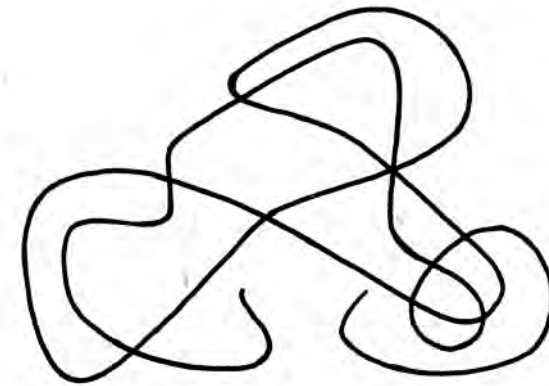
La siguiente secuencia de ejercicios está tomada de Paul Klee.¹⁵ Esta vez se da una curva mayormente curvada y cerrada **134**. Debe encontrarse una segunda línea curvada, como una 'segunda melodía.' Muchas soluciones son posibles.

134



Cubra la forma inferior **135**, que es la solución de Paul Klee, e intente sus propias composiciones.

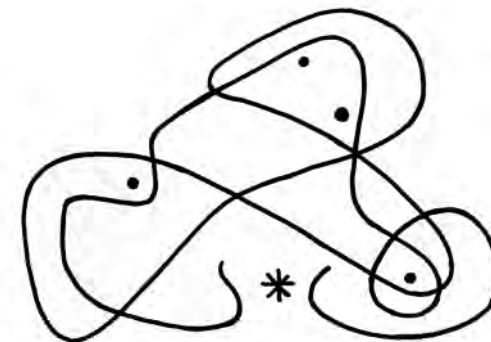
135



por Klee

La forma **136** es de gran interés. Aquí el artista ha colocado acentos muy distintos con el uso de puntos y una estrella. Intente sus propias soluciones.

136

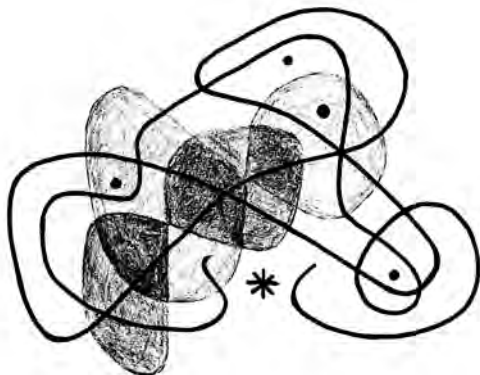


137 muestra la imagen final de Paul Klee. Es un ejemplo altamente interesante y estimulante de como, con áreas de color, puede resonar juntos el color y la forma tratados con maestría artística. (Esta imagen fue creada en 1930 y pertenece a una colección privada en Berna, Suiza.)

¹⁴ Kandinsky, Vasili. 'Punto y línea sobre el plano.' [N. del Au.]

¹⁵ Klee, Paul. 'Das bildnerische Denken' ['El pensamiento pictórico']. Basilea. 1964. [N. del Au.]

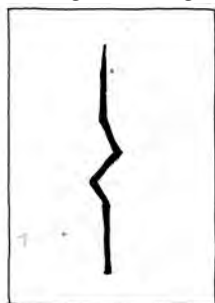
137



por Klee

Acerquémonos a los siguientes ejercicios de un modo similar pero libre, tan simple y sin exigencias como sea posible. Las líneas rectas y curvas deben encontrarse en armonía y en el formato de un área dada. El ejercicio **138** en trazos suaves de pincel, define las líneas rectas. Los siguientes tres ejemplos **139-141** muestran posibles soluciones. Dibuje cada uno en secuencia, y encuentre más posibilidades. Mire sus diseños varios días después y continúe creando, corrigiendo, y eligiendo algunos de sus mejores para seguir trabajando.

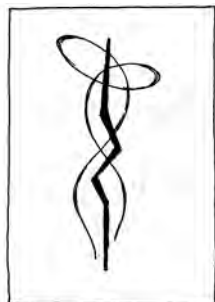
138



139



140



141



La siguiente línea angular no está colocada dentro de un marco **142**.

142



Practique estos ejemplos **143-145** y ejemplos adicionales como anteriormente.

143



144

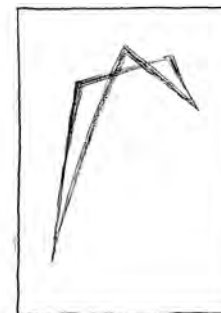


145

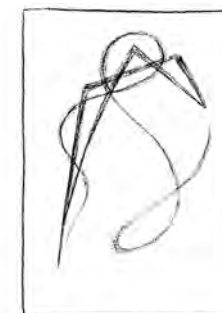


También haga los ejercicios **146-149**.

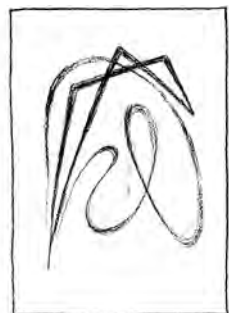
146



147



148



149



152



153



Para concluir, los ejercicios **150-160** son tres motivos para ayudarlo en su camino. **150-151** muestra cómo un área dada puede ser orgánicamente vivificada con líneas. La forma **152** es un juego libre de posibilidades, cómo una línea puede devenir redondeada así como angular. En **153** la forma angular más pesada está rodeada por un juego de líneas curvas más finas. Mientras que la línea curvada en **154** más o menos baila a través de un grupo de líneas rectas. Dos líneas se unen en **155** para construir una especie de 'organismo,' se le agregó una superficie coloreada para darle un acento particular. Un fuerte contraste se representa en **156** entre las líneas rectas y curvas, y entre los dibujos pesados y livianos. En **157** un grupo de líneas se mueve hacia un punto. Líneas, superficies y puntos interactúan juguetonamente juntos en **158, 159**.

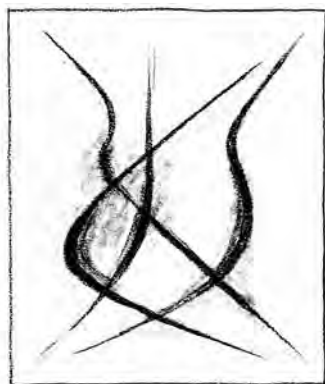
154



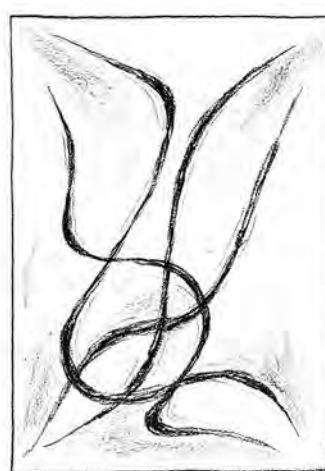
155



150



151



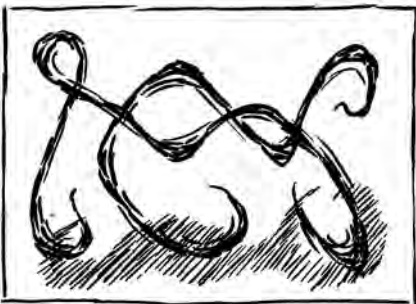
156



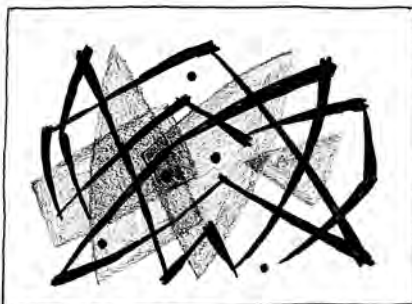
157



158



159

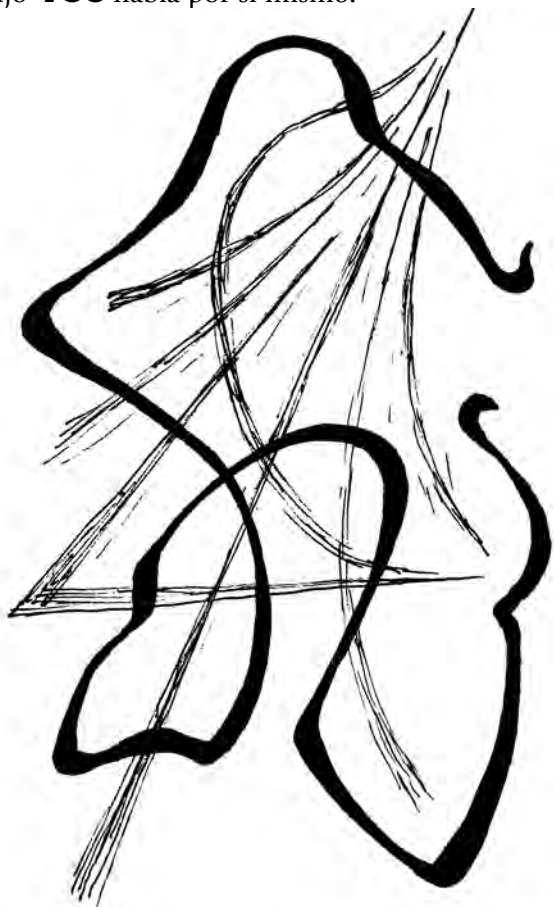


Algunos de esos dibujos son el trabajo de alumnos, y otros son estudios del autor. Son mostrados con la mera intención de estimular la propia creatividad del lector. Quizás el encarar por sí mismo los ejercicios en esta sección quizás lo motivó a nuevas ideas propias y plasmarla en formas.

La siguiente **sección viii** será dirigida particularmente a los problemas de pedagogía, métodos de enseñanza y terapia, y lo que el dibujo de formas tiene para ofrecer. ♣

El último dibujo **160** habla por sí mismo.

160



sección viii

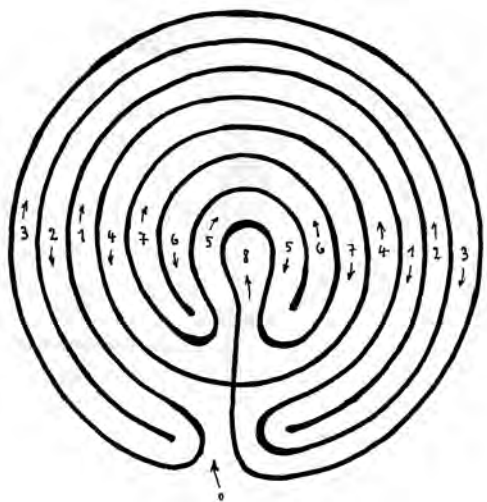
La cuestión de la pedagogía, los métodos de enseñanza y la terapia serán tratados en esta **sección viii** como ha sido indicado al final de la **sección vii**.

Aproximémonos al tema en forma pedagógica, concretamente 'haciendo' un ejercicio que es quizás el ejercicio arquetípico del dibujo de formas.

Ocupémonos con el Laberinto.

Ya nos hemos referido al así llamado Laberinto de Creta **1** en la **sección iii 58-59**. Formas circulares se abren entre las líneas negras, la entrada está en la flecha 'o.'

1



Ante todo, con un instrumento que no manche, por ejemplo, una aguja roma, presione en el primer trayecto '1,' teniendo cuidado de no tocar las 'paredes' negras. La trayecto '1' es de tamaño medio, envolviendo el punto central

del laberinto. Habiendo arribado al otro extremo casi a la entrada, el trayecto se dirige hacia afuera. Los trayectos '2' y '3' en lugar de acercarse al centro, oscilan aún más fuertemente hacia afuera. Luego sucede un gran cambio y el trayecto '4' se contrae. El trayecto '5' circunda el punto central muy cerca. Sin embargo, los trayectos '6' y '7' se mueven otra vez hacia afuera, y sólo luego penetran en el centro del laberinto '8.'

Una espiral ordinaria hacia adentro (**sección ii, 22-43**) se dirige continuamente de afuera hacia adentro, de la circunferencia al punto central. Cuán diferente es el movimiento del Laberinto en **sección iii 56**. Ya se ha mencionado el mito de Teseo, hijo del rey ateniense Egeo, y como antes de pisar el Laberinto, la hija del rey de Minos le dió el ovillo de lana que desenrolló mientras entraba. Intentemos dibujar este 'Hilo de Ariadna' sin 'perder nuestro hilo.'

La figura **1** nos muestra el Laberinto como el callado orden de un trayecto prescripto. La figura **2**, sin embargo, nos pone en movimiento; podemos ahora 'recorrer el camino,' 'desenredar' el hilo de Ariadna.

2



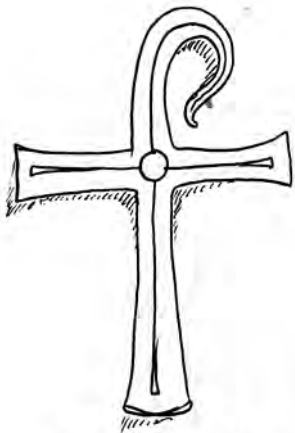
Mientras observa y dibuja esta forma **1** altamente interesante, puede hacer un descubrimiento maravilloso: la 'paredes' circulares guías del Laberinto son mantenidas unidad justo debajo del centro por una cruz. Las formas cósmicamente apoyadas del Laberinto tienen, como si fuera, una cruz inscrita, que no es visible a primera vista. Si la hacemos visible con un trazo más grueso **3**, resulta bien visible con sus brazos extendidos, y la cabeza apoyándose hacia nuestra derecha.



Nos acordamos de las formas de los tempranos cristianos que aparecen como símbolos de Cristo. La figura **4** está tallada en la pantalla de mármol del presbiterio de San Apolinario Nuevo en Ravena (siglo VI).

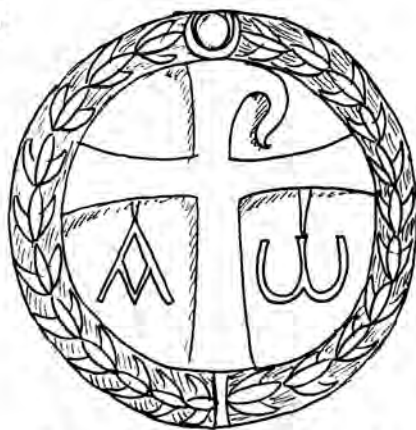
En la tapa del llamado Sarcófago de Teodoro **5** (también siglo VI) vemos una cruz similar encerrada en una corona de victoria la cual a su vez tiene una corona solar en ella. El signo de Alfa y Omega subraya el hecho que representa el Cristo.

4



Ravena, S. Apolinario n.

5



Ravena, Sarcófago de Teodoro

Un signo de Cristo esta escondido dentro del Laberinto de Creta, una forma que era conocida muchos siglos antes del nacimiento de Cristo. El trayecto dentro del Laberinto lleva, de manera cósmicamente circular, a su misterio más profundo, la cruz, el signo de la muerte y la resurrección. De esta manera, el Laberinto se nos presenta bajo una nueva luz. A lo que se indicó en la **sección iii** se le ha agregado un nuevo aspecto. El trayecto dentro del Laberinto fue en los misterios pre-cristianos un trayecto de iniciación. Yendo al centro lleva a la experiencia de muerte, y hacia afuera otra vez al camino hacia un nuevo nacimiento y resurrección. Interioridad, muerte y un nuevo nacimiento son los secretos más íntimos del Laberinto. Su enigma es el misterio de Dionisio.

Apolo es el dios griego del cosmos que todo lo abarca y sus leyes. Él guía a los seres humanos para transformar lo espiritual en pensamiento claro. Para los griegos apolíneos, el activamente laborioso mundo espiritual se convierte en el oscuro Hades, el Laberinto, guiando a la caverna oscura, habitada por un monstruo. Teseo sigue el camino apolíneo al Laberinto y 'capta' su secreto, de tal manera conquistando al Minotauro. En efecto, los griegos describen el Laberinto primero y ante todo como un lugar de oscuridad en el cual uno se puede perder a sí mismo, en el cual vive un monstruo malvado.

Para la gente más antigua, el Laberinto era un camino de iniciación de los secretos más profundos, no de la periferia sino de interioridad, el fénix que muere y renace, en otras palabras, la resurrección. 'Labrys,' el hacha de doble hoja, era el signo del más elevado dios: 'Inthos' significa 'lugar.' Entonces, 'Labyrinth' significa el lugar del trabajo de la más alta deidad. El Laberinto no es una forma apolínea sino una dionisiaca. Dionisio es el opuesto polar de Apolo, y es el dios de la interioridad (no de la periferia) de los muchos dobles (no de la unicidad) del movimiento (no la ley). El camino dionisiaco hacia dentro del Laberinto es como una danza circular que, haciéndose cada vez más brillante, eventualmente orienta hacia el centro lleno de luz.

Los dioses dieron un ovillo de lana a Dédalo. Estaba fuera de esta ley que los constructores crearan el Laberinto, a partir del cual nosotros, junto con Kerenyi¹ y Kern² pueden creer que no es una cueva, o una bodega de un palacio incomprendible, no un laberinto oscuro sino un lugar para danzar, donde el trayecto, siguiendo la ley del hilo —moviéndose vívida y rítmicamente, guía hasta el centro, luego renovado, guía otra vez hacia afuera.

¹ Kerenyi, Karl. 'Labyrinth-Studien' ['Estudio de laberintos']. Zurich. 1950. [N. del Au.]

² Kern, Hermann. 'Labyrinth' ['Laberinto']. Munich. 1982. [N. del Au.]

el profanador de textos

No te pierdes en el Laberinto, en el Laberinto te encuentras a tí mismo.
Kern

Pausanias nos dice cómo vio el 'Coro' o plaza de la danza de Dédalo en Cnosos. Lo describe como una elevación de mármol colocada en la superficie de un espacio circular. El 'Edificio de Dédalo' puede por lo tanto ser un lugar para la danza introducido por él. Hefesto hizo una protección para Aquiles a partir de este 'Coro' que es descripto con precisión por Homero.³

*Y el renombrado herrero de los fuertes brazos hizo elaborar en él
Un piso para danzar, como aquél que en los amplios espacios de Cnosos
Dédalo construyó para Ariadna la de las hermosas trenzas.
Y había varones jóvenes en éste y mujeres jóvenes, buscados por su belleza.
Con regalos de bueyes, bailando y sosteniendo sus manos por las muñecas. Ellos
usan, las doncellas largos vestidos livianos, pero los hombre visten túnicas
de fino hilado trabajado y suavemente brillante, tocados con aceite de olivo.
Y las niñas visten guirnalda de fiesta en sus cabezas, mientras los jóvenes hombres
portan cuchillos de oro que cuelgan de cinturones de portaespadas de plata.
De cuando en cuando en sus conocedores pies ellos corren muy leves,
como cuando un alfarero en cuclillas prueba su rueda, manteniéndola
cercana a sus manos, para ver si girará suavemente. En otro
momento ellos formarán filas, y correrán, filas cruzándose unas a las otras.
Y alrededor del precioso coro de bailarines dos acróbatas
dirigen el compás de la canción y la danza revoloteando entre ellos.
Hizo en el la gran fortaleza del Río Océano
el cual corre alrededor de las últimas ruinas de la fuerte estructura del escudo.*

Dancemos la danza del Laberinto, que a través del movimiento podemos luego dirigirnos en la forma.

Primero dibuje la forma de la cruz en el centro de la página **6**.

Debe ser nuestro objetivo, guía y andamio. Tome en cuenta que la cruz se inclina ligeramente a la izquierda del centro, en un toque de asimetría que nos recuerda al corazón y los pulmones en la cavidad de las costillas. El trayecto nos dirige (la línea gris en **6**) desde debajo del brazo izquierdo de la cruz en una forma circundante alrededor hacia debajo del brazo derecho. Circundando la cruz en una fluida

redondez, la insertamos en una forma solar, una corona solar, sin tocarla. Por el contrario, la espiración nos dirige a un contramovimiento hacia el giro **7**.

6



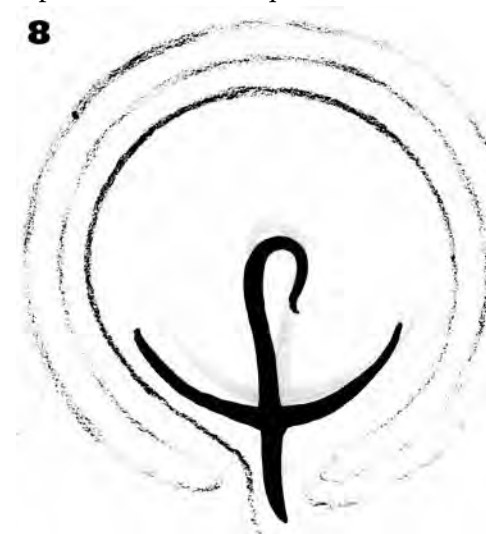
7



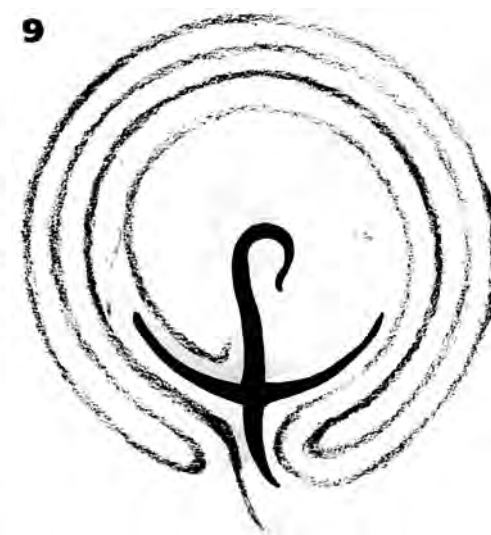
Aún otro espirar y liberar **8**; la cruz ahora está circundada por un halo de movimientos y contramovimientos.

Ahora la forma torna hacia adentro y rodea el espacio interior de la parte superior del brazo izquierdo de la cruz **9**.

8



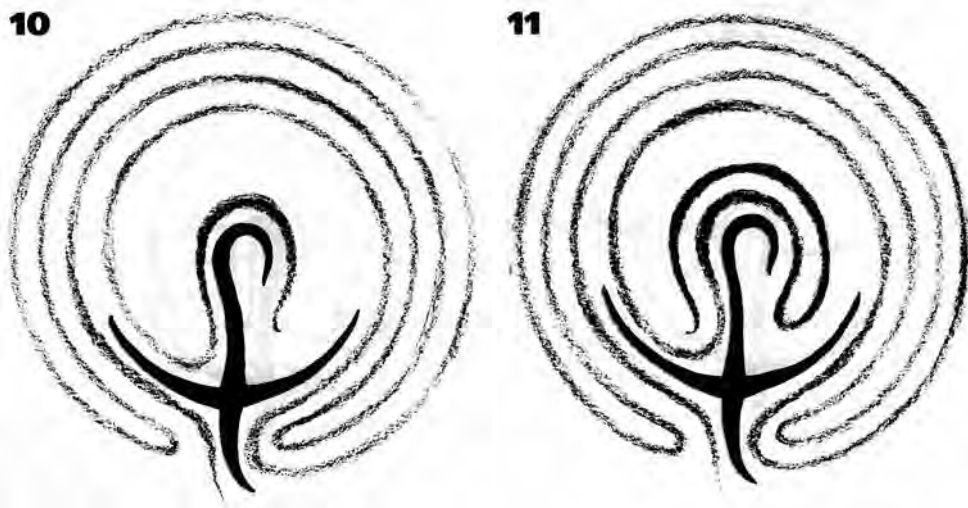
9



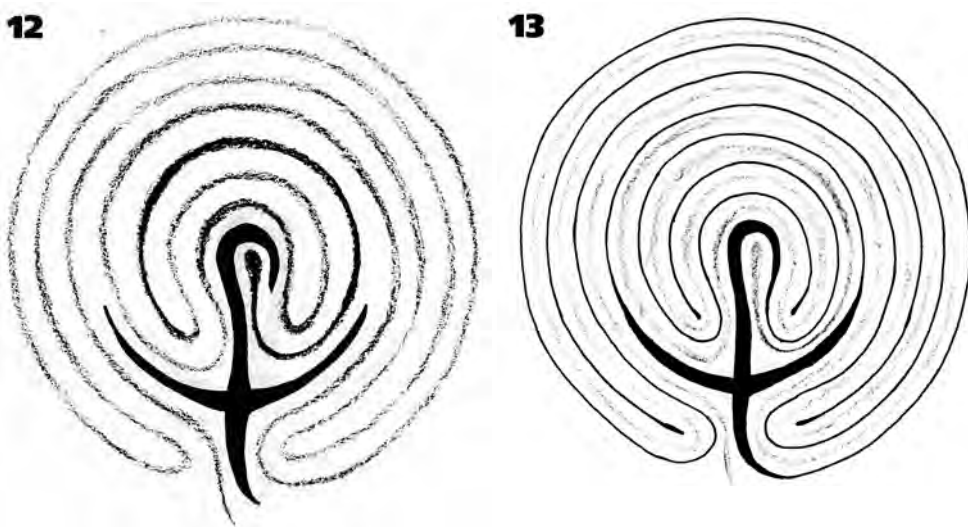
La próxima fase de este movimiento **10** es particularmente significativa: el im-

³ Homero. 'La Ilíada.' Libro 18, 590-607. [N. del Au.]

pulso del movimiento fluye, como si fuera 'amorosa' y 'sensiblemente' alrededor de la 'cabeza' de la cruz, pero gira otra vez, y en el siguiente giro **11** se mueve hacia afuera.



Una vez más el movimiento corre hacia afuera **12** hasta que al final fluye desde arriba a lo largo del brazo derecho de la cruz hacia el centro, el santuario interno del Laberinto **13**.



Es asombroso en alto grado cuán ricas y múltiples cualidades surgen de este flujo del movimiento: rotando a derecha, rotando a izquierda, hacia el centro, hacia la periferia, espirando e inspirando. Es como la imagen arquetípica del unir y el soltar.

La diferenciación en el movimiento aparece aún más rica si realmente imagina la forma como una danza. Plutarco (de acuerdo a Kern) cuenta de una danza del Laberinto en la isla de Delos; él la describe como una 'danza de grúas.' Un número de bailarines unen sus manos en una danza circular, con un líder en ambos extremos. Cada líder ondea un cordel colorido en su mano libre (¿reminiscencia del hilo de Ariadna?). El primero en entrar en el Laberinto es el líder cuya mano izquierda está libre (llevando el cordel colorido). Los bailarines por lo tanto pisan el primer círculo mirando hacia adentro, sus espaldas hacia afuera. Los bailarines circulares miran al centro. En el giro al segundo trayecto los bailarines apuntan sus espaldas al centro y la rotación cambia de dirección. En el tercer giro los bailarines se enfrentan unos a otros por un breve momento. De manera que los bailarines se mueven, mirando ahora hacia adentro, ahora hacia afuera, "en filas cruzándose unas a otras" (Homero). Uno puede también imaginarse que las filas de bailarines se moverán 'en sus conocidos pies,' algunas veces hacia adelante, otras hacia atrás, como "cuando un alfarero en cuclillas prueba su rueda, manteniéndola cercana a sus manos, para ver si girará suavemente." Ahora agregue a esta imagen el momento cuando el primer bailarín líder alcanza el centro; todos ellos sueltan sus manos, aplauden, todos giran en la misma dirección y luego unen sus manos otra vez; entonces, el líder en el otro extremo de la fila guía a los bailarines, moviéndose en un ritmo similar, fuera del Laberinto. La próxima vez, se cambia el orden de los bailarines, y cada participante habrá recorrido el trayecto, bajo la palabra hablada o la música, que lo lleva a sí mismo.

¿Cuál antigua civilización es esta que ha construido en su medio ambiente en un lugar valioso y bello un Laberinto de tamaño apropiado con pasajes no demasiado anchos, cuidadosamente delimitados con piedras? ¿Dónde es posible pisar y experimentar el maravilloso movimiento del unir y soltar, formar y sanar dentro del Laberinto, en rítmica repetición? Es en efecto asombroso que lo anterior, la forma referida como del 'Laberinto de Creta' se encuentra en culturas mucho más viejas en diferentes lugares asombrosos llamados 'Castillos troyanos.' Muchos han sido diagramados en piedras en el norte: Suecia, Finlandia, Rusia y por doquier; como tallados en piedra en Tintagel, Val Camonica en Irlanda entre otros; como un plan para la fundación de ciudades como Troya y Jericó,

como una forma de danza en un vaso etrusco en Roma, como un trayecto de culto guiando a la Glastonbury Tor, como jardines laberínticos. La forma realmente aparece como un movimiento arquetípico cuya cualidad tiene un carácter formativo y sanador. Sólo los así llamados laberintos de iglesia, de los cuales hay incontables ejemplos, cambiaron la forma básica, extrañamente lo suficiente como para omitir la (;pagana?) cruz central.

La antigua forma cretense ha devenido una especie de ejercicio arquetípico, repetido y siempre nuevamente comprendido por el dibujante de formas.

A partir de la forma básica de siete trayectos 1 es posible, sin cambiar la ley del centro, de desarrollar formas con más o menos trayectos. La figura **14** muestra un laberinto con nueve trayectos. Trate de dibujar el correspondiente ‘hilo de Ariadna,’ y con su sentido de la forma experimente la maravillosa y aún más rica diferenciación de pulsación y respiración.

14



La práctica del laberinto arquetípico revela con impresionante claridad los dos principios básicos del dibujo de formas: el ‘unir y soltar’ guiados desde el centro y regresados al centro; y cada forma siempre debe ser otra vez modelada y guiada desde del movimiento, ‘desde el movimiento a la forma.’

Estas dos reglas básicas han sido mencionadas y practicadas continuamente en las secciones precedentes. La pedagogía del dibujo de formas está basada en una práctica esmerada y atenta del trayecto que ha sido mostrado, no como teoría sino como práctica. El método no está compilado artificialmente, más bien es el resultado de los principios del arte del dibujo de formas en sí mismos. Por esta razón:

El maestro debe practicar el dibujo de formas por sí mismo en orden a hacerse consciente por sí mismo de los problemas y preguntas artísticos que surgen de trabajar con la línea.⁴

Por otro lado, el maestro continuamente afinará su ojo pedagógico a través del estudio genuino del ser humano.

Por ejemplo, sería altamente estimulante trabajara las conferencias que Rudolf Steiner dió en Stuttgart en 1920.⁵ En ella habla de las fuerzas del alma que trabajan formativamente en el organismo del niño antes del séptimo año. Estas son las fuerzas con las que el ser humano ha vivido en el mundo espiritual antes del nacimiento. Después del cambio de la dentición, ellas trabajan más en las fuerzas del entendimiento y se retiran cada vez más del cuerpo.

Estas fuerzas pueden ahora ser tomadas en consideración en el dibujo:

Las fuerzas que usted saca del niño alrededor del séptimo año y utiliza para el aprendizaje del dibujo, realmente le son otorgadas a usted por los cielos; en efecto, el mundo espiritual envía hacia abajo estas fuerzas, el niño es el mediador, y usted trabaja con estas fuerzas descendidas desde el mundo espiritual. Esta reverencia por lo Divino-Espiritual, cuando fluye en las lecciones, es verdaderamente algo que realiza milagros en la enseñanza. Y cuando siente que usted está en conexión con las fuerzas espirituales evolutivas descendientes trabajando desde el tiempo anterior al nacimiento, esto crea una profunda reverencia; luego verá que a través de la presencia de este sentimiento usted será capaz de alcanzar más que a través del análisis intelectual de lo que se supone que está haciendo. Los sentimientos que tiene el maestro son las

⁴ Schnell, Gertrude. ‘Die Waldorf-Pedagogik. Kind und Kunst’ [‘La pedagogía Waldorf. Los niños y el arte’]. Basilea. 1951. [N. del Au.]

⁵ Steiner, Rudolf. ‘La educación y la enseñanza a partir del conocimiento del hombre.’ Stuttgart. Septiembre 15 a 22, 1920. Cuatro de las nueve conferencias fueron publicadas como ‘Estudio meditativo del hombre.’ [GA302a] [N. del Au.]

*herramientas más importantes de la pedagogía. Y esta reverencia es algo que trabaja como una profunda influencia formativa en el niño.*⁶

En este sentido, el maestro se une con estas fuerzas escultoras y lineales que son las mismas a las que nos hemos referido frecuentemente en estas páginas como la actividad de ‘sopesar’ o ‘equilibrar,’ ‘mover,’ ‘ordenar,’ y ‘tocar.’

En la misma conexión, Rudolf Steiner pasa a decir que las fuerzas exteriores trabajan igualmente en el niño. Él las llama las fuerzas de la música y el habla. Estas se relacionan no con lo previo al nacimiento sino a lo que trabaja después de la muerte. Dándose uno mismo devotamente a estas fuerzas, el maestro debería trabajar con entusiasmo. Hemos experimentado cuán fuertemente el medio de la línea tiene un carácter musical. El maestro de dibujo de formas puede usar la reverencia y el entusiasmo como claves para la correcta actividad pedagógica —reverencia por lo que precede a la existencia del niño en la Tierra y entusiasmo por lo que yace en el futuro del niño.

Estas dos claves mostrarán al maestro los métodos por los cuales él puede proteger la encarnación del ‘Yo’ del niño de unirse con los elementos terrenales del cuerpo demasiado profunda o demasiado superficialmente. El maestro puede aprovecharse él mismo de practicar las formas como un modo de educación, por un lado enfatizando el ‘liberar’ y por el otro el ‘unir.’

En el mismo contexto viene un tercer elemento que tiene un carácter específico de método: ¿debe uno permitir que el niño dibuje lo que quiera o debe uno hacerle dibujar lo que el maestro desea? Rudolf Steiner explica que debe ser llevado por el camino del medio, resultando en ambos.

*Si tengo éxito en suavizar el pintarrajeo de los dedos del niño, pero lo hago con sentimiento simpático de manera que mis sensaciones viven en el niño, surgirán los mejores resultados.*⁷

Luego Rudolf Steiner habla del sentimiento de protección que protegerá al niño de convertirse en unilateral, tanto como materialista o como soñador.

Por lo tanto: ‘Reverencia, entusiasmo y protección.’

Ahora viene una indicación que en la superficie parece ser una contradicción. Michaela Strauss describió el carácter de la fuerza de expresión de dibujo y pintura en la temprana niñez en pasos fenomenológicos.⁸ Esta es la fuerza al que el maestro se une en la escuela. Sin embargo no debemos hacerlo promoviéndolo sin cambios. A menudo esta fuerza particular se manifiesta a sí misma en una sorprendente capacidad de expresión, y los adultos lamentan su declinación.

El consejo de Rudolf Steiner es no engañarse demasiado con esta a menudo altamente impresionante tipo de autoexpresión y rica productividad ilustrativa, debido a que es realmente un elemento disminuyente del pasado. De manera que la fantasía interna del niño no debe ser impulsada para traerla a la autoexpresión, sino en cambio esas fuerzas deben ser transformadas.

En el dibujo de formas dotamos al niño con nuevas capacidades transformando las fuerzas del niño con la ayuda de las nuevas formas dadas. El dibujo ilustrativo de imágenes meramente usa las fuerzas que traen con ellos como don.

Estos conceptos nos pueden proveer con la percepción que el dibujo de formas no debería realmente comenzar antes de primer grado. El dibujo y aprehensión de las líneas rectas y curvas como un elemento no ilustrativo para el niño en primer grado significa el comienzo de una nueva época: su vida en la escuela.

Debemos cuidar contra el estimular la vida del sentimiento en el sentido de cualquier extremo —por ejemplo, ilustrando una cualidad del alma en lugar de desarrollar el lenguaje artístico puro de la forma. Cualquier contenido conceptual, incluyendo cambios y extensiones para darle a la forma un elemento figurativo, deben ser evitados.

Una pregunta adicional que nos debemos hacer es cómo debe integrarse el dibujo de formas en el plan de estudios. Rudolf Steiner dió indicaciones de esto en muchas de sus conferencias sobre educación. Estas indicaciones han sido impresionante y extensamente compiladas por Hans R. Niederhäuser.⁹ Las indicaciones de Rudolf Steiner se relacionan con los cinco o seis primeros años de escuela e intentan ser sugerencias. En esas páginas el dibujante de formas experimentado encontrará amplio material para desarrollar aún más.

Las primeras clases de geometría deben desarrollarse a partir del dibujo de formas en quinto o sexto grado. Niederhäuser trató también con esta cuestión muy

⁶ Steiner, Rudolf. ‘La educación y la enseñanza a partir del conocimiento del hombre.’ Stuttgart. Septiembre 15 a 22, 1920. Cuatro de las nueve conferencias fueron publicadas como ‘Estudio meditativo del hombre.’ [GA302a] [N. del Au.]

⁷ Steiner, Rudolf. ‘La educación y la enseñanza a partir del conocimiento del hombre.’ Stuttgart. Septiembre 15 a 22, 1920. Cuatro de las nueve conferencias fueron publicadas como ‘Estudio meditativo del hombre.’ [GA302a] [N. del Au.]

⁸ Strauss, Michaela. ‘Erziehungskunst’ [‘Educación artística’]. 1969. [N. del Au.]

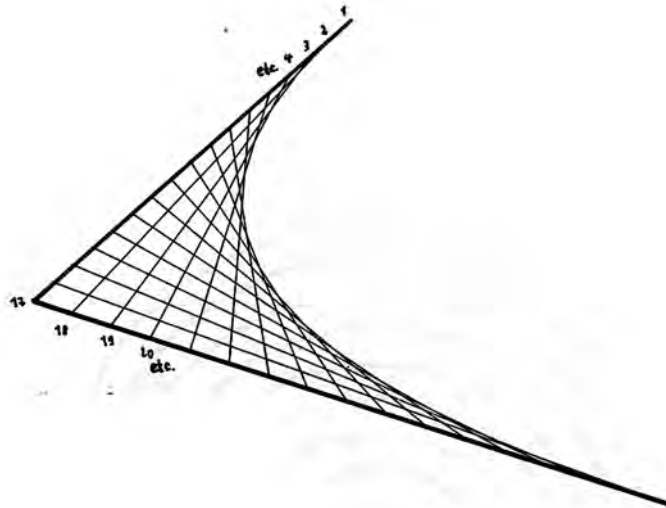
⁹ Niederhäuser, Hans. R. & Frölich, Margaret. ‘Formdrawing’ [‘Dibujo de formas’]. Rudolf Steiner School. New York. 1974. [N. del Au.]

el profanador de textos

exitosamente; una sugerencia adicional que puede ser usada a partir del séptimo grado se da en los siguientes ejercicios.

Dibuje dos líneas rectas para formar un ángulo, y marque puntos equidistantes con divisores en ambas líneas; luego númórelos como en la figura **15** y junte los puntos como se muestra: 2 con 18, 3 con 19, etc.

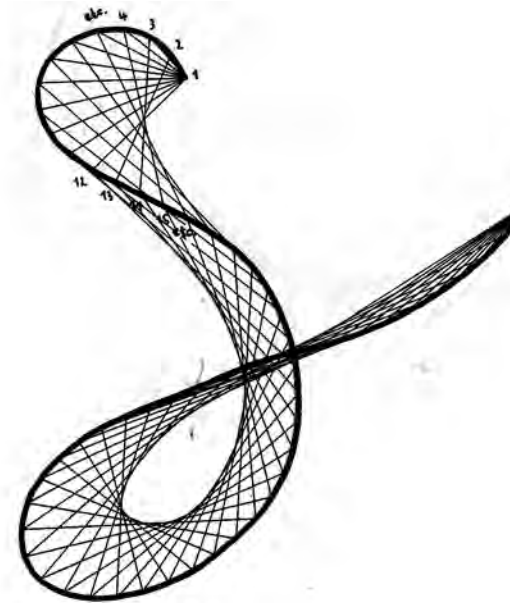
15



Se crea una red de línea que aparece como una tangente de una bella curva regular.¹⁰ Por medio de estas líneas se hace aparente un elemento invisible del ángulo, como lo hace el espacio entre dos líneas, que no hace más que formar el límite del ángulo. A través de la red de líneas y su curva resultante se manifiesta un campo de fuerzas que trabaja 'dentro' del ángulo.

De un paso adicional: en lugar de un ángulo que lleva a una curva, dibuje una curva libremente **16**. Una vez más, marque una número elegido libremente de puntos a lo largo de la curva, pero a distancia regular.

16



Luego de el paso desde el dibujo de formas libre a la geometría: tomando una regla dibuje cuerdas del punto 1 a varios puntos cercanos. Luego continúe en la misma forma (en la figura, el punto 1 se une con 12, 2 con 13, 3 con 14, etc.). Sucede algo muy mágico: una red de líneas como tangentes crean una curva secundaria. Esta segunda curva acompaña a la primera curva dibujada libremente, enroscándose alrededor de ésta en forma misteriosa como resultado de estrictas leyes geométricas.

A través de los ejercicios de dibujo de formas en las secciones precedentes fue a menudo enfatizado el impulso de la línea, pero más aún la relación de una línea a la otra, los espacios entremedio o el intervalo. El método usado para el último ejercicio destaca con la precisión de la ley el campo de fuerzas de otra manera invisible. La nueva curva surgida es como una voz acompañante de la primera curva, y la red de líneas aparece como una superficie múltiple curvada que se mueve y suena dinámicamente entre ellas. Claramente, la nueva curva que ha sido producida por una ley estricta, tiene matices psicológicos.

Los estudiantes más diestros pueden dibujar esto con tinta blanca en papel negro. También es posible marcar los puntos medidos en la curva en un cartón negro y luego, en lugar de líneas, conectarlos con hilos de colores contrastantes.

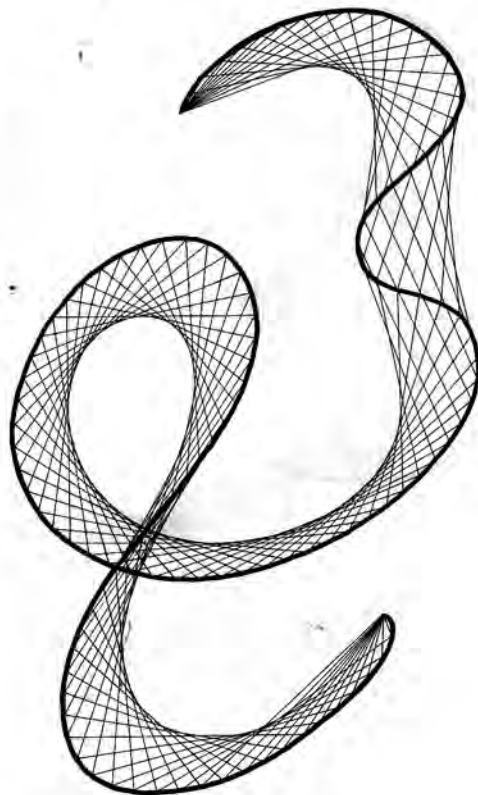
¹⁰ Baravalle, H. V. 'Geometrie als Sprache der Form' ['La geometría como lenguaje de la forma']. Friburgo. 1957. [N. del Au.]

También es posible reemplazar los puntos con tachuelas clavadas en un tablero y unirlos con un hilo. Evite las imágenes figurativas.

Ejercicio **17** muestra una forma más complicada. Una vez más, la línea ancha es dibujada libremente, y la distancia entre los puntos regulares, también elegida libremente, es luego unida con exactitud geométrica. La distancia elegida aquí es 12 (1 a 13, 2 a 14, 3 a 15, etc.).

17

Distancia de
12 puntos



En lugar de la curva bidimensional es posible doblar un alambre en una curva espacial, 'dibujando' entonces una curva tridimensional. Aunque técnicamente difícil, es posible perforar pequeños agujeros a igual distancia, luego unirlos con hilo. El resultado puede ser un interjuego mágico de superficies curvas que bajo ciertas circunstancias intersectan. Trate de hacer uso de esta posibilidad con el así llamado nudo tridimensional.

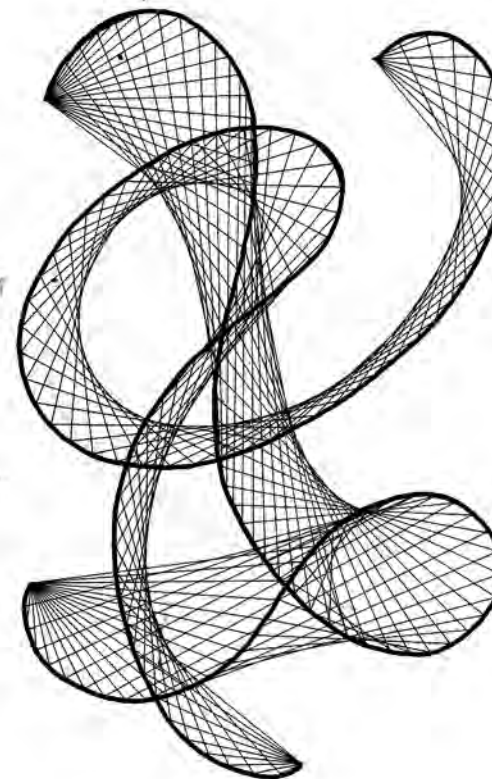
No hay límite en su inventividad.

La figura **18**, por ejemplo, muestra dos líneas dibujadas libremente que se combinan en crear un bello motivo. Para una curva se eligió la distancia de 20 puntos, para la otra sólo 10. Todo el diseño parece elevarse por sí mismo fuera de lo lineal a una imagen más de superficies, incluso espacial.

18

Distancia de
20 puntos

Distancia de
10 puntos



Hay incontables ejemplos adicionales que pueden resultar más o menos bellos, cada uno haciendo los pasos desde lo puramente artístico (dibujo de formas) a lo regido por leyes (geométrico).

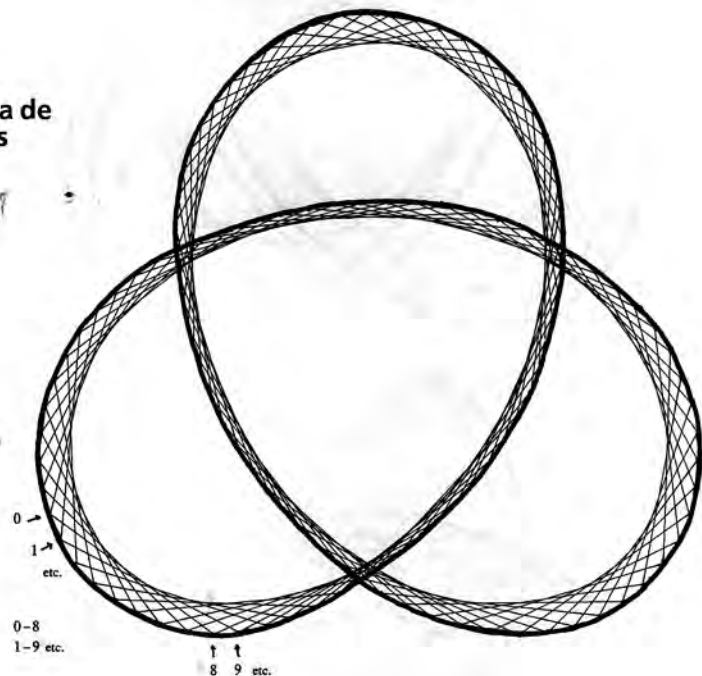
La siguiente serie de ejercicios **19-25** hace visible aún otra posibilidad. La línea libremente dibujada a partir de la cual comienza la forma en cada caso es el mismo nudo de tres dobleces; la distancia entre los puntos a lo largo de la línea es también la misma. En el ejercicio **19** las cuerdas conectantes tienen la distancia de 8, en otras palabras, el punto 0 es unido al 8, 1 al 9, 2 al 10, etc. (Etapas intermedias resultarán del dibujo sistemático de formas con distancias entre

el profanador de textos

puntos de 1, luego 2, 3, etc. De las muchas posibilidades se han elegido pasos regulares.)

19

Distancia de
8 puntos

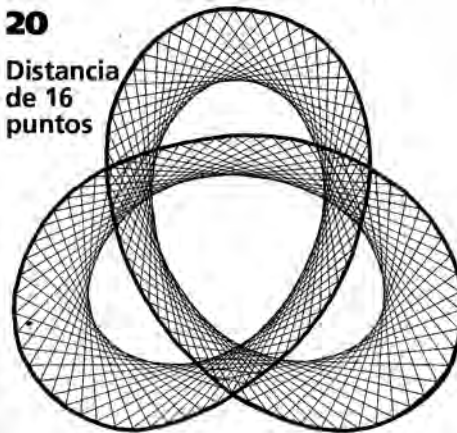


Repita el mismo ejercicio pero con la distancia de 16 puntos **20**. Aquí se puede hacer un descubrimiento curioso: la curva secundaria es todavía un nudo de tres dobleces, pero se ha juntado en sí mismo. La red de cuerdas, por el otro lado, se ha expandido en sí misma.

El siguiente paso **21**, con la distancia de 24 puntos, muestra un nudo mucho más reducido que deja un muy pequeño espacio entre las curvas o el nudo secundario, creado por las cuerdas. La red de cuerdas casi ha cubierto todo la superficie.

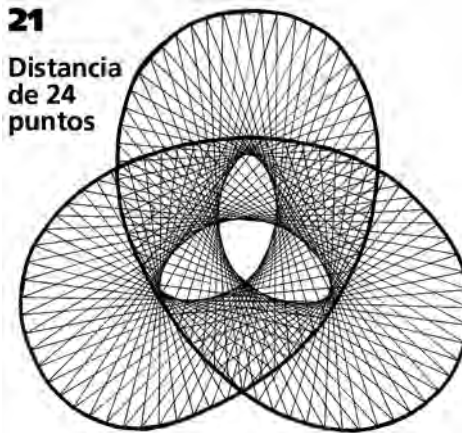
20

Distancia
de 16
puntos



21

Distancia
de 24
puntos

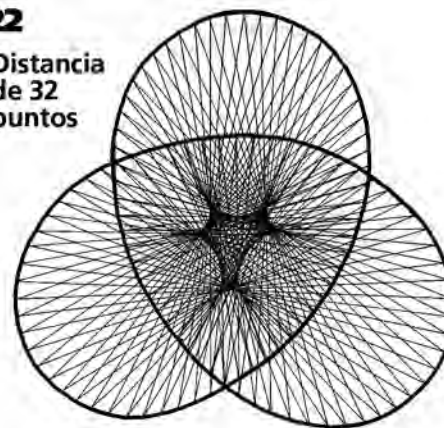


En **22**, con una distancia de 32 puntos, el nudo secundario se ha concentrado completamente en sí mismo, de hecho revertiéndose de adentro afuera, y no permite que se vea ningún espacio.

En un paso adicional, 8 puntos en **23**, con la distancia de 40 puntos entre un extremo y otro de la cuerda, ocurre un particularmente desconcertante resultado: mientras que en la fase previa **22** el nudo se veía caótico y cerrado, en **23** va atravesando el punto de inversión, se abre otra vez, formado nuevamente en un ángulo característico en una especie de espacio negativo.

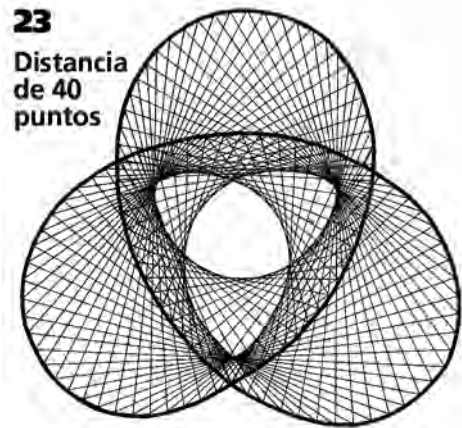
22

Distancia
de 32
puntos

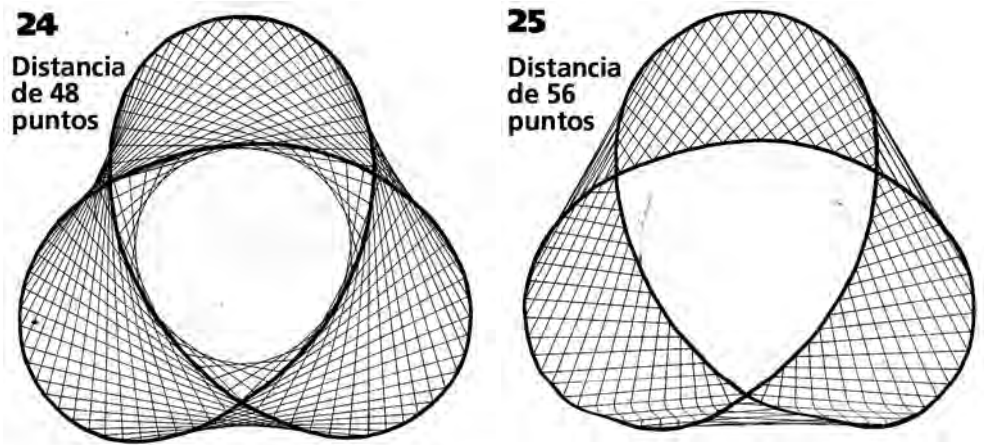


23

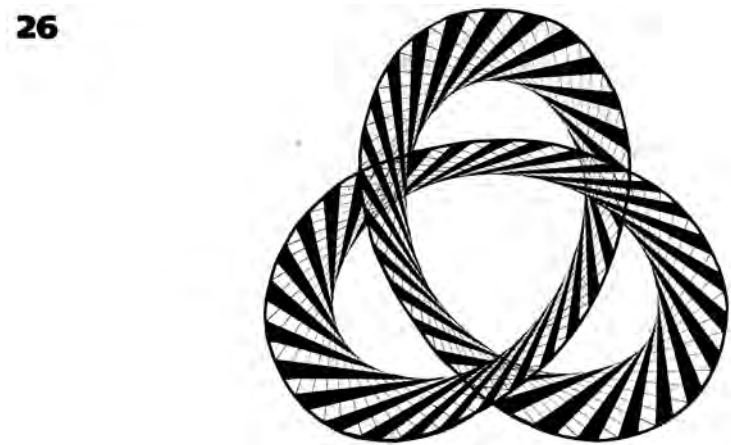
Distancia
de 40
puntos



La fase **24** ensancha este nudo ‘negativo’ en una forma circular, y en el último paso **25** la forma circular está completamente abierta. Lo que desde la periferia se condensa en sí mismo en el centro, atraviesa el punto de inversión, se abre desde sí mismo. Si continuáramos el proceso de agregar 8 puntos en cada paso, esta maravillosa transición de la forma en efecto nos llevaría en orden inverso de regreso al punto de inicio.



La figura **26** muestra la posibilidad de una ilustración dinámica adicional, llenando los espacios alternados con tinta negra.



Notas para un plan de estudios de dibujo de formas

Como ya se ha mencionado, Rudolf Steiner dió distintas directrices para un plan de estudios en dibujo de formas para los niños en los grados primero a quinto.¹¹ A estas directivas se refirió claramente y a menudo, y eran obviamente orientadas para que el maestro las trabajara en mayor detalle. Alguien que practique el trayecto de escolarización ilustrado en estas páginas no dejará de tener las ideas e intuiciones necesarias. Le habrá devenido igualmente claro que el dibujo de formas puede nada menos que a un trayecto de escolarización, que acompañe al alumno más allá de los años de escuela en la vida adulta. Puede ser de especial valor en la preparación general hacia una metodología artística en la enseñanza. Más allá de esto, el dibujo de formas puede ayudar a vivificar las fuerzas creativas necesarias para alcanzar las demandas de la civilización moderna en la cual nos encontramos y para la cual necesitamos preparar a nuestros jóvenes. Ha sido mencionado antes cómo la siempre incrementante influencia subconsciente manipulante de la forma sólo puede ser contrarestanda con un trabajo artístico y consciente dentro del mundo de las formas, nacido de la fortaleza de nuestra individualidad. Es por lo tanto recomendable que el dibujo de formas sea continuado después del sexto grado, ajustado atentamente a la edad de los grupos; esto desarrollará fuerzas vitales sanadoras que acompañarán al estudiante más allá de la escuela.

Lo siguiente son sugerencias para un plan de estudios para todas las clases hasta décimo segundo grado. Sin embargo, lo que Rudolf Steiner expresamente dió para los primeros cinco grados debe permanecer como la base.

Grado	Ejercicios
1º	Recto/redondeado en múltiples variaciones. Simetría vertical. Dibujar como precursor de la escritura.
2º	Lemniscatas y variaciones. Ejercicios rítmicos. Formas simples de cintas entrelazadas. Simples transformaciones de formas.
3º	Periferia/centro. Formas orientadas por el centro. Formas espejo horizontales. Nudos simples.

¹¹ Niederhäuser, Hans. R. & Frölich, Margaret. ‘Formdrawing’ [‘Dibujo de formas’]. Rudolf Steiner School. New York. 1974. [N. del Au.]

4º	Encontrar mejoras a formas dadas. Completar lo incompleto. Transformar/elaborar —por ejemplo, de redondo a en punta, de en punta a redondo, un ritmo de 4 dobleces a un ritmo de 5 dobleces, etc.
5º	Espirales, formas de cintas en espiral, sellos espirales. Variaciones simples de nudos. Apretar y soltar formas. Formas de las culturas griegas y etruscas.
6º	Variaciones complicadas de las lemniscatas. Formas de las culturas lombardas y celtas.
7º	Variaciones complicadas de nudos. Arreglos elaborados de cintas entrelazadas. Cruces lombardas y celtas. Líneas dibujadas libremente con cuerdas geométricas.
8º	El nudo tridimensional. Modelado tridimensional de formas de nudos. Interrelación de diferentes ritmos dentro del impulso de la línea. Dibujo de formas en textiles —por ejemplo, bordado, macramé, trenzados.
9º	El nudo Calixto en todas sus variaciones, tanto como cintas como sellos. Uso de color. Arreglos difíciles de formas de diferentes técnicas y materiales. Formas de cintas trenzadas modeladas en yeso.
10º	Formas de cintas trenzadas talladas en piedra y repujado en metal. Cadenas y broches. Introducción a la creatividad libre.
11º	Los sellos de Rudolf Steiner para las obras de Misterio. Las formas de Carl Kemper ('Der Bau'). Creatividad libre.
12º	Los sellos planetarios de Rudolf Steiner. Creatividad libre.

Comentarios en los aspectos curativos del dibujo de formas

El efecto siempre higiénico, y aún terapéutico, del dibujo de formas es realizado a través de la construcción de formas que producen una transformación desde extremos a un saludable equilibrio.

Sin embargo, nadie es capaz de introducir las actividades artísticas terapéuticamente hasta que él mismo haya, a través del entrenamiento y mucha práctica, dominado dicho arte por sí mismo. No hay algo así como 'arte terapéutico' dado que el verdadero arte también trabaja terapéuticamente.

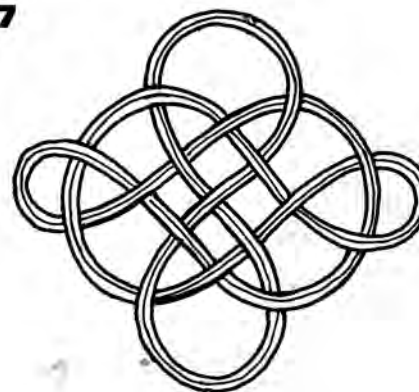
Los terapeutas entrenados en este sentido no limitarán sus ideas e intuiciones cuando apliquen el dibujo de formas en la práctica.

En vista de esto, debe enfatizarse que ningún tipo de 'dibujo sanador' puede ser enseñado o aprendido exteriormente como una especie de receta. Una terapia por el arte verdaderamente humana y artística puede sólo surgir de un serio conocimiento del ser humano y un serio estudio del arte.

De aquí en más, algunos ejercicios de las secciones previas con ejemplos adicionales para elaborar lo anterior.

Las figuras **27-31** son ejemplos de nudos complicados que son excelentes en su claridad de entrelazado. Practíquelos hasta que los sepa de memoria. Las formas son también aptas para ejecutarlas en otros materiales tales como bordado, pegado de hebras de lana de colores en bellas superficies, trenzados, repujado en metal y tallado en piedra.

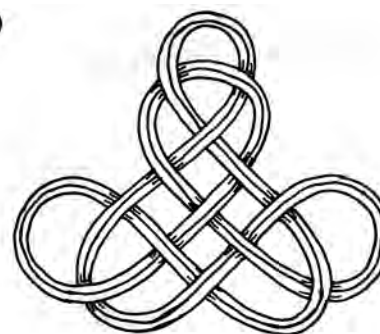
27



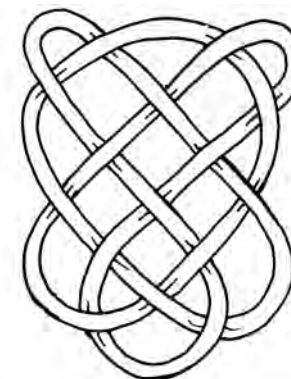
28

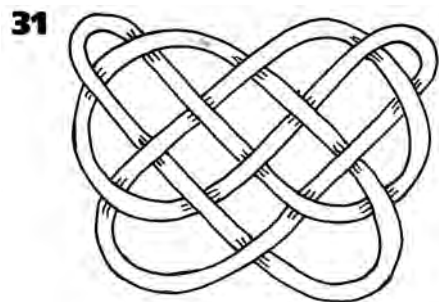


29

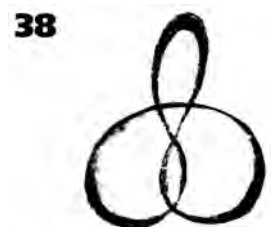
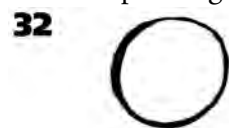


30

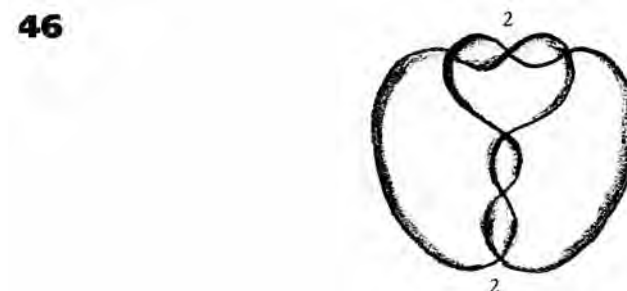
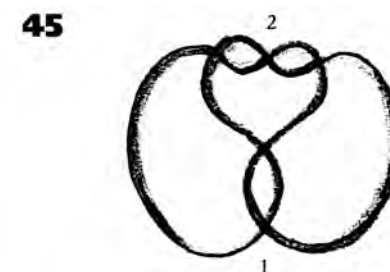
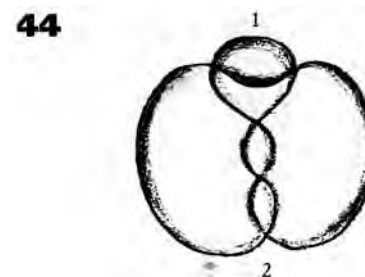




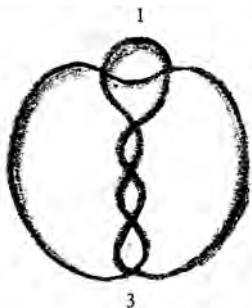
La forma **32** es construida y transformada en las etapas **32-42**. Use la secuencia para sugerir otras y desarrollo de formas similares.



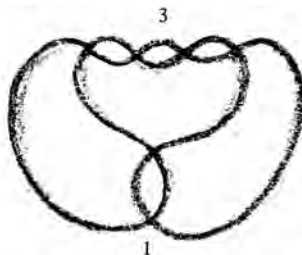
Las formas **43-49** son un comienzo en dirección a la complicada tarea de construir esta secuencia, no de acuerdo a la inclinación, sino para desarrollarla sistemáticamente.



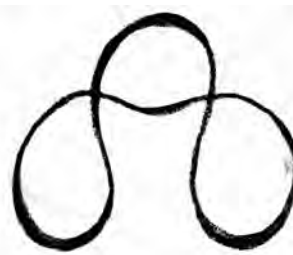
47



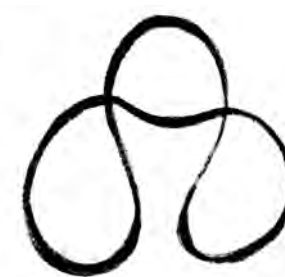
48



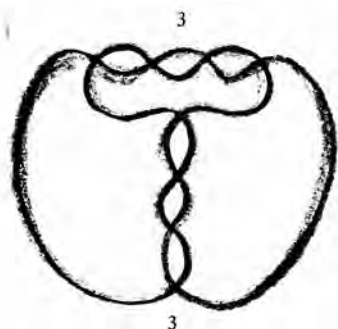
52



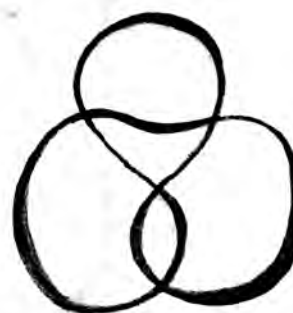
53



49



54

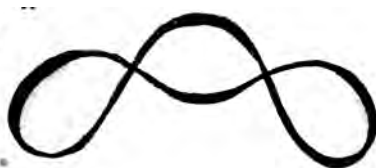


Las siguientes dos secuencias ofrecen ejemplos adicionales de inversiones de formas. En la **sección i**, ejercicio **45** se invirtió una lemniscata. La cinta entrelazada de **50** en esta sección es como una lemniscata triple, que puede ser invertida a un tipo de nudo paso a paso **51-54**.

50

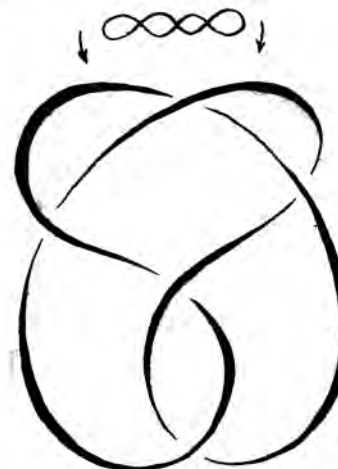


51



Formas de cintas entrelazadas de cinco, seis y siete lazos pueden ser movidas similarmente **55-57**.

55



56





El dibujo terapéutico tiene una pregunta importante y fundamental: ¿Cómo afecta el dibujo al dibujante, y también al que está observando el dibujo? Esta cuestión, abierta u oculta, ha sido tocada en todas las secciones precedentes; la tarea es distinguir qué órganos de percepción están activos en el hacer o el observar, y cómo trabajan dentro del ser humano.

Pero primero un ejemplo de la antigua cultura griega: un elemento importante de su educación era la gimnasia —las Olimpíadas, donde cada cuatro años desde el 776 a.C. se media y se celebraba la competencia de fuerza y destreza. La forma más antigua de las Olimpíadas es el Pentatlón, las cinco disciplinas de correr, saltar, lanzamiento de disco, lucha y lanzamiento de jabalina.

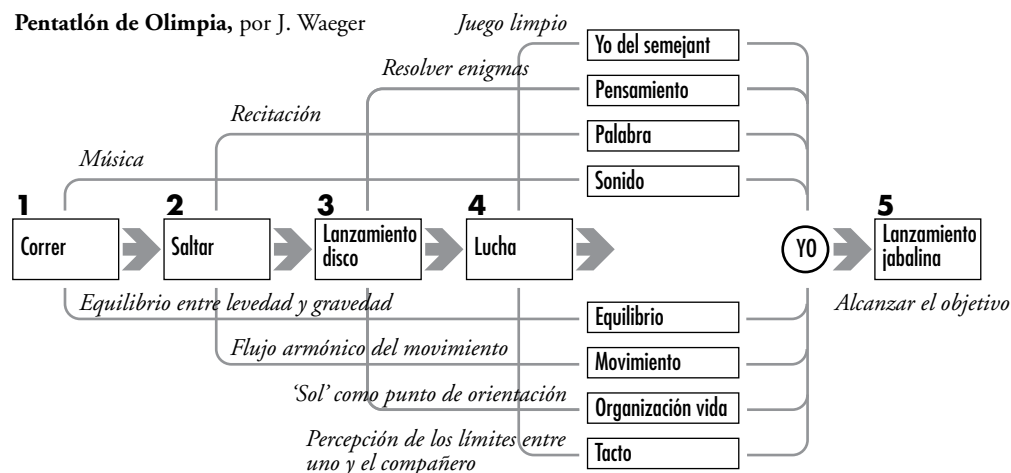
En contraste con las Olimpíadas de hoy en día, la excelencia individual no era por lo que se esforzaban, en cambio era que el atleta debía seguir un orden específico de disciplinas. Incluidas en dichas disciplinas había también logros espirituales específicos que no se le pueden pedir a nuestros atletas de hoy en día.¹²

Primero, el contendiente debía entrar al estadio para ‘correr,’ ni para alcanzar la meta tan rápido como pueda sino para alcanzar el mayor equilibrio dinámico entre levedad y gravedad. El corredor también indicaba que era un maestro del

¹² El autor desea agradecer a Johannes Waeger de la Rudolf Steiner School, Zurich, Suiza, por el siguiente material. [N. del Au.]

un instrumento musical como el ‘Aulos’ o ‘Kithara.’ La música acompañaba el correr. El criterio para decidir en la competencia era equilibrio y relación con el tono, si bien el logro secundario de la velocidad era también esencial.

Pentatlón de Olimpia, por J. Waeger



Si el atleta pasaba esta prueba, luego y sólo luego se le permitía hacer ‘salto.’ A diferencia de hoy en día donde las especializaciones de salto en alto y largo son medidas en milímetros, los atletas de entonces tenían que incorporar la totalidad del movimiento humano en saltar tanto vello como armoniosamente, desde el momento inicial hasta la quietud final. Sin embargo, antes de hacer esto debía indicar que podía recitar por ejemplo un bello hexámetro, el ritmo del cual era tan acomodado a la respiración humana y al pulso. Para el momento del salto un coro hablado recitaba.

El ‘lanzamiento del disco’ seguía después. El ‘discus’ o disco era una imagen del sol. Así como el sol se elevaba en los cielos y luego se sumerge otra vez, de tal manera se deslizaba el disco a través del aire. El sol crea el día y ordena toda la vida en la tierra. El lanzador de disco, después de lanzar el disco, deberá resolver un enigma dado antes de que el disco toque el suelo. Quien es capaz de resolver enigmas crea orden en el flujo oculto de los pensamientos. El lanzador del disco, para ganar tiempo para resolver su enigma, lanzaba su ‘disco solar’ lo más lejos posible.

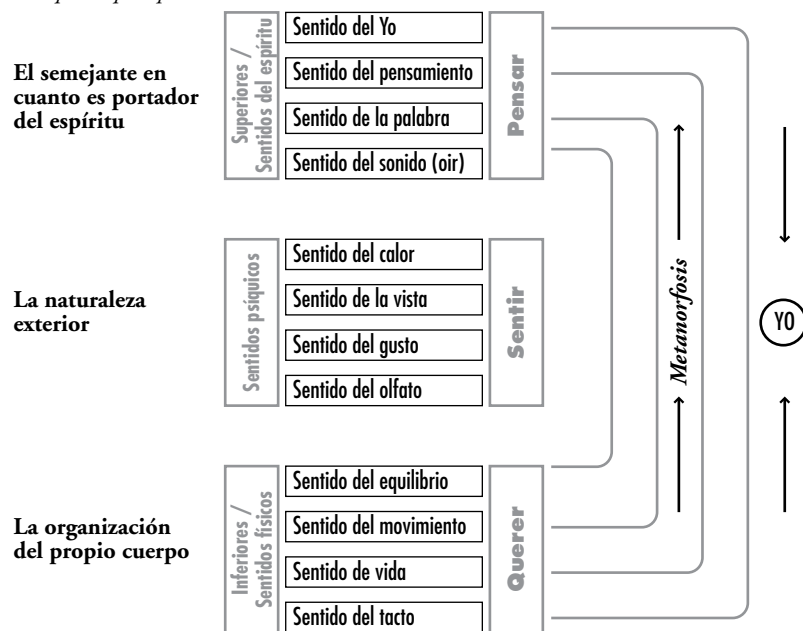
La siguiente prueba de ‘lucha’ demandaba a los atletas que permanecieran opuestos unos a otros, para evaluar, luego sentir y agarrar uno al otro, y en este proceso mutuo de ‘tocarse,’ descubrir cuán fuerte era el atleta en sí mismo.

Había, sin embargo, la importante regla que el luchador debía experimentar la personalidad, el ‘Yo’ del oponente, no para interferir sino para respetarlo, que en efecto sería un ‘juego limpio.’

El atleta griego no sólo era probado en su físico, sino también como ser humano, en un modo característico e interesante: en la específica correlación de su capacidades corporales (equilibrio, movimiento, coordinación, toque) y espirituales (escucha, habla, pensamiento y consciencia del ego). Sólo cuando estas dos bien distintos dominios de percepción estaban correctamente ajustados, podía el ego del individuo ser efectivo; en el quinto ejercicio de ‘lanzamiento de jabalina’ buscando y alcanzando el objetivo ocurría en otros misterios como atributos de la potencia del ego. En Olimpiadas posteriores, se demandaba una habilidad adicional de la potencia del ego, concretamente la conducción de carros.

En esta descripción de los juegos Olímpicos y su criterio de prueba podemos ver una remarcable conexión con ocho de los doce sentidos y sus conexiones internas, descriptos por Rudolf Steiner en ‘Los doce sentidos.’¹³ Esta conexión hace claro cómo la inteligencia, los sentidos superiores del ‘pensar,’ deben activar los sentidos inferiores de la ‘voluntad.’

Campos de percepción



¹³ Steiner, Rudolf. ‘Los doce sentidos.’ [GA__] [N. del Au.]

Esto se relaciona con la pedagogía fundamental de Rudolf Steiner. Aquel que desea avanzar la inteligencia del niño se dirige al sentido de la forma, la actividades volitivas de ‘equilibrio,’ ‘movimiento,’ ‘coordinación’ y ‘toque.’ A través de las fuerzas interiores de metamorfosis inherentes en cada ser humano, estas capacidades pueden ser transformadas en ‘inteligencia’ —los sentidos superiores. En las escuelas Waldorf o Steiner, el regalo de la inteligencia es desarrollado a través del ‘hacer,’ la eutritmia, las manualidades, el dibujo de formas, etc. (La pedagogía correcta debe tratar las capacidades espirituales del niño, las cuales resultarán en un cuerpo saludable.¹⁴)

Ahora tomemos una mirada más específica a la calidad de ‘equilibrio,’ ‘movimiento,’ ‘coordinación’ y ‘toque,’ y sus relaciones espirituales con los procesos pedagógicos y terapéuticos. El estudio del ser humano de Rudolf Steiner da al maestro la posibilidad de colocar a cada niño en uno u otro de esos grupos (sus nombres surgen bien naturalmente de las anteriores descripciones).

El problema del equilibrio

Estos niños deben luchar con dificultades de equilibrio tanto a nivel físico como del alma. El control es perdido fácilmente, y luego puede ocurrir angustia, agobio, y aún conducta violenta. En el lado positivo el niño puede poner en movimiento una feroz creatividad, así como tener una quietud llena de fortaleza. El temperamento es a menudo colérico.

El problema de la movilidad

Este niño no toma muy en serio la forma o el orden, a menudo es un charlatán ‘frívolo’ o ‘intrascendente.’ Existe la posibilidad, aún el peligro, que toda la forma sea perdida, creando errores. La cualidad positiva es la liviana juguetona capacidad para el entusiasmo gozoso. El temperamento usual aquí es el sanguíneo.

¹⁴ Ver la **sección iv** y la bibliografía pedagógica de Rudolf Steiner sobre ‘Los doce sentidos,’ para nombrar unos pocos: ‘Cosmic Being and Egohood’ [‘Ser cósmico y egoidad’] manuscrito no impreso, Berlín, Junio 20, 1916. ‘Luciferic and Ahrimanic Influences on the Twelve Senses and Seven Life Processes’ [‘Las influencias luciféricas y ahrimánicas en los doce sentidos y los siete procesos de vida’]. Dornach, Agosto 12, 1916. ‘Man’s Twelve Senses in their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition’ [‘Los doce sentidos en su relación con la imaginación, inspiración, intuición’]. Dornach. Agosto 8, 1920. [N. del Au.]

El problema organizacional

Aquí el niño está contento de contemplar el ‘confort corporal’ personal, por ejemplo, la digestión. Esto puede llevar hacia la pereza, falta de interés y, en casos extremos, debilidad mental. Sin embargo, la capacidad para la paz interior puede, de forma maravillosa, radiar su paz a otros. Hay también resistencia y una habilidad para no ser desviado. Probablemente un temperamento flemático.

El problema táctil

Aquí el niño es hipersensible y fácilmente se hiere con cualquier cosa y con todas las cosas. Hay mucho sufrimiento y dolor, a menudo colgado de una hoja y en casos extremos tiende a la depresión. Pero hay una capacidad para la meticulosidad, para la devoción y la habilidad para la profundización. A menudo es de temperamento melancólico.

Cada una de estas disposiciones, cuando ocurren unilateralmente, son un problema y pueden causar enfermedad. ¿Cómo puede el dibujo de formas trabajar para sanar estos síntomas?

Para comenzar, trabaje en las unilateralidades personales a través de la práctica repetida, luego acérquese a la situación gradualmente a través de ‘tipo por tipo,’ por ejemplo, un niño con el problema de equilibrio puede enloquecerse cuando se le pide que haga formas equilibradas, serenas. Mucho mejor ‘usar’ la unilateralidad y luego transformarla rítmicamente hacia un centro armónico.

Los siguientes son algunos pensamientos en cómo esto puede ser hecho. Bajo ninguna circunstancia son útiles como soluciones rápidas. Las formas mencionadas deben ser primero conscientemente investigadas por el maestro y el terapeuta.

El problema del equilibrio (equilibrio, sentido de la audición)

Para armonizar: las formas deben ser serenas, deben tener una cualidad de medida.

Tareas especiales: trabajar con opuestos, polaridades, simetrías.

Impulso de la línea: transformar formas de líneas rectas en líneas curvas.

Formas difíciles: formas de simetría central, sellos. Cruces (por encima y por debajo), por ejemplo, ejercicios **43-49**.

Otros materiales: trabajar con yeso, piedra y metal.

El problema de la movilidad (movimiento, sentido de la palabra)

Para armonizar: las formas fluidas deben crecer hasta un clímax, tocar y cruzarse sobre sí mismas. Repetir a menudo.

Tareas especiales: traer ritmos nuevos y agregar ritmos en otros existentes.

Impulso de la línea: practicar las dinámicas de líneas rápidas/angostas y lentas/amplias.

Formas difíciles: dibujar rápido y con habilidad. Dibujar con los pies. Inventar nuevas formas.

Formas especiales: ondas, formas de cintas, formas repetitivas.

Otros materiales: cuerda, atar nudos en la espalda, juegos de nudos y cuerdas (la correa del gato), bailes con formas (laberintos, etc.).

El problema organizacional (sentidos de la vida y pensamiento)

Para armonizar: llevar formas flojas y confusas a la claridad y tensión.

Tareas especiales: cambios de formas, como los ejercicios **32-42**, redibujar viejas formas, siempre mejorando el conjunto.

Impulso de la línea: desarrollar la conciencia de la calidad de la dirección — horizontal, vertical, diagonal, hacia adelante, hacia atrás, etc.

Formas difíciles: trabajar los detalles de formas que ocupan grandes superficies.

Practicar el orden sistemático de las formas de cintas entrelazadas.

Formas específicas: grandes cruces.

Otros materiales: bordado de formas en telas.

El problema táctil (sentidos del tacto y ‘Yo’)

Para armonizar: vivifican formas delgadas y permítale desarrollarlas plenamente, suavizar forma duras.

Tareas especiales: gire formas de adentro hacia afuera, ejercicios **50-57**.

Impulso de la línea: formas líneas rectas en curvas. Alternar el énfasis de la línea (ancha/angosta).

Formas difíciles: trabajado muy cuidadoso de formas complicadas.

Formas específicas: espirales, laberintos.

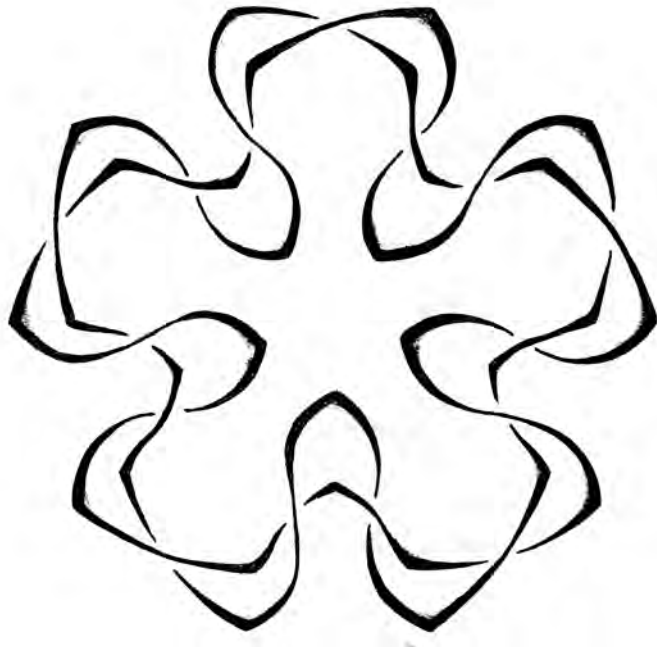
Otros materiales: dibujar en cerámico y cera.

Es importante notar que lo anterior son sólo indicaciones. Profesionales —aquellos prácticos en dibujo de formas y trabajo curativo— son invitados a agregarlos a sus propias experiencias, especialmente en el caso de una publicación más específica en terapias.

Es también posible dibujar con pacientes que de otra manera no lo pueden hacer solos, por ejemplo, una persona espástica o disminuida cuya mano será guiada, o una persona ciega que trabajará en superficies de arcilla o cera en lugar de papel. Esto les podrá ayudar hacia el tipo de experiencias del alma que el diseño de formas crea, concretamente: paz, alegría, bienestar, seguridad, etc.

Las **secciones ix a xii** nos guiarán en el dibujo de las formas de los sellos conectados con el primer Goetheanum (Dornach, Suiza); sea el último ejercicio **58** en esta sección un puente hacia esas bellas formas. Si al principio parece demasiado difícil, comience bocetándolo, pues bocetándolo es al menos mejor que no dibujarlo.

58



Que nadie se imagine a sí mismo incapacitado o sin dones para el dibujo de estas formas de sellos. El talento es algo delgado, pero surge del pasado, nacido de viejas conexiones. El dibujo de formas, por el contrario —aunque difícil al principio— demanda un don para el futuro. Sólo la práctica diligente puede desarrollar este don para el futuro —especialmente en relación con las formas de los sellos de Rudolf Steiner. ♣