

I

EL SER DEL COLOR

3 CONFERENCIAS 6-8 MAYO 1921, FUNDAMENTOS PARA LA ENSEÑANZA DEL COLOR EN LA
CREACIÓN ARTÍSTICA

LA VIVENCIA DEL COLOR – LOS CUATRO COLORES IMAGEN

I Conferencia, Dornach, 6 de mayo 1921

EL SER PICTÓRICO Y ESPLENDOR DEL COLOR

II Conferencia, Dornach, 7 de mayo 1921

COLOR Y MATERIA – PINTAR DESDE EL COLOR

III Conferencia, Dornach, 8 de mayo 1921

LA VIVENCIA DEL COLOR – LOS CUATRO COLORES IMAGEN

I Conferencia, Dornach, 6 de mayo 1921

El color, el tema de estas tres conferencias, suele interesar al físico y, aunque hoy no hablaremos sobre este aspecto, apuntamos que el color también interesa, o debería interesar, al psicólogo y al investigador del alma; no obstante diremos que sobretodo este debe ser el interés del artista, del pintor. En una mirada sobre la idea moderna del mundo del color, notamos que aunque el psicólogo puede tener algo que decir sobre la experiencia subjetiva del color, esto no tendría valor alguno como conocimiento de la naturaleza objetiva del mundo del color, que aparece como tal conocimiento solamente en el ámbito de la física. De antemano, se establece que el arte no puede decidir nada sobre la naturaleza esencial del color (su ser) o sobre la coloración tal como esta se muestra objetivamente a los sentidos. En la actualidad, nuestra cultura se encuentra cada vez más lejos de lo que Goethe pretendía en su enunciado tan repetido:

"El hombre, a quien la Naturaleza comienza a revelar sus misterios a voces, siente un anhelo irresistible por su intérprete más digno: el Arte".

Cualquiera quien, como Goethe, realmente viva en el arte, nunca podrá dudar que lo que el artista tiene que decir sobre el mundo del color debe necesariamente estar relacionado con la *naturaleza esencial* del color.

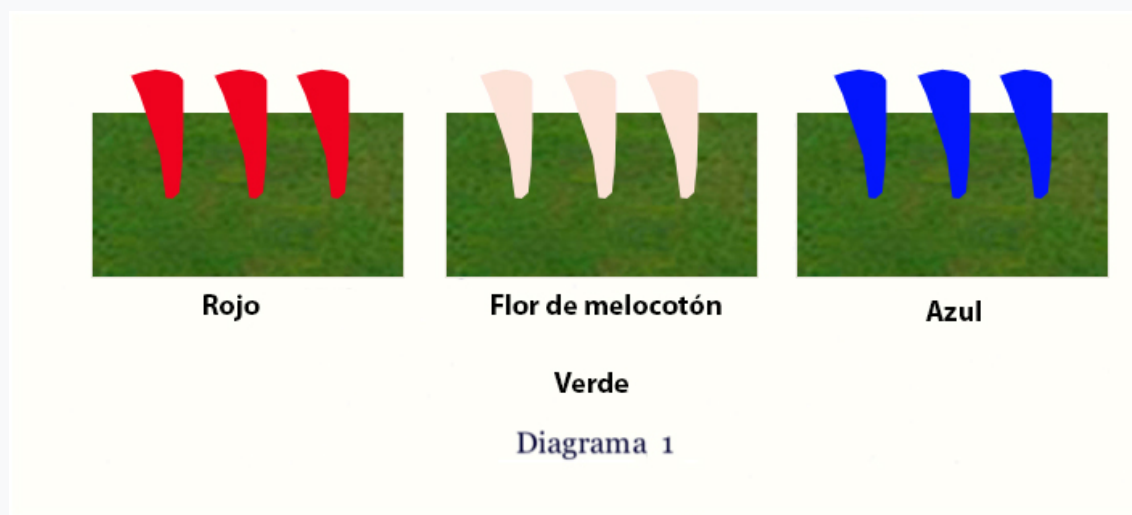
En la vida ordinaria, se trata el color de acuerdo con la superficie de los objetos que se nos presentan como coloreados, de acuerdo con las impresiones recibidas a través de la naturaleza del objeto coloreado. Obtenemos a través del conocido experimento prismático, en cierto sentido, al color como algo fluctuante, variable, y lo observamos o tratamos de analizar el mundo del color de muchas maneras diferentes. Al hacerlo, siempre tenemos en mente la idea, que debemos estimar el color de acuerdo con las impresiones subjetivas. Durante mucho tiempo ha sido la costumbre en la física afirmar, podríamos decir una costumbre traviesa, al afirmar que lo que percibimos como el mundo coloreado realmente existe solo para nuestros sentidos, mientras que en el mundo exterior, el color objetivo no presenta nada más que ciertos movimientos ondulantes de una sustancia más fina, conocida como éter. Cualquiera que quisiera formarse una idea a partir de definiciones y explicaciones como estas, no podrá llegar a nada con estos conceptos, ya que aquello que conoce como impresiones de color, o su experiencia personal del color, no tiene en nada que ver con algún tipo de éter en movimiento. Sin embargo, cuando las personas hablan de la cualidad del color, realmente solo tienen en mente las impresiones subjetivas, para luego buscar algo objetivo. Así se alejan y abandonan lo que es el color. No obstante si pensamos en las vibraciones del éter, realmente no hay nada que nos lleve más lejos del contenido real de nuestro mundo del color. Para llegar a la naturaleza objetiva del color, debemos tratar de mantenernos siempre en el ámbito del mundo del color y no abandonarlo; entonces podremos esperar comprender su verdadera naturaleza, su ser.

Intentemos sumergirnos durante un tiempo en algo que se nos puede ofrecer del amplio y variado mundo del color. Por empezar, para penetrar en la naturaleza del color, debemos experimentar algo con respecto a él en nuestra vida de sentimientos, algo que realmente eleve toda nuestra consideración. Debemos

tratar de cuestionar nuestros sentimientos sobre el color tal como se nos presenta viviendo en nuestro mundo circundante. En cierto sentido, procederemos mejor por medio de un experimento interno, de modo que podamos tener ante nosotros no solo los procesos generales, que son algo difíciles de analizar y no se ven fácilmente, sino que procederemos de inmediato con un elemento esencial.

Supongamos que coloreamos una superficie plana verde. Solo esbozaremos esto aproximadamente. (ver Diagrama 1)

Si simplemente permitimos que el color estimule nuestros sentimientos, podemos experimentar algo en el verde como tal, algo que no necesitamos definir más. Nadie dudará de que podemos experimentar lo mismo al contemplar la cubierta vegetal verde de la tierra; debemos hacerlo, por supuesto, porque es verde. Debemos ignorar todo lo demás que ofrecen las plantas, ya que solo deseamos observar el verdor. Supongamos que tenemos este verdor ante nuestros ojos mentales.



Al pintar, podemos introducir diferentes colores en este verdor. Imaginemos tres. Tenemos ante nosotros tres superficies verdes. En el primero introducimos el rojo; en el segundo el color de la flor de melocotón; en el tercero, azul. Debemos admitir que la sensación experimentada en los tres casos es muy diferente, que hay una cierta cualidad de sensación cuando las formas de color rojo, de color flor de melocotón o azules se representan introducidas en el verde. Ahora se trata de expresar de alguna manera el contenido de la sensación así presentada a nuestra alma. *Si deseamos expresar algo así, debemos tratar de caracterizarlo*, ya que para nuestra experiencia las definiciones abstractas pueden lograr muy poco. Debemos tratar de describirlo de alguna manera. Intentemos hacerlo aportando un poco de imaginación a lo que hemos pintado antes que nosotros. Supongamos que realmente deseamos producir la sensación de una superficie verde en primer lugar, y en ella pintamos figuras rojas. Si les damos caras rojas y piel roja, o si los pintamos completamente rojos, es irrelevante. En el primer ejemplo pintamos figuras rojas; en el segundo color de flor de melocotón que se aproximaría al color de la carne humana, y en la tercera superficie verde pintamos figuras azules. No estamos copiando la naturaleza en este experimento, sino colocando algo delante del alma para llevar a debate un complejo de sensaciones.

Supongamos que tenemos ante nosotros este paisaje: a través de un prado verde pasan figuras en rojo, luego con el color de la flor de melocotón, o están pasando las figuras azules; En cada uno de los tres casos tenemos un complejo de sensaciones completamente diferentes.

Si miramos el primero, diremos: Estas figuras rojas en el prado verde lo animan todo. El prado es más verde gracias a ellas; se vuelve aún más saturado de verde, más vívido porque están las figuras rojas allí, y la vista de estas figuras rojas debería enfurecernos. Podríamos decir: eso es realmente una tontería, es un caso imposible. Realmente debería hacer las figuras rojas como un rayo, deberían estar en movimiento. Las figuras rojas en reposo en un prado verde actúan inquietantemente en su reposo, ya que se presentan en movimiento debido a su color rojo; producen algo en el prado que es realmente imposible imaginar como reposo. Debemos entrar en este complejo de sentimientos muy definidos si deseamos hacernos tal concepto.

El segundo ejemplo es armonioso. Las figuras de color flor de melocotón pueden permanecer allí indefinidamente; Si permanecen allí durante una hora, no nos molestan. Nuestra sensación nos dice que estas figuras de color flor de melocotón realmente no tienen condiciones especiales; no perturban el prado, no mejoran su verdor, son bastante neutras. Pueden pararse donde quieran, no nos molestan. Se adaptan a la pradera en todas partes; no tienen conexión interna con el prado verde.

Pasamos al tercero; miramos las figuras azules en el prado verde. Eso no dura mucho, ya que las figuras azules nos opacan el prado verde. El verdor del prado se debilita. No permanece verde. Tratemos de imaginar figuras azules caminando sobre el prado verde; o seres azules en general, podrían ser espíritus azules. El prado deja de ser verde, adquiere algo del azul, se vuelve azulado, deja de ser verde. Si las figuras permanecen allí por mucho tiempo, ya no podemos imaginarlas; Tenemos la idea de que debe haber un abismo en alguna parte, y que las figuras azules nos quitan el prado, se lo llevan y lo arrojan al abismo. Se vuelve imposible; porque un prado verde no puede permanecer si las figuras azules se paran allí; estas se lo llevan.

Esta es la experiencia del color. Debe ser posible tenerlo, de lo contrario no entenderemos el mundo del color. Si deseamos familiarizarnos con algo que encuentra su aplicación más hermosa y significativa en la imaginación, debemos ser capaces de experimentarlo en esa esfera. Debemos preguntarnos: ¿qué le sucede al prado verde cuando las figuras rojas caminan en él? Se vuelve aún más verde; se vuelve muy real en su verdor. El verde comienza a arder de verdad. Las figuras rojas le dan tanta vida al verdor que no podemos pensar en ellas en reposo. Realmente deben estar corriendo. Si deseamos retratarlo exactamente y pintar la verdadera imagen del prado, no deberíamos pintar las figuras rojas que permanecen quietas; deben ser vistas bailando en círculo. Un círculo de bailarines rojos sería permisible en un prado verde. Por otro lado, las figuras vestidas completamente del color flor de melocotón podrían permanecer toda la eternidad en un prado verde. Son bastante neutrales al verde; son absolutamente indiferentes a la pradera; esta permanece tal como está, no se altera el lo más

mínimo su tinte. Sin embargo, en el caso de las figuras azules, huyen de nosotros con la pradera, porque toda la pradera pierde su verdor debido a ellas. Por supuesto, debemos hablar comparativamente cuando hablamos de las experiencias con el color. No podemos hablar como pedantes sobre experiencias de color, ya que no podemos acercarnos a ello de esta manera. Debemos hablar en analogías, pero no como aquellos que dicen que una bola de billar empuja a otra; los ciervos empujan, también los bueyes y los búfalos, pero en realidad estos no son bolas de billar. Sin embargo, en la Física hablamos del "empuje" porque en todas partes necesitamos el apoyo de la analogía para comenzar a hablar.

Todo esto nos abre la posibilidad para ver algo en el mundo del color en sí, como tal. Hay algo en ese mundo que tendremos que buscar como la naturaleza del color.

Tomemos un color muy característico, uno que ya tenemos en mente, el color que nos encuentra en todas partes en verano como el más atractivo: el verde. Lo encontramos en las plantas; estamos acostumbrados a considerarlo como el color característico de ellas. No existe otra conexión tan íntima como la del verdor con la planta. No creemos que sea necesario que ciertos animales que son verdes solo puedan ser verdes; siempre tenemos el subconsciente pensado que podrían ser de otro color; pero con respecto a las plantas, nuestra idea es que el verde les pertenece, que es algo peculiar y propio. Esforcémonos penetrar en la naturaleza objetiva del color por medio de las plantas; por regla general, solo se busca la naturaleza subjetiva. ¿Qué es la planta que, por lo tanto, se nos presenta verde? Sabemos por la Ciencia Espiritual que la planta debe su existencia al hecho de que tiene un cuerpo etérico además de su cuerpo físico. Es este cuerpo etérico el que realmente vive en la planta; pero el cuerpo etérico no es en sí mismo verde. El elemento que le da a la planta su verdor es, de hecho, en su cuerpo físico, lo que hace que el verde sea peculiar de la planta, pero en realidad no puede ser la naturaleza esencial de la planta, ya que esta se encuentra en el cuerpo etérico. Si la planta no tuviera cuerpo etérico, sería un mineral. En su naturaleza mineral, la planta se manifiesta a través del verde. El cuerpo etérico es de un color bastante diferente, pero se nos presenta a través del verde mineral de la planta. Si estudiamos la planta en relación con su cuerpo etérico, si estudiamos su verdor a este respecto, debemos decir: si establecemos, por un lado, la naturaleza esencial de la planta y, dividiéndolo de manera abstracta, por otro lado tomamos el verdor de la planta, es realmente como si hiciéramos simplemente una imagen de algo; en el verdor retirado del etérico, en realidad solo tenemos una imagen de la planta, y esta imagen peculiar es necesariamente verde. Realmente encontramos en el verdor la imagen de la planta. Si bien atribuimos el color verde muy positivamente a la planta, debemos atribuir el verdor a la imagen de la planta y debemos buscar en el verdor la naturaleza especial de la imagen de la planta.

Aquí llegamos a algo muy importante. Cualquiera que entre en la galería de retratos de algún antiguo castillo, como se puede ver con frecuencia, no dejará de decir que los cuadros son solo los retratos de los antepasados, no los propios ancestros. Como regla general, los antepasados no están allí, solo se nos presentan sus retratos. Del mismo modo, no tenemos más de la entidad de la planta en el verde, que los propios antepasados en los retratos. Ahora reflexionemos que el verdor es característico de la planta y que, de todos los seres, la planta es por

excelencia el ser de la vida. El animal posee un alma; El hombre tiene espíritu y alma. El mineral no tiene vida. La planta es un ser cuya vida es la característica especial. El animal tiene, además de vida, un alma. El mineral aún no tiene alma. El hombre tiene, además del alma, un espíritu. No podemos decir del hombre, del animal o del mineral, que su característica peculiar es la vida; Es otra cosa. En el caso de la planta su característica especial es la vida. El color verde es la imagen. Por lo tanto, permanecemos completamente dentro del mundo de los hechos objetivos al decir que el verde representa la imagen sin vida de lo viviente.

Ahora tenemos, y procederemos inductivamente, si queremos expresarnos de manera académica, ahora hemos ganado algo por medio del cual podemos colocar este color objetivamente en el mundo. Cuando recibo una fotografía, puedo decir que es un retrato del Sr. X. De la misma manera podemos decir que el verde es la imagen sin vida de la vida. Ahora no pensamos simplemente en la impresión subjetiva, sino que nos damos cuenta de que *el verde es la imagen sin vida de lo viviente*.

Tomemos ahora el color flor de melocotón. Más exactamente, llamémoslo el color de la piel humana; Por supuesto, no es lo mismo para todas las personas, pero este color, en general, es el de la piel humana. Esforcémonos por llegar a su naturaleza esencial. Como regla, vemos este color de la piel humana solo desde afuera. Ahora surge la pregunta de si se puede obtener desde adentro una conciencia de ello, un conocimiento de ello, tal como lo hicimos en relación con el verde de la planta. De hecho, se puede hacer de la siguiente manera.

Si un hombre realmente trata de imaginarse a sí mismo encerrado internamente, y piensa que este enredo pasa a su forma corporal física, puede imaginar que de alguna manera lo que lo enaltece fluye a esta forma. Se expresa vertiendo su naturaleza del alma en su forma, en el color de la carne. Lo que esto significa se puede comprender mejor mirando a un hombre en quien la naturaleza psíquica se retrae un poco y no encierra la forma externa. ¿De qué color se convierte entonces? Verde; se vuelve verde. La vida está ahí, pero se vuelve verde. Hablamos de hombres verdes; conocemos el verde peculiar de la tez cuando el alma se retira; Podemos ver esto muy bien por el color de la tez. Por otro lado, cuanto más asuma una persona el tinte florido especial, más notaremos su experiencia con este tinte. Si observas el humor constitucional en una persona verde y en una que tiene un color encarnado realmente fresco, verán que el alma se experimenta a sí misma en el color de la carne, color del encarnado. Lo que irradia hacia afuera en el color de la piel no es otra que la experiencia interior del hombre. Podemos decir que en el color encarnado tenemos ante nosotros una imagen del alma, realmente la imagen del alma. Sin embargo, si nos adentramos en el mundo, debemos elegir el color de flor de melocotón sin vida para lo que aparece como color del encarnado humano. Realmente no lo encontramos en objetos externos. Lo que aparece como color encarnado humano en la pintura, solo lo podemos lograr utilizando varios trucos. Es la imagen de la naturaleza del alma, pero no es el alma misma; no puede haber ninguna duda al respecto. *Es la imagen viva del alma*. El alma se experimenta a sí misma en el color encarnado. No tiene vida como el verde de la planta, porque si un hombre retira su alma progresivamente, se vuelve verde. Puede convertirse en

un cadáver. En el color encarnado tenemos la vida. Así, el color flor de melocotón representa *la imagen viva del alma*.

Ahora tenemos este otro color, el encarnado. Nos esforzamos por mantenernos objetivamente en el color, no solo reflexionar sobre la impresión subjetiva para luego inventar algún tipo de extraña ondulación que se supone que es objetiva. Es evidente que es absurdo separar la experiencia humana del color del encarnado. La experiencia anímica en el cuerpo es bastante diferente cuando el color de la carne es rojizo y cuando es verdoso. Hay una entidad interna que realmente se presenta en el color.

Pasemos ahora a un tercer color, el azul, y decimos: en primer lugar, no podemos encontrar un ser para el que el azul sea tan peculiar como el verde para la planta. Tampoco podemos hablar del azul como hemos hablado del color encarnado del hombre, parecido al color de una flor de melocotón. En el caso de los animales, no encontramos un color tan innato para el animal como el verde para la planta y el color de la carne para el hombre. De esta manera, no podemos comenzar desde el azul con respecto a la Naturaleza. Sin embargo, deseamos seguir adelante; veremos si podemos avanzar aún más en nuestra búsqueda de la naturaleza esencial del color. No podemos continuar con el azul, pero es posible proceder ante todo con los colores claros;

Sin embargo, progresaremos más fácil y rápidamente si tomamos el color conocido como blanco. No podemos decir que el blanco es peculiar de cualquier ser en el mundo exterior. Podríamos recurrir al reino mineral, pero intentaremos de otra manera formarnos una idea objetiva del blanco. Si tenemos blanco ante nosotros y lo exponemos a la luz, si simplemente arrojamos luz sobre él, sentimos que tiene una cierta relación con la luz. Al principio esto sigue siendo un sentimiento. De inmediato se convertirá en algo más que un sentimiento si nos volvemos hacia el sol, que parece teñido claramente en la dirección del blanco, y al que debemos relacionar toda la iluminación natural de nuestro mundo.

Podríamos decir que aquello que nos aparece como Sol, lo que se manifiesta a través de él como blanco, y al mismo tiempo muestra una relación interna con la luz, tiene la peculiaridad que, en sí mismo, no nos aparece de la misma manera que un color exterior. Un color externo nos aparece proyectado sobre los objetos. Tal cosa como el blanco del sol, que para nosotros representa la luz, no nos aparece directamente en los objetos. Más adelante consideraremos el tipo de color que podemos llamar al blanco del papel, la tiza o similares, pero antes de hacer esto tendremos que adentrarnos por un camino. Si nos aventuramos a acercarnos al blanco, para mantenernos en él, primero debemos decir que por el blanco somos guiados hacia toda la luz como tal. Para desarrollar completamente este sentimiento, no necesitamos hacer más que decirnos a nosotros mismos que el opuesto polar del blanco es negro. Ese negro es oscuridad, ya no dudamos; así podemos identificar fácilmente el blanco con el brillo, con la luz como tal. En resumen, si elevamos toda la consideración al sentimiento, encontraremos la conexión interna entre el blanco y la luz. Más adelante profundizaremos en esta cuestión. Si reflexionamos sobre la luz misma, y no estamos tentados a aferrarnos a la falacia newtoniana; si observamos estas cosas sin prejuicios, nos diremos a

nosotros mismos que realmente vemos colores. Entre el blanco, que aparece como color, y la luz debe haber una relación especial. Por lo tanto, en primer lugar, excluiremos el blanco verdadero. Conocemos la luz como tal, no de la misma manera que otros colores. ¿Realmente percibimos la luz? No deberíamos percibir colores en absoluto si no estuviéramos en un espacio iluminado. La luz hace que los colores sean perceptibles para nosotros, pero no podemos decir que percibimos la luz tal como lo hacemos con los colores. De hecho, la luz está en el espacio donde percibimos un color, pero la naturaleza de la luz es hacer que los colores sean perceptibles. No vemos luz como vemos rojo, amarillo, azul, etc. La luz está en todas partes donde hay brillo, pero no la vemos. La luz debe fijarse en algo si queremos percibirla. Debe ser atrapada y reflejada. El color está en la superficie de los objetos; pero no podemos decir que la luz pertenece a algo, es totalmente fluctuante. Sin embargo, nosotros mismos, al despertar por la mañana cuando la luz fluye sobre nosotros y a través de nosotros, nos sentimos en nuestro verdadero ser; sentimos una relación interna entre la luz y nuestro ser esencial. Por la noche, si despertamos en la densa oscuridad, sentimos que no podemos alcanzar nuestro ser real; entonces estamos, de hecho, en cierto sentido retraídos hacia nosotros mismos, pero a través de las condiciones nos hemos convertido en algo que no se siente en su elemento. También sabemos que lo que tenemos de la luz es un *"llegar hacia nosotros mismos"*. Que los ciegos no la tengan, no es una contradicción; están organizados para esto, y la organización es el punto esencial. Llevamos con la luz la misma relación que la de nuestro yo con el mundo, pero, una vez más, no es lo mismo; porque no podemos decir que cuando la luz nos llena estamos ganando nuestro yo. Sin embargo, si somos seres que ven, para que podamos ganar nuestro yo, la luz es esencial.

¿Qué subyace a este hecho? En la luz tenemos lo que está representado en el blanco, pero todavía tenemos que aprender la conexión interna; tenemos en la luz lo que realmente nos llena de espíritu, nos trae a nuestro propio espíritu. Nuestro yo, es decir, nuestra entidad espiritual, está conectada con esta condición de iluminación. Si consideramos este sentimiento, todo lo que vive en la luz y el color debe entenderse primero como sentimiento, y si consideramos este sentimiento, diremos: hay una distinción entre la luz y lo que se manifiesta como espíritu en el "yo". Sin embargo, la luz nos da algo de nuestro propio espíritu. Tendremos una experiencia a través de la luz de tal manera que mediante la luz el yo realmente se experimenta internamente. Si resumimos todo esto, no podemos más que decir: *el yo es espiritual, pero debe experimentarse en el alma*; y esto se vive anímicamente cuando uno se siente traspasado por la luz. Reducido a una fórmula, puede expresarse en las palabras:

El blanco o luz representa la imagen anímica del espíritu.

Es natural que debamos construir esta tercera etapa desde el sentimiento puro; pero si intentan sumergirse profundamente en este asunto de acuerdo con estas fórmulas, verán que en ellas se encuentra mucho contenido:

El verde representa la imagen muerta de la vida.

El color de la flor de melocotón representa la imagen viva del alma.

*El blanco o luz representa **la imagen anímica** del Espíritu.*

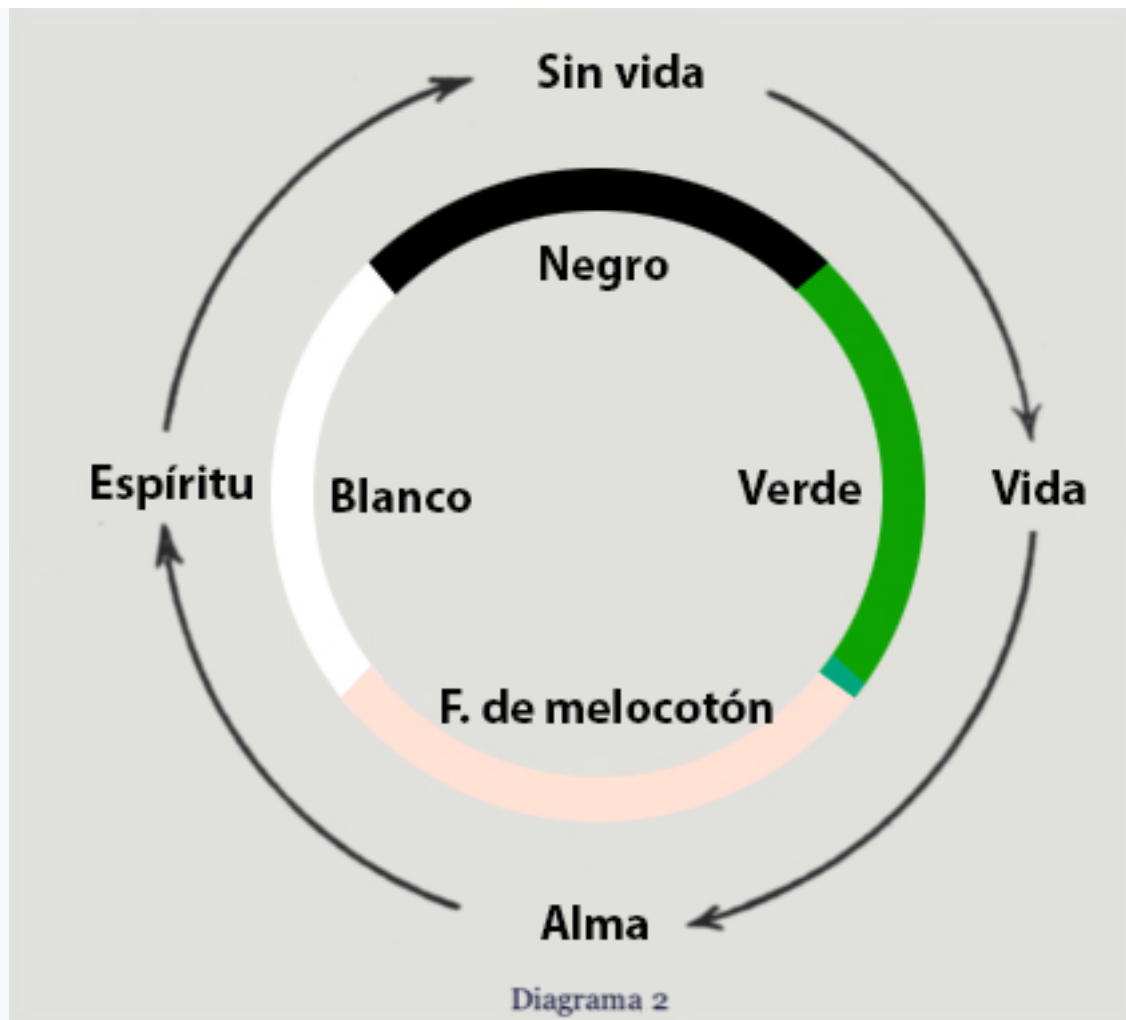
Pasemos ahora al negro o la oscuridad. Vemos que podemos hablar de blanco o luz, brillo, en conexión con la relación que existe entre el negro y la oscuridad. Tomemos ahora el negro e intentemos conectarlo con una oscuridad profunda. Podemos hacerlo. Ciertamente, el negro es fácil de encontrar como una característica de algo incluso en la Naturaleza, así como el verde es una peculiaridad esencial de las plantas. Solo necesitamos mirar al carbón. Para representar más claramente que el negro tiene algo que ver con el carbón, démonos cuenta de que el carbono también puede ser bastante claro y transparente; pero entonces es un diamante. Sin embargo, el negro es tan característico del carbono que si no fuera negro, si fuera blanco y transparente, sería un diamante. El negro es una parte tan integral del carbono que este último realmente debe toda su existencia al negro. Así, el carbono debe su existencia oscura, negra, a la negra oscuridad en la que aparece; así como la planta tiene su imagen de alguna manera en el verde, así el carbono tiene su imagen en el negro.

Coloquémonos en la oscuridad, donde un negro absoluto nos rodee, una negra oscuridad: en esta oscuridad, ningún ser físico puede hacer nada. La vida es expulsada de las plantas cuando se convierten en carbón o turba. Así, este negro se muestra extraño en la vida, hostil a la vida. Esto lo vemos en el carbón, porque cuando las plantas se carbonizan se vuelven negras; entonces la vida, no puede hacer nada en la oscuridad. El alma se nos escapa cuando hay un terrible negro dentro de nosotros. El espíritu, en cambio, florece; el espíritu puede penetrar la oscuridad y puede hacer sentir su influencia dentro de ella. Por lo tanto, podemos decir que en la negrura, si nos esforzamos por investigar el arte del blanco y negro o la luz y la sombra sobre una superficie, dibujando con negro sobre una superficie blanca traemos espíritu al interior de la superficie blanca mediante trazos negros; En la superficie negra, en cambio el blanco está espiritualizado. El espíritu puede ser llevado al negro. Sin embargo, es lo único que se puede poner en el negro. Por lo tanto obtenemos la fórmula:

*El negro representa **la imagen espiritual** de lo sin vida.*

Ahora hemos obtenido un círculo notable respetando la naturaleza objetiva del color. En este círculo tenemos en cada color una imagen de algo. En todas las circunstancias, el color no es una realidad, es una imagen.

En un caso tenemos la *imagen de lo sin vida*, en otro la *imagen de la vida*, en otro la *imagen del alma* y la *imagen del espíritu* (ver Diagrama 2). A medida que damos la vuelta al círculo, tenemos *negro*, la *imagen de lo sin vida*; *verde*, la *imagen de la vida*; *color flor de melocotón*, la *imagen del alma*; *blanco*, la *imagen del espíritu*. Si deseamos tener el adjetivo, debemos partir del anterior, por lo tanto: el negro es la imagen *espiritual* de lo muerto; El verde es la imagen *muerta* de la vida; El color de la flor de melocotón es la imagen *viva* del alma; El blanco es la imagen *anímica* del espíritu.



En este círculo podemos indicar ciertos colores fundamentales, negro, blanco, verde y color de flor de melocotón, mientras que siempre **la palabra anterior indica el adjetivo para el siguiente**; El negro es la imagen espiritual de lo sin vida; El verde es la imagen sin vida de lo vivo; El color de la flor de melocotón es la imagen viva del Alma; El blanco es la imagen psíquica del Espiritu.

Si tomamos los reinos de la Naturaleza en este orden: el reino sin vida, el reino viviente, el reino anímico y el reino espiritual, ascendemos, precisamente a medida que ascendemos de lo sin vida a lo vivo, a lo enaltecido, a ese espíritu dominante: de negro a verde, a color flor de melocotón y a blanco. Tan verdad es como puedo ascender de lo sin vida, a través de lo vivo, a lo psíquico y a lo espiritual, también será verdad que tengo el mundo que me rodea en sus imágenes cuando asciendo de negro al verde, flor de melocotón y blanco. Tan verdaderamente como Constantino, Fernando, Félix, etc. son mis antepasados reales, y puedo ascender a través de esta línea ancestral, así puedo realmente atravesar estos retratos y tener las imágenes de esta línea de ascendencia.

Tengo ante mí un mundo; el reino mineral, vegetal, animal y espiritual, en la medida en que el hombre es lo espiritual. Asciendo a través de **realidades**; pero la naturaleza me da solo **las imágenes de estas realidades**. La naturaleza se refleja.

El mundo del color no es una realidad; incluso en la naturaleza misma es solo imagen; la imagen de lo sin vida es negra; la imagen de la vida es verde; la imagen de lo psíquico es el color flor de melocotón y la imagen del espíritu es blanca. Esto nos lleva a la naturaleza objetiva del color.

Esto tuvimos que exponerlo hoy, ya que deseamos penetrar más en la naturaleza, la característica peculiar del color; pues no nos sirve de nada decir que el color es una impresión subjetiva. Esta es una cuestión absolutamente indiferente con respecto al ser del color. Para el verde, es irrelevante si pasamos y lo miramos; pero no es indiferente que lo vivo exprese su propio color, que no está teñido por lo mineral y aparezca coloreado en la flor, etc. Así cuando lo viviente aparece con su propio color, se debe representar exteriormente a sí mismo como verde. Eso es algo objetivo. Mientras, ya sea que lo contemplemos o no, sería completamente subjetivo. Sin embargo, el ser viviente, si aparece como un ser vivo, debe aparecer verde, debe representarse a sí mismo en verde; eso es algo objetivo.

EL SER PICTÓRICO Y ESPLENDOR DEL COLOR

II Conferencia, Dornach, 7 de mayo 1921

Ayer, hemos tratado comprender la naturaleza del color desde un determinado punto de vista, y hemos encontrado sobre la marcha – el blanco, negro, verde y el color flor de melocotón; de este modo hemos podido decir: estos colores son imágenes o proyecciones pictóricas, que están presentes en el mundo con un carácter de imagen; pero igualmente hemos visto que algo esencial, que procede de otro ámbito, es lo que les confiere a estos colores su carácter pictórico o de imagen. Vimos, por ejemplo, que lo vivo debe proceder de lo sin vida, y que hace surgir en lo sin vida, como imagen proyectada por lo vivo es el verde. Continuaré hoy partiendo desde nuestra experiencia de ayer, de tal manera que se diferencie, por así decirlo, al receptor y al emisor, entre aquello donde se forma la imagen y el autor o emisor de la misma. Entonces podré exponer la siguiente división: diferenciamos (se entenderá la expresión si retomamos lo que hicimos ayer): diferencio al proyector de la sombra del iluminante o emisor de luz. Si el proyector de la sombra es el espíritu, el espíritu recibe aquello que se le arroja; si el lanzador de sombras es el espíritu y si el iluminante es lo muerto (una aparente contradicción, pero no real), entonces el negro se representa en el espíritu como la imagen de lo muerto, tal como lo hemos visto ayer.

Si el que arroja la sombra es lo muerto y lo vivo es el emisor iluminador, como en el caso de la planta, entonces, como lo vimos, tenemos el verde. Si el que lanza la sombra es lo vivo y el emisor iluminante es lo anímico, entonces, como lo vimos, obtenemos la imagen correspondiente al color flor de melocotón. Si el lanzador de sombras es el psíquico-anímico y el iluminante es el espíritu, la imagen obtenida es blanca. Como pueden ver, tenemos estos cuatro colores con el carácter pictórica de imagen.

Por lo tanto, podemos decir: en la acción entre un arrojador de sombras y un emisor iluminante, obtenemos una imagen. Entonces, tenemos estos cuatro colores, considerando el blanco y el negro entre los colores con carácter imagen: negro, blanco, verde y color flor de melocotón.

Cuando lo sin vida aparece en el espíritu, aparece el negro.

ARROJA SOMBRA	ILUMINANTE	IMAGEN
El espíritu	Lo muerto	negro
Lo muerto	Lo vivo	verde
Lo vivo	Lo psíquico	flor de melocotón
Lo psíquico	El espíritu	blanco

Ahora, como saben, hay otros llamados colores, y tenemos que buscar también sus naturalezas. No los buscaremos a través de conceptos abstractos más que antes, sino que abordaremos el asunto de acuerdo con el sentimiento, y luego veremos que podemos llegar a una cierta comprensión de estos colores si los ponemos ante nuestros ojos en esta perspectiva.

Pensemos en un blanco espacial inactivo. Luego, dejemos que haces de diferentes colores desde lados opuestos jueguen con este blanco, que podría ser una habitación blanca tranquila, iluminada de uno de los lados amarillo y del otro azul. Entonces obtendremos el verde.

De esta manera, por lo tanto, obtuvimos el verde. Tenemos que visualizar exactamente lo que sucede: tenemos un blanco espacial inactivo, en el que arrojamus rayos de color desde ambos lados, unos amarillos y otros azules, y obtenemos el verde, verde que ya hemos encontrado anteriormente desde otro punto de vista.

Veréis, no podemos buscar el color flor de melocotón como buscamos el verde, si nos determinamos a producir el color de forma viviente. Debemos buscarlo de otra manera, y sería de la siguiente manera: imaginen que pinto aquí un negro, debajo de él un blanco, otro negro, debajo de él un blanco y así sucesivamente, blanco y negro alternativamente; ahora imaginen que este negro y blanco no están inactivos; sino que, por así decirlo, estén vibrando. De hecho, sería lo opuesto a lo que teníamos antes: teníamos un blanco inactivo y dejábamos entrar rayos de color desde ambos lados en un proceso continuo, amarillo y azul de izquierda a derecha. Ahora tomo blanco y negro; Por supuesto, no puedo pintar eso en este momento, pero me imagino que estos ondulan entre sí; y tal como dejé pasar el amarillo y el azul antes, permita que ahora esta ondulación, con su interacción continua de blanco y negro, se ilumine, sea atravesado por un rojo: si pudiera elegir el tono correcto, debería, a través de este juego del negro y del blanco en el que brilla el rojo, sería el color flor de melocotón.

Observe cómo debemos recurrir a métodos bastante diferentes para producir los colores. Con uno tuvimos que tomar un blanco inactivo, y por lo tanto, debimos destruir uno de los colores imagen en la escala que habíamos mencionado aquí, y dejar que otros dos colores, el amarillo y el azul, jugarán sobre él. Pero ahora tenemos que hacerlo de otra manera; aquí tenemos que tomar dos de los colores imagen que teníamos, blanco y negro, debemos inculcarles movimiento, luego tomar otro color que aún no teníamos, el rojo, y dejarle que brille a través del blanco y negro en movimiento. También veremos algo que nos sorprenderá si observamos la vida: el verde que tenemos en la naturaleza; el color flor de durazno que aparece (como lo expliqué ayer) solo en un hombre completamente sano. Y, también dije, que no es fácil reproducir este tono de color. Porque uno realmente podría reproducirlo solo si se pudiera representar el blanco y el negro en movimiento y luego dejar caer sobre ellos el rayo rojo. Uno realmente tendría que producir una circunstancia, que después de todo, está presente en el organismo humano, en la que siempre hubo movimiento. Todo está en movimiento y de ese hecho surge este color del que estamos hablando. Podríamos obtener este color solo de forma indirecta, y por esta razón, la mayoría de los retratos solo son realmente máscaras, porque el color del encarnado solo se puede realizar mediante todo tipo de aproximaciones. Vemos que solo podría lograrse si tuviéramos un movimiento continuo de ondas en blanco y negro, con rayos rojos atravesándolos.

Aquí he señalado, ciertas diferencias en relación con el color debidas a la naturaleza de las cosas. Les he mostrado cómo usar los colores que obtenemos como colores imagen, cómo en un caso usamos el blanco, en una condición de reposo, y al arrojarle dos colores que aún no observamos, obtuvimos otro color imagen, a saber, el verde. Nuevamente, tomamos dos colores, blanco y negro, en una escala de movimiento recíproco, y dejamos que sean penetrados o iluminados por un nuevo color, el rojo que aún no teníamos, y el resultado es otro color: el color flor de melocotón. Obtenemos el color de la flor del durazno y el verde, por lo tanto, de maneras muy diferentes. En un caso requerimos rojo, en el otro amarillo y azul. Ahora podríamos avanzar un paso más hacia la naturaleza del color si consideramos otra cosa.

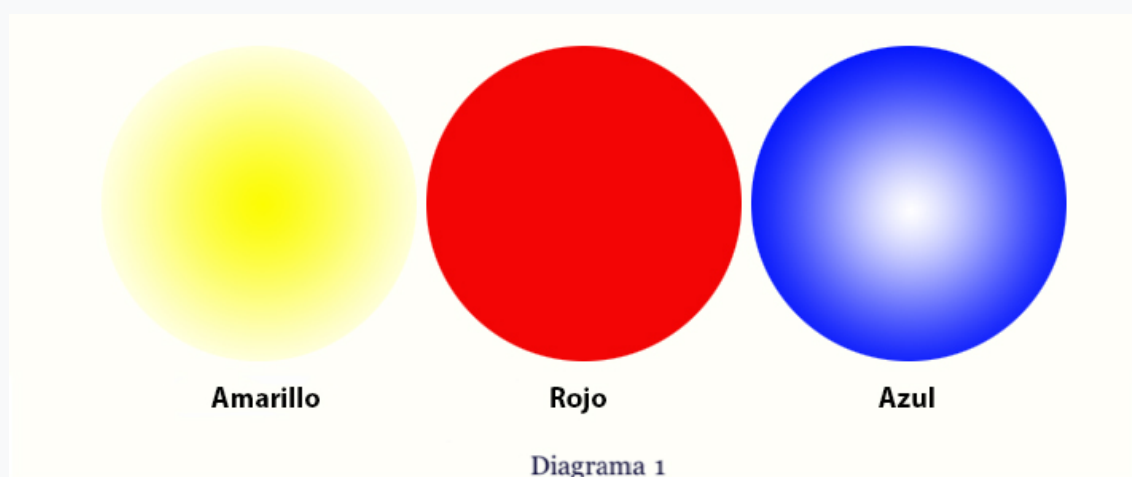
Tomando los colores que encontramos ayer, podemos decir lo siguiente: Por su propia naturaleza, el verde siempre nos permite realizarlo, pero con límites definidos. El verde puede ser cerrado o limitado: en otras palabras, no es desagradable para nosotros si pintamos una superficie en verde y le dedicamos un área circunscrita. Pero imagínense que este es el caso del color flor de melocotón. Entra en desacuerdo con nuestro sentido artístico. El color melocotón puede representarse realmente solo como un estado de ánimo, sin referencia a un área definida, sin que espere alguna. Si tienen sentido del color, pueden sentirlo. Si, por ejemplo, piensan en un verde, se puede pensar fácilmente aplicado a las mesas para jugar a las cartas. Debido a que el juego de cartas es una actividad pedante limitada, algo muy filisteo, se puede pensar en una tal disposición: una sala con mesas de juego cubiertas de verde. Lo que quiero decir es que sería suficiente para salir corriendo, si te invitaran a jugar a las cartas en unas mesas de color malva. Por otro lado, una habitación de color lila, o una habitación amueblada completamente en color malva, se prestaría muy bien, digamos, a una conversación mística, en el mejor y el peor de los sentidos. Es cierto, los colores a este respecto no son inmorales, sino amorales. Así, notamos que como resultado de su propia naturaleza, el color tiene un carácter interno; donde el verde se deja definir, el lila y el flor de melocotón o color carne tienden a extenderse en la vaguedad.

Tratemos ahora obtener los colores que aún no teníamos ayer, desde este punto de vista. Tomemos el amarillo, con toda la naturaleza interna del amarillo, haciendo aquí una superficie amarilla. Sí, ya pueden verlo, una superficie definida de amarillo es algo desagradable; En última instancia, es intolerable para alguien con sentimiento artístico. El alma no puede soportar una superficie amarilla que es limitada y definida en extensión. Por lo tanto, debemos hacer que el amarillo sea más pálido hacia los bordes, y luego aún más pálido. En resumen, debemos tener un amarillo completo en el centro y desde allí debe difuminarse hacia un amarillo más y más pálido. No se pueden imaginar el amarillo de ninguna otra manera, si lo queremos sentir con nuestro propio ser. El amarillo debe irradiar, poniéndose más pálido continuamente. Eso es lo que se podría llamar el secreto del amarillo. Y si tienes el amarillo en un recuadro, es como si te hubieras reído de él. Siempre se verá allí el factor humano condicionante, el que ha delimitado el amarillo.

El amarillo no habla cuando está limitado, porque se niega a estar encerrado, quiere irradiar en una dirección u otra.

Veremos un caso en un momento, donde el amarillo consiente en estar limitado, pero solo mostrará lo imposible que es, considerando su verdadera naturaleza interna. *Quiere irradiar*. Tomemos por otro lado, el azul. Imaginen una superficie cubierta igualmente de azul. Uno puede imaginarlo, pero sobreviene que tiene algo sobrehumano. Cuando Fra Angélico pinta superficies azules uniformes, convoca, por así decirlo, algo supra terrestre en la esfera terrestre. Se permite pintar un azul uniforme cuando se traen elementos superterrestres a la esfera terrestre. En la esfera humana claro que no lo haría, porque el azul como tal, por su propia naturaleza, no permite una superficie lisa. El azul por su naturaleza interior exige exactamente lo contrario del amarillo. Exige que el color se intensifique en la circunferencia y se ilumine hacia el centro. Exige ser más fuerte en los bordes y más pálido en el medio. Entonces el azul está en su elemento. Por esto se diferencia del amarillo. El amarillo insiste en ser más fuerte en el centro y luego desaparecer en lo claro. El azul se intensifica sobreponiéndose en los bordes para fluir juntos, formando una ola apilada, por así decirlo, alrededor de un azul cada vez más claro. Entonces se muestra en su propia naturaleza.

Por lo tanto, hemos llegado desde todas las direcciones a lo que podría llamar el sentimiento o el anhelo del alma frente a los colores. Y estos se cumplen; es decir, el pintor realmente responde a ellos, si pinta de acuerdo con lo que el color mismo exige. Si él piensa conscientemente: ahora he mojado mi pincel en el verde, ahora debo ser un poco filisteo y darle al verde un contorno afilado; si él piensa: ahora estoy pintando con amarillo: debo hacer que irradie, debo imaginarme a mí mismo como el espíritu de la radiación; y si piensa al pintar de azul: me dibujo a mí mismo y construyo, por así decirlo, una concha a mi alrededor, así que también debo pintar dándole al azul una especie de costra: entonces él vive en cada color y pinta en el cuadro lo que el alma realmente debe desear si se entrega a la naturaleza esencial del color. Por supuesto, tan pronto como tocamos el arte, aparece un factor que lo modifica todo. Haré aquí unos círculos, que rellenaré con cada color. (Diagrama 1)



Por supuesto, uno puede hacer otras figuras como estas; pero el amarillo siempre debe irradiar en alguna dirección y el azul siempre debe contraerse, por así decirlo, en sí mismo. El rojo es lo que podría llamar el equilibrio entre los dos.

Podemos aceptar el rojo por completo como una superficie. Lo entendemos mejor si lo diferenciamos del color flor de melocotón, en el que, como recordarán, está incorporado como un iluminante. Tomen las dos tonalidades una al lado de la otra, el rojo y el color flor de melocotón. ¿Qué sucede cuando dejas que el rojo realmente influya en tu alma? Decimos, este rojo me afecta como un enrojecimiento tranquilo. No es el caso con el color melocotón. Eso quiere separarse, difundirse. Es una buena diferencia entre el rojo y el color melocotón. El color melocotón quiere desintegrarse, quiere volverse cada vez más delgado hasta que desaparezca. El rojo permanece, pero su efecto es uno de superficie. No quiere irradiarse, amontonarse o escapar; Se afirma a sí mismo. Lila, color melocotón, color encarnado, no se afirman realmente: siempre quieren cambiar su forma, porque quieren escapar. Esa es la diferencia entre este color, el del flor de melocotón, y el rojo, que pertenece a esos colores que aún no teníamos. Pero no tenemos tres colores juntos: azul, rojo y amarillo.

Ayer encontramos los cuatro colores imagen: negro, blanco, flor de melocotón y verde; ahora el rojo, el azul y el amarillo están ante nosotros y hemos tratado de entrar en estos tres colores con nuestro sentimiento, para ver cómo interactúan con los demás. Dejamos que el rojo interactúe con un blanco inmóvil y encontraremos fácilmente la distinción si ahora examinamos lo que hemos traído ante el alma. No podemos hacer tal distinción en los colores que encontramos ayer como lo hemos hecho ahora entre amarillo, azul y rojo. Hoy nos vimos obligados a dejar que el blanco y el negro se movieran uno dentro del otro cuando produjimos color flor de melocotón. El blanco y negro son "colores de imagen" que pueden hacer esto; Dejémoslo así. Del color flor de melocotón también nos debemos ir; desaparece por sí solo, no podemos hacer nada con él, somos impotentes frente a él. Tampoco puede ayudarse a sí mismo, su naturaleza es desaparecer. El verde se describe a sí mismo, es la naturaleza. Pero el color flor de melocotón no exige diferenciarse en sí mismo, sino quiere ser uniforme, como el rojo; si se diferenciara, se nivelaría de inmediato. ¡Imagínese una superficie de color melocotón con bultos! Sería horrible. Disolvería rápidamente los bultos, ya que siempre se esfuerza por la uniformidad. Si tienen un verde extra sobre verde, ese es un asunto diferente; el verde tiene que aplicarse de manera uniforme y tiene que ser delineado. No podemos imaginar un verde radiante. Puedes imaginar una estrella centelleante, ¿no? pero apenas una rana centelleante. Sería una contradicción que una rana verde centelleara. Bueno, ese es el caso también con el color flor de melocotón y el verde.

Si queremos poner en relación el blanco y el negro, debemos hacer que ondulen entre sí como imágenes, incluso si son imágenes en movimiento. Pero es diferente con los tres colores que hemos encontrado hoy. Vimos que el amarillo quiere, por su propia naturaleza, volverse más y más claro hacia los bordes; quiere irradiar; el azul quiere acumularse, iluminarse en el centro, y el rojo quiere distribuirse uniformemente sin contorno. Quiere mantener el lugar intermedio entre irradiar y concentrarse; Esa es la naturaleza del rojo. Entonces, verán que hay una diferencia fundamental entre los colores que son silenciosos o móviles, silenciosos como el verde o móviles como el malva, o aislados como el blanco y el negro. Si queremos unir estos colores, debe ser como imágenes. Y el rojo, el amarillo y el azul, de acuerdo con su actividad interna, su movilidad interna, se distinguen de la

movilidad interna del lila. El lila tiende a disolverse, eso no es una movilidad interna, tiende a evaporarse; el rojo es silencioso, es un movimiento que se detiene, pero cuando lo miramos, no podemos descansar en un punto: queremos tenerlo como una superficie uniforme, que, sin embargo, es ilimitada. Con el amarillo y el azul vimos su tendencia a variar a moverse. Rojo, amarillo y azul difieren del negro, blanco, verde y color melocotón. Lo ven a partir de esto: el rojo, el amarillo y el azul tienen, en contraste con esos otros colores que tienen cualidades pictóricas de imagen, otro carácter y si consideran lo que he dicho sobre ellos encontrarán que el término que aplique a estos diferentes caracteres está plenamente justificado. He llamado a los colores imagen: negro, blanco, verde y color flor de melocotón - "colores pictóricos" (Bildfarben) Llamo a los colores amarillo, rojo y azul "esplendores" - colores brillantes. (Glanz-farben). En amarillo, rojo y azul, los objetos brillan: muestran sus superficies hacia afuera, brillan o resplandecen.

Esta es la naturaleza y la diferencia en las cosas coloreadas. Negro, blanco, verde, color melocotón son colores pictóricos, toman su color de algo; en el amarillo, el azul y el rojo hay un brillo inherente. Amarillo, azul, rojo son externos a algo esencial. Los otros son siempre imágenes proyectadas, siempre algo sombrío. Podemos llamarlos los colores de las sombras. La sombra de lo espiritual sobre lo psíquico es blanca. La sombra de los sin vida en el espíritu es negra. La sombra de lo vivo sobre lo sin vida es verde. La sombra de lo psíquico sobre lo vivo es de color flor de melocotón. "Sombra" y "representación" o "imagen" son similares. Por otro lado, con el azul, el rojo y el amarillo tenemos que ver con algo luminoso, no con la sombra, sino con aquello a través de cual la naturaleza se anuncia exteriormente. Tenemos en un caso imágenes o sombras y en el otro, en los colores rojo, azul y amarillo las modificaciones de los iluminantes. Por eso los llamo esplendores. Estos brillan, arrojan color de alguna manera y, por lo tanto, estos colores tienen en sí mismos la naturaleza de la radiación: el amarillo irradia hacia afuera, el azul irradia hacia adentro y el rojo como equilibrio de los dos, irradiando de manera uniforme. Esta radiación uniforme que brilla sobre y a través de la combinación de blanco y negro en movimiento produce el color flor de melocotón.

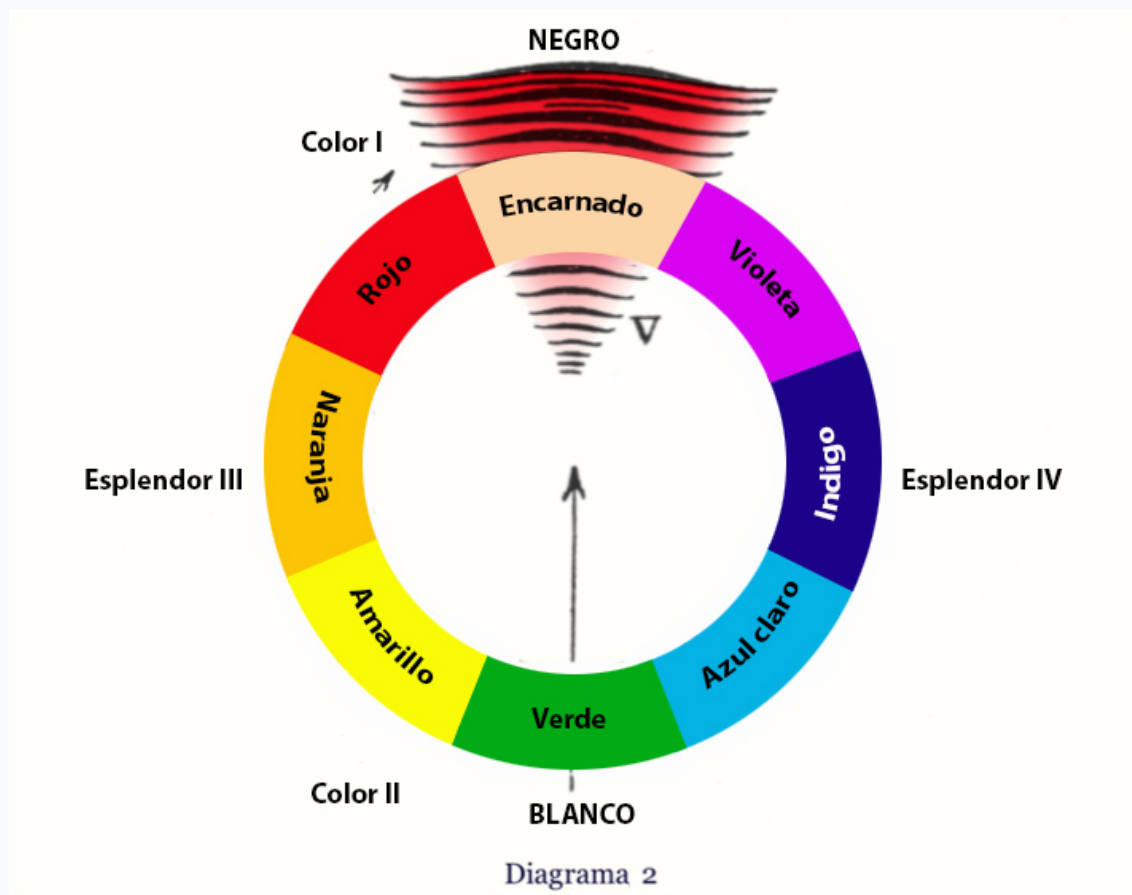
Dejando que el amarillo destelle desde un lado a un blanco estacionario y del otro lado el azul, entre los dos producen el verde.

Observarán que, llegamos aquí a cuestiones que trastornan la física por completo: pueden tomar todo lo conocido hoy en la Física sobre los colores. Allí solo se describe la escala: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo, violeta. No se menciona la interacción recíproca. Recorramos la escala. Verán que, comenzando con el brillo rojo, la propiedad brillante cesa más y más hasta que llegamos a un color imagen, un color de sombra, el verde. Luego volvemos a un color brillante de un tipo opuesto al anterior, volvemos al azul, el color que se concentra en el brillo interior. Luego debemos dejar la escala de color de la física habitual por completo para llegar al color que realmente no puede representarse en absoluto excepto en un estado de movimiento. Blanco y negro, atravesado por rayos de color rojo, dan color flor de melocotón. Si toman el esquema ordinario del físico, todo lo que se puede decir es: Muy bien: rojo, naranja, amarillo, verde azul, índigo, violeta ...

Observen que empieza con un brillo, continúa con lo que es un color propiamente, nuevamente con un brillo y solo entonces llego a un otro color.

Ahora, si no hicieran eso como está en el plano físico, pero lo giraran como está en el próximo mundo superior, si doblara el lado cálido del espectro y el lado frío para dibujarlo así (Diagrama 2) rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo, violeta; Si tuviera que doblar esta línea de color en un círculo, entonces debería obtener mi color flor de durazno aquí en la parte superior.

Así volvamos nuevamente al color. Color I y Color II, arriba y abajo, Esplendor III y Esplendor IV, a la izquierda y a la derecha. Ahora todavía están ocultos estos otros colores: el blanco y el negro. Verán, si subo aquí con el blanco (de abajo hacia arriba) se pegaría en el verde, por lo que el negro debe bajar aquí para encontrarlo (de arriba hacia abajo) y aquí en V comienzan a superponerse; así, junto con los rayos del rojo, producen el color melocotón. Por lo tanto, tengo que imaginar un blanco y un negro, superpuestos e intercalados (ver Diagrama 2) y de esta manera obtengo una combinación de colores compleja, que sin embargo corresponde más a la naturaleza de los colores que cualquier cosa que vean en los libros de Física.



Ahora, tomemos el esplendor: pero esplendor significa que algo brilla. ¿Que brilla? Si toman el amarillo (y deben tomarlo con el sentimiento y el sentido del color, no con una comprensión amorosa abstracta), solo necesitan decir: Al recibir la impresión del amarillo, realmente nos conmueve tanto que , por así decirlo, vive

dentro de nosotros. Solo piensen, el amarillo nos alegra; pero estar alegre significa, en realidad, estar lleno de la mayor vitalidad del alma.

Por lo tanto, estamos más sintonizados con nuestro yo a través del amarillo, en otras palabras, estamos espiritualizados. Entonces, si toman el amarillo en su naturaleza original, es decir, desvaneciéndose hacia afuera y piensan que brilla dentro de nosotros, porque es un color brillante, tendrán que estar de acuerdo: el amarillo es el brillo, el esplendor del espíritu. El azul, concentrándose, intensificándose hacia afuera, es el brillo, el esplendor de lo psíquico. El rojo, que llena el espacio de manera uniforme, es el brillo, el esplendor de la vida. El verde es la imagen de lo vivo; rojo, el esplendor.

Pueden ver esto muy bien si intentan mirar un rojo bastante fuerte sobre una superficie blanca; Si miran hacia otro lado rápidamente, verán el verde como imagen posterior y la misma superficie como una imagen posterior verde. La imagen de lo vivo es el verde. No es de extrañar que el brillo del rojo produzca el verde como imagen cuando brille en ti.

Por lo tanto, obtenemos estas tres naturalezas del color de tipos muy diferentes. Son las naturalezas activas del color. Es lo que brilla lo que contiene la diferenciación; Los otros colores son imágenes inactivas. Tenemos algo aquí que tiene su analogía en el Cosmos. Tenemos en el Cosmos el contraste entre los Signos del Zodiaco, que son imágenes inactivas, y lo que diferencia el Cosmos en los Planetas. Es solo una comparación, pero se basa en hechos. Podemos decir que tenemos en negro, blanco, verde y color flor de melocotón algo cuyo efecto es estático; incluso cuando están en movimiento; algo de las estrellas fijas. Y en el rojo, el amarillo y el azul tenemos algo esencialmente en movimiento, algo planetario. Amarillo, azul, rojo dan un matiz a los otros colores; el amarillo y el azul se tiñen de blanco a verde, el rojo da el color flor de melocotón cuando brilla en el blanco y el negro combinados. Aquí ven el Color-Cosmos. Ven el mundo en su interacción, y ven que realmente tenemos que ir al Ser del Color si queremos estudiar las leyes de las cosas coloreadas. No deberíamos salir de los colores a otra cosa, debemos permanecer en los colores mismos. Y cuando tenemos una comprensión de los colores, llegamos a ver en ellos cuál es su relación mutua, qué es lo brillante, lo luminoso, y cuál es el elemento que produce las sombras y las imágenes en ellos.

Solo piensen lo que esto significa para el arte. El artista sabe que si se trata de amarillo, azul y rojo, debe conjurar en su imagen algo que tenga un carácter dinámico, que en sí mismo le dé carácter. Cuando trabaja con el color flor de melocotón y el verde sobre blanco y negro, sabe que la calidad de la imagen ya está ahí. Tal teoría del color es completamente viva inherentemente, que puede transferirse directamente de lo anímico a lo artístico. Y si entienden la naturaleza de los colores y reconocen, por así decirlo, lo que cada color quiere, que el amarillo quiere ser más fuerte en el medio y palidecer hacia el borde porque esa es la cualidad inherente del amarillo, entonces deben hacer algo si quiere arreglar el amarillo, si quieren tener una superficie lisa amarilla, en alguna parte. ¿Qué hace uno entonces? Algo debe ponerse en el amarillo que lo priva de su propio carácter, de su propia voluntad. El amarillo tiene que hacerse pesado. ¿Cómo se puede hacer

esto? Al poner algo en el amarillo que le de peso, para que se dore. Ahí tienen un amarillo dejado amarillo hasta cierto punto, pero privado de su naturaleza original. Se puede hacer un fondo dorado uniforme para una imagen, pero se le ha dado peso al amarillo inherente; le han quitado su propia voluntad; Se lo sostiene apretado.

De ahí que los antiguos pintores, que tenían susceptibilidad a tales cosas, descubrieran que en el amarillo tienen el brillo del espíritu. Alzaron la vista hacia lo espiritual, hacia la luz del espíritu en amarillo; pero ellos querían tener el espíritu aquí en la tierra. Por lo tanto tuvieron que darle peso. Haciendo un fondo dorado, como Cimabue, le dieron al espíritu habitación en la Tierra, evocaron lo celestial en su imagen. Así las figuras podrían sobresalir del fondo de dorado, podrían crecer como creaciones de lo espiritual. Estas cosas tienen una conformidad inherente a la ley. Observen, por lo tanto, que si tratamos con el amarillo como color, si se extiende de acuerdo a su ley, quiere siempre ser fuerte en el centro y difuminado hacia afuera. Si queremos retenerlo en una superficie de color uniforme, es necesario metalizarlo. Y así llegamos al concepto de color metalizado, y al concepto de color retenido en la materia, del cual hablaremos más mañana.

Pero notarán que primero debemos comprender los colores en su carácter fugaz antes de poder comprenderlos en una forma sólida y sustancial. Procederemos a esto mañana. Llegamos a todo esto, lo que la gente común y también las personas "extraordinarias", solo llaman color. Porque solo conocen los colores que están presentes en los cuerpos sólidos, y por lo tanto dicen: "Si uno habla del espíritu, como por ejemplo, del pensamiento (frase bonita, ¿no?) entonces: ¿es el espíritu de color o no es de color?". Bueno, en este caso, ¡no hay la menor posibilidad de elevarse a la volatilidad del color! Observarán que lo que he estado explicando proporciona una forma de reconocer la materialización de los colores en el espectro del color físico. Se estira a la derecha y a la izquierda indefinidamente; En el espíritu y en el ámbito psíquico, todo está unido. Debemos unir el espectro de color. Y si nos entrenamos para ver no solo el color flor de melocotón, sino también el movimiento en él, si nos entrenamos no solo para ver el color encarnado en el hombre, sino también llegar a vivir en él, si sentimos que nuestros cuerpos son la morada de nuestras almas expresando el color encarnado, entonces esta será la entrada, la puerta de entrada al mundo espiritual. El color es esa cosa que desciende hasta la superficie del cuerpo; pero es también lo que eleva al hombre de lo material y lo conduce a lo espiritual.

COLOR Y MATERIA – PINTAR DESDE EL COLOR

III Conferencia, Dornach, 8 de mayo 1921

Entre los colores hemos establecido una distinción fundamentada en su naturaleza. El negro, blanco, verde y flor de durazno se nos aparecen como imágenes y de esta naturaleza de imagen es preciso distinguir lo que hemos llamado la naturaleza-esplendor que nos aparece en el azul, en el rojo y en el amarillo. Hemos visto que estos tres colores tienen ciertas cualidades interiores - cierta voluntad, podríamos decir- por el hecho de que ellos brillan. El color se percibe en tanto que tal en lo que se llama el espectro, tal como se ve en el arcoíris, pero nosotros lo percibimos sobre los cuerpos. Para pintar nos servimos de colores, es decir, de componentes materiales, pigmentos, de mezclas, etc. Y esto nos conduce a hacernos una pregunta importante cuya respuesta no se encuentra en lo que normalmente es conocido en la época presente: ¿qué relación hay entre el color en tanto que tal, del que hemos aprendido a conocer su naturaleza fluida, su naturaleza de imagen y su carácter de luminosidad, con la materia? ¿Cómo es posible que la materia nos aparezca coloreada?

Quién haya estudiado el «Tratado de los Colores» de Goethe seguramente sabrá que, en esta obra, y por una cierta honestidad intelectual, Goethe no aborda de hecho la cuestión, porque con los medios que él disponía no hubiera podido llegar a resolver el problema del ¿cómo se fija el color en los cuerpos? Sin embargo, ésta es una cuestión que se escapa eminentemente al dominio del arte, de la pintura. Desde el momento en que pintamos nosotros mismos, realizamos, por así decirlo, este fenómeno al menos en lo relativo a lo que se ve. Fijamos el color y por este color captado tratamos de despertar la impresión pictórica. Cuando desde el estudio de la naturaleza de los colores queremos elevarnos al arte de pintar es preciso que nos interese por esta apariencia coloreada que reviste la materia. En la época moderna también los físicos se han adueñado del color y consideran la teoría de los colores como un sector de la óptica, y así encontramos lo que podríamos llamar explicaciones dignas de la época moderna sobre la coloración de los cuerpos.

Podemos encontrar, por ejemplo, esta explicación: ¿por qué un cuerpo es rojo? Un cuerpo es rojo porque absorbe todos los colores y no despiden más que el rojo. He aquí una de las explicaciones de la física moderna y que corresponde, más o menos, a la siguiente lógica: ¿por qué este hombre es estúpido? Es estúpido porque él ha absorbido toda la inteligencia y no despiden hacia el exterior más que la estupidez. Cuando se aplica a la vida este principio de la física se obtienen estos resultados más que interesantes.

Sobre este punto Goethe fue más honesto. Prosiguió el estudio de su problema en la medida en que le permitían los medios de los que disponía, pero, en un cierto sentido, se paró ante la pregunta: ¿cómo se colorea la materia?

Recordemos cómo hemos llegado a discernir el carácter de imagen de los cuatro primeros colores que hemos percibido. Hemos visto que en ellos tenemos siempre un ser que crea su sombra o su imagen en un medio determinado. Hemos visto que lo vivo forma su imagen en lo inanimado y así aparece el verde. A continuación, hemos visto que el alma, lo psíquico, crea su imagen en lo vivo y así

aparece el color flor de melocotón. Hemos visto que el espíritu se refleja en el alma y así aparece el blanco y, en fin, que lo inanimado se refleja en el espíritu y entonces aparece el negro.

Tenemos aquí el conjunto de colores que tienen carácter de imagen, los otros estudiados ayer, tienen carácter de esplendor. La imagen nos aparece objetivamente, y de la forma más impresionante, en el verde. El negro y el blanco están, de alguna manera, en el límite de lo coloreado y es por esto que mucha gente no los considera como colores. Hemos visto que el color flor de melocotón no puede ser retenido más que en el movimiento. En el verde tenemos lo que ante todo presenta el carácter de imagen. Y, lo hemos visto fijado en el mundo exterior, sobre todo en el reino vegetal. Se trata ahora de estudiar lo que la esencia del verde, su carácter, hace en nosotros cuando miramos detenidamente el verde de la planta. Para ello ampliamos el problema más allá de lo que es admitido habitualmente.

Sabemos por la «Ciencia Oculta» que el vegetal se formó durante el estadio que precedió a nuestra Tierra. También sabemos que en esa época lo sólido no existía todavía, por tanto, es preciso decir, al abordar la naturaleza vegetal, que estamos en presencia de algo que se formó durante la precedente metamorfosis de nuestra Tierra y que a continuación se transformó en el curso de la evolución; por otra parte, sabemos que este vegetal, durante la fase de evolución de la Antigua Luna, debió tomar forma en el elemento líquido ya que el sólido no existía como ya hemos dicho. Podemos decir del líquido que el color, que es fluctuante, lo impregna. Allí el color no tiene necesidad de fijarse, todo lo más lo hace en la superficie, pero en la superficie el líquido se aproxima ya al sólido. Remontándonos a la anterior metamorfosis de nuestra «Tierra» podemos decir que en la formación vegetal tenemos un verde fluctuante, al igual que un color fluctuante, que es en realidad un elemento líquido. Únicamente durante la fase de evolución «Tierra» las plantas pudieron adoptar la forma sólida impregnándose del elemento mineral, lo que hace de ellos seres delimitados y no fluctuantes. Es en este momento cuando el color de la planta toma el carácter que nosotros percibimos y se transforma en un verde fijo.

Sin embargo, la planta no es únicamente verde, se sabe que pasa por una metamorfosis que la hace colorearse de tonos diferentes; la planta tiene flores amarillas, azules, blancas, rojas; los frutos también, por ejemplo, el pepino, se vuelve amarillento. Una observación superficial puede mostrarnos lo que allí actúa cuando la planta reviste otro color que el verde. Cuando la planta toma otro color distinto al verde es esencialmente el sol, la luz solar directa, el origen de esta transformación. Pensemos en el hecho de que cuando las plantas no pueden exponer sus flores a la luz del sol se ocultan, se enrollan sobre ellas mismas. Tenemos ya aquí a primera vista la relación entre el Sol y el hecho de que ciertas partes de la planta no estén coloreadas de verde. Para establecer una unión entre la coloración variada de un vegetal y un cuerpo celeste podemos referirnos a lo expuesto en «La Ciencia Oculta» y preguntarnos: ¿qué nos enseñan las observaciones expuestas en ese texto sobre otras uniones eventuales de la planta coloreada con los astros?

Podemos proponernos esta pregunta: ¿qué planeta ejerce la acción más intensa sobre la Tierra? ¿Quién podría oponer su fuerza a la del Sol y así suscitar en el vegetal lo que en alguna forma la luz solar metamorfosea, destruye, transforma en otros colores? ¿qué es lo que puede producir el verde en el mundo vegetal?

Aquí llegamos al cuerpo celeste que representa la imagen contraria al Sol: la Luna. La ciencia espiritual también puede, mostrando cuáles son las propiedades de la luz de la Luna comparada a la del Sol y señalando que la luz de la Luna brilla cuando desaparece la del sol, observar la unión entre el verde de la planta y el ser de la Luna, lo mismo que se puede observar la unión de otros colores con el Sol. El vegetal nos aparece, por tanto, como combinando en él la acción del Sol y de la Luna, lo que al mismo tiempo nos explica por qué el verde se convierte en imagen y no tiene sobre la planta el esplendor de otros colores. Al mirar los colores de las corolas se siente que de ellas emana una luminosidad hacia nosotros, sin embargo, el verde es retenido por la planta. Lo que se percibe al hacer esta comparación no es otra cosa que lo que se ve en el cosmos: la luz del Sol brilla, la de la Luna es su reflejo, su imagen. Por tanto, tenemos en el vegetal, y gracias al Sol, el color espléndor y en el verde tenemos el color fijo, el color imagen.

Estas son las cosas que no se pueden aprender con la ayuda de las nociones poco sutiles de la física. Ellas deben ser elevadas al nivel de la sensibilidad, ser comprendidas con la ayuda de una sensibilidad espiritualizada al extremo. En ese momento lo que ha sido comprendido se eleva hasta la esfera del arte. La física ha eliminado del estudio de los colores todo elemento artístico y así el artista no puede sacar nada sobre los colores desde lo que dice la ciencia.

Cuando estudiamos el mundo coloreado del vegetal sabiendo que el cosmos está activo en él, cuando discernimos en los colores que revisten la planta una actividad conjunta de las fuerzas solares y lunares, en ese momento estamos en presencia del primer elemento que nos permite conocer como el color, en alguna forma, se fija sobre un objeto, sobre un vegetal. Esta actividad deviene en el color de este objeto por el hecho de que a partir del cosmos no es el esplendor lo que actúa sino la imagen en tanto que tal. En la planta tenemos el verde que deviene imagen por el hecho de que un día, en el curso de la evolución, la Luna se separó de la Tierra: es ahí donde hay que buscar el verdadero origen del verde presente en el reino vegetal. Como la planta ya no está expuesta a las fuerzas lunares presentes en la Tierra ella recibe del cosmos este carácter de imagen.

La sensibilidad conoce esta unión de influencias alternas entre el vegetal y el cosmos y así dejándonos inspirar por esta sensibilidad nos podemos aproximar cada vez más al carácter del verde y de los otros colores de las plantas. Hay algo singular: si nos remontamos en la historia de la pintura constataremos que los pintores famosos pintaban muchos seres humanos, escenas en las que participan hombres y por el contrario pintaban poco la naturaleza visible, la vegetación. A este hecho puede dársele, naturalmente, una explicación banal, puede decirse que en tiempos pasados no había costumbre de observar la naturaleza y que por tanto no se la pintaba. Esto no es más que una explicación banal, pero la humanidad de hoy día se contenta fácilmente con estas banalidades.

En la base de este fenómeno existe otra cosa. La pintura de paisajes aparece precisamente en la época en que el materialismo y el intelectualismo se adueñan de los hombres, cuando la abstracción se posesiona cada vez más de la civilización. Puede decirse que la representación de los paisajes es un producto únicamente de los tres o cuatro últimos siglos. Si se tiene en cuenta esto habrá que decirse que es únicamente en el curso de los tres o cuatro últimos siglos cuando el ser humano, por su actitud interior, ha llegado a captar el elemento que le hace capaz de pintar paisajes. ¿De dónde viene esto?

Miremos las obras pintadas en el pasado y veremos que todas tienen un carácter bien definido. En los colores establecemos una distinción entre los que tienen carácter de imagen y los que tienen carácter de esplendor y vemos esto cada vez más, pero en los pintores del pasado constatamos que en sus obras no había esta distinción. Ellos no tenían en cuenta el dinamismo interno del color, su esplendor, por ejemplo, el hecho de que el amarillo exige diluirse yendo hacia el exterior, hacia la periferia. Únicamente lo tenían en cuenta en sus obras de contenido espiritual pero nunca cuando pintaban el mundo cotidiano. Todo esto lo podemos constatar en los cuadros de Da Vinci y de Tiziano, por ejemplo, pero sin embargo puede decirse que, en conjunto, los pintores antiguos no hacían distinción entre la imagen y el esplendor. ¿Por qué? Si queremos pintar un paisaje que verdaderamente de la impresión de la vida es preciso pintar el verde y de los demás colores de las plantas un poco más sombríos de lo que son en realidad. Cuando se ha fijado color de esta forma en su carácter de imagen es preciso bañarlo, envolverlo en un ambiente que, en cierta forma debe ser de un blanco teñido de amarillo, es decir, de una luz blanco amarillenta. Y únicamente de esta forma obtendremos con exactitud lo que es la planta. Esta naturaleza de imagen debe ser recubierta de un resplandor para que así pase al carácter esplendor del color, obtener el carácter de esplendor.

Estudiemos desde este punto de vista todos los efectos que tienen lugar en el dominio de la pintura de paisajes en la época moderna. Si se pinta el vegetal tal como está en el mundo exterior, el resultado no es bueno. La imagen no da la impresión de lo viviente, únicamente la da si como ya hemos visto, se pinta la planta en tono más sombrío que el natural y luego se le envuelve de un resplandor blanco amarillento lleno de luminosidad. Los maestros de antaño no practicaban esta pintura luminosa y por eso no podían abordar el paisaje.

A partir del siglo XIX, al final, podemos observar cómo comienza la búsqueda de cómo acceder al paisaje. Se ven aparecer toda clase de tentativas en este sentido, por ejemplo, la luminosidad, pero para llegar allí es preciso decidirse a pintar el vegetal tal como hemos indicado teniendo en cuenta que es necesario adaptarse a la atmósfera de los colores. El pintar con esta sensibilidad nos conducirá a recubrir todo con una coloración que sea la expresión de la luz del cosmos, del esplendor que se esparce desde las alturas del universo sobre toda la Tierra. Solamente por esta vía se puede penetrar hasta el secreto que permite pintar las plantas, por tanto, de la naturaleza cubierta de vegetación.

Si tenemos esto en cuenta comprenderemos también que en el fondo es en la propia naturaleza del color dónde se debe buscar todo lo que se quiere obtener por

medio de la pintura. ¿De qué medios dispone el pintor para ello? Se tiene la superficie, tela, papel o cualquier otro material, y se fija sobre ella por medio de imágenes lo que se tiene frente a los ojos; pero cuando algo no se deja fijar por imágenes, como es el caso del ser del vegetal, entonces es preciso, para el ojo, envolverlo en un resplandor.

No hemos abordado las diferentes sustancias minerales inanimadas coloreadas, pero aparece aquí de forma particular la necesidad de poner en acción nuestra sensibilidad. El mundo de los colores no se deja dominar por la inteligencia, es preciso recurrir a la sensibilidad para captarlos. Yo preguntaría ahora sí en la propia naturaleza del color hay algo que confirme esto. Si se pintan objetos privados de vida, por ejemplo, una pared, es preciso preguntarse ¿hay necesidad alguna que, a partir del color, se deba comprender lo que se mira partiendo del color con qué se pinta? En efecto, la necesidad es grande. Imaginemos lo que es soportable y lo que no lo es. Un cuadro negro sobre una superficie blanca es totalmente soportable, pero si en una habitación pintada con los muebles únicamente azules, se pinta un cuadro en azul a poco dotado que se esté de sentido artístico se encontrará esta habitación insoportable. No se puede fijar directamente sobre el papel o sobre la tela más que lo que figura de un objeto inanimado que ya por su color tiene el carácter de imagen. Ahora es preciso preguntarse: ¿qué permite hacer los colores negro, blanco, verde y flor de melocotón cuando se trata de objetos inanimados? Es preciso entonces inspirarse del propio color para ver qué se puede pintar. Las cosas son de tal forma -cuando se pinta a partir del color que es también imagen- que no se tiene el objeto inanimado, no sé tendría más que la imagen, no aparecería la representación de la silla sino únicamente su imagen.

¿Qué hacer entonces? Cuando se pinta lo inanimado se debe dar a la imagen el carácter de esplendor. Al carácter de imagen del negro, blanco, verde y flor de melocotón hay que añadir una luminosidad interior y entonces estos colores pueden combinarse con otros, como el azul, amarillo y rojo. Cuando se pintan objetos inanimados no hay que perder de vista que los propios objetos tienen en sí mismos una cierta fuente de luminosidad velada. Es preciso que el pintor, en cierto sentido, represente su tela o papel como siendo también luminosa. Cuando se pinta lo inorgánico, lo inanimado, se debe tener presente el espíritu, sentir en sí mismo que una especie de luminosidad sorda subyace en todos los objetos inanimados y por consecuencia su superficie es, en cierto sentido, transparente y luminosa desde el interior.

Con todo esto llegamos a ver que, al pintar, al fijar el color, al hacerlo aparecer sobre la superficie como por encantamiento, debemos en alguna forma darle carácter de la luminosidad que despide, de lo contrario nosotros dibujaremos, pero no pintaremos. Cuando se avanza sobre la vía por la cual uno se inspira en el color para pintar es preciso perseguir esta tentativa: descifrar el enigma de la naturaleza, de la esencia del color para en alguna forma obligarle a una vuelta, es decir si es imagen obligarle a revestir el carácter de esplendor y por tanto hacerla interiormente luminosa. Si no se pinta así lo que se obtenga no será en absoluto soportable en la naturaleza inanimada. Una pared que se pinta de un determinado color sin que éste tenga luminosidad interior no es una pared sino únicamente la

imagen de una pared. Es preciso que obtengamos colores de los que emane un brillo interior, de este modo ellos son en cierto sentido mineralizados. Es por esto que deberemos hallar cada vez más una vía para pasar del procedimiento que consiste en pintar a partir de la paleta, embadurnando simplemente la superficie con el color material que jamás permitirá obtener una luminosidad interior, a un método que consiste en sacar el color del pocillo. Se deberá pintar únicamente con el color licuado, con el que tenga la apariencia de fluido; cuando se adopta el procedimiento de servirse de la paleta se introduce de forma general en la pintura un elemento no artístico, una incompreensión de la naturaleza interior del color que, de hecho, en tanto que tal, jamás es absorbida por el objeto material, pero vive en él y aparece como viniendo de él. Por eso cuando pinto el color sobre la superficie debo hacer que sea luminoso.

Para obtener esta fuerza luminosa en nuestro edificio hemos tratado de utilizar colores vegetales que son los que más fácilmente dan este brillo. Quien tiene sentido de las cosas vera que de los minerales coloreados emana esta luminosidad interior que nosotros tratamos de hacer aparecer por encantamiento cuando queremos pintar un mineral. Al pintar no copiando un modelo, no según la naturaleza, sino a partir del color aprendemos de verdad a captar el mineral en su luminosidad interior.

¿Cómo ha llegado el mineral a ser interiormente luminoso? En la piedra coloreada se nos aparecen los colores cuando ella es iluminada por el sol, y sin embargo la luz del sol actúa allí mucho menos que en la planta. Sobre ésta, la luz hace surgir como por encanto los colores distintos al verde. Sobre el mineral de color, sobre los objetos inanimados coloreados, en general, lo que hace la luz del Sol es simplemente que ella hace visibles sus colores. Por la noche no vemos los colores. Pero la fuente del color del mineral está en su interior. ¿Porqué? ¿Cómo se produce? De nuevo estamos aquí frente al problema de que hemos partido en la conferencia de hoy.

Para poder considerar el verde de la planta hemos hablado de la salida de la Luna, tal como se encuentra descrita en «La Ciencia Oculta». Ahora debemos hablar de otras separaciones que se produjeron en el curso de la evolución.

Siguiendo las descripciones de la evolución de la Tierra dadas en “La Ciencia Oculta” veremos que los cuerpos celestes que rodean la Tierra y que constituyen su sistema planetario, estuvieron unidos al planeta y se separaron del mismo modo que lo hizo la Luna. Todo esto está en unión con la existencia del Sol, pero de una forma general, y si no miramos más que la Tierra, podemos decir que se trata de una salida. La coloración interior de los objetos inanimados está en relación con esta separación de los otros planetas. La materia sólida se colorea, puede colorearse, cuando la Tierra se encuentra liberada de las fuerzas que contenía cuando los planetas estaban todavía unidos a ella, y cuando estas fuerzas actuando desde el exterior a partir del Cosmos hacen nacer en los cuerpos minerales el poder interior de coloración. Esto es lo que reciben los minerales de lo que abandonó la Tierra y actúa ahora sobre ellos a partir del Cosmos. Se trata por tanto de un elemento mucho más misterioso, mucho más oculto del que está en la fuente del verde de las plantas. Pero precisamente porque está oculto penetra la sustancia

mucho más profundamente y alcanza por consecuencia no solo al vegetal vivo sino también al mineral inerte al cual penetra con fuerza.

Al considerar la coloración de los cuerpos nos vemos conducidos a admitir algo que la física moderna no tiene en cuenta en absoluto. No podemos en forma alguna explicar la coloración de los cuerpos inanimados si no sabemos que este color está unido a las fuerzas internas que los cuerpos terrestres han conservado después que los otros planetas fueron separados de la Tierra.

La coloración roja de un mineral cualquiera no podemos explicárnosla más que por la colaboración de la Tierra con un planeta, Marte o Mercurio. Los amarillos tiñen el mineral por la colaboración de la Tierra con Júpiter o Venus, etc. Los colores del mineral continuarán siendo un enigma mientras el hombre no sé decida a representárselos unidos a lo que en el Cosmos es exterior a esos minerales.

Si queremos pasar a lo viviente es preciso apelar a luz del Sol, a la de la Luna y también al color verde fijado sobre el vegetal y a los otros colores de las plantas que sobre ellas devienen luminosidad, esplendor. Si queremos comprender el brillo que emana hacia nosotros desde el interior de las sustancias, este elemento presente en el espectro ordinariamente fluctuante, y que está fijado en el interior de los cuerpos es preciso que rememoremos que lo que hoy día está en el cosmos en otros tiempos estaba en el interior de la Tierra y que por tanto es este el origen en la tierra de un elemento fluctuante. La causa de lo que se disimula bajo la superficie del mineral es preciso buscarla fuera de la Tierra. Esto es lo esencial, lo verdaderamente importante. Lo que se encuentra en la superficie de la Tierra se explica más fácilmente por ella misma que lo que se encuentra bajo su superficie que debe ser explicado por una acción del cosmos. Por tanto las sustancias minerales de nuestra Tierra brillan para nosotros a través de los colores de los planetas que se separaron de la Tierra, colores que se encuentran de nuevo bajo el influencia de los planetas correspondientes presentes en nuestro entorno cósmico.

Todo esto implica que cuando al pintar fijamos el color -materia animada- sobre la superficie en alguna forma debemos atravesar con un fondo de luz está superficie, impregnarla por completo de espíritu, crear una misteriosa luz interior. Podríamos formular la cosa de la siguiente forma: la luminosidad que desde las plantas desciende hasta nosotros debemos tratar de colocarla detrás de la superficie sobre la que fijamos la imagen a fin de que la obra pintada despierte en nosotros, orgánicamente, la impresión general de una realidad esencial y no únicamente la de una imagen. Por tanto, cuando se pinta lo inanimado lo que importa es espiritualizar los colores. ¿Qué es lo que esto quiere decir?

Recordemos el esquema que aquí se ha dado, se ha dicho que el negro es finalmente la imagen de lo inanimado en el espíritu. Creamos en apariencia lo espiritual y en su caso reproducimos lo inanimado, y al colorearlo, al impregnarlo totalmente de brillo, hacemos aparecer en él la esencia. Este es efectivamente el proceso en el que hay que mantenerse cuando se pinta lo inanimado, los objetos sin vida.

Tratemos de admitir que ahora podemos elevarnos de nuevo hasta el reino animal. Cuando queremos pintar un paisaje en el que hay animales se tiene que dar un color algo más claro que el real y a continuación velarlo con una luz ligeramente azulada. Si eventualmente queremos pintar animales rojos – lo que se produce realmente- entonces es preciso recubrirlos de un resplandor azulado, y en todas partes en las que se pasa de la vegetación a los animales reemplazar por este azul ligero la luminosidad que envuelve las plantas; de esta forma se tendrá la impresión de una imagen privada de vida. Por tanto, podemos decir que cuando se pinta lo inanimado es preciso que tenga en todo el carácter de esplendor, que sea luminoso desde el interior. Cuando pintamos los seres vivos, por ejemplo, la planta, es preciso que tengan el aspecto de una imagen-esplendor. Pintamos en primer lugar la imagen con una pincelada tan vigorosa que incluso nos apartamos del color natural y al darle una coloración un poco más oscura la revestimos de un brillo: esto es la imagen-esplendor. Si pintamos lo que está dotado de alma, por ejemplo, el animal, debemos obtener el esplendor-imagen sin ir hasta la imagen completa. Esto es lo que obtenemos al reproducir los colores más claros, al ir de la imagen hacia el esplendor recubriéndola del elemento que, en cierto sentido, vela la pura transparencia. Así es como obtenemos el esplendor-imagen.

Si nos elevamos hasta el ser completamente espiritualizado, hasta el hombre, es preciso que nuestro esfuerzo llegue hasta pintar la imagen pura.

Objetos inanimados:	esplendor
Vegetal:	imagen-esplendor
Seres dotados de alma, animales:	esplendor- imagen
Ser espiritualizado, hombre:	imagen

Es esto precisamente lo que hacían los artistas que todavía no pintaban la naturaleza exterior, ellos habían creado la imagen pura. Nosotros llegamos aquí a la imagen completa, es decir que en el trabajo debemos englobar también los colores que se nos aparecen en las imágenes con el carácter de esplendor. Para llegar a esto debemos, en cierto sentido, despojarlos de este carácter de esplendor cuando abordamos el ser humano, manejarlos como si fueran imágenes, lo que significa que pintamos la superficie en amarillo esforzándonos en hacer aparecer un motivo en ella. La superficie amarilla requiere en alguna forma ser suavizada en los bordes, en ninguna parte está permitido tener un amarillo que no esté diluido en su periferia. Cuando se pinta al ser humano se le puede despojar de su coloración real y hacer de él una imagen y de esta forma se transforman los colores-esplendor en colores-imagen. Así, cuando se pinta al hombre no se tiene necesidad de nada más que de la transparencia del medio.

Pero entonces es preciso desarrollar de forma particular el sentido de aquello en lo que deviene el color cuando él reviste el carácter de imagen. Se hace realmente el recorrido de la naturaleza de los colores en su totalidad cuando se adquiere el sentido de la diferencia entre el carácter de imagen y lo que vive en el esplendor. Cuanto más progresamos en la dirección de la imagen esta imagen se aproxima más al elemento pensamiento. Cuando pintamos un ser humano podemos pintar de él en realidad más que los pensamientos que de él nos hacemos, pero esta idea es preciso que tome forma visible y que se manifieste en el color. Se vive en el color

cuando, por ejemplo, al pintar una superficie amarilla uno puede decirse: este amarillo debería deshilacharse; lo transformo en imagen y debo modificarlo con ayuda de los colores que le bordean; es preciso que de alguna forma yo justifique en mi cuadro el hecho de despojar al amarillo de su dinamismo.

Vemos cómo es posible pintar a partir del color, cómo es posible considerar al mundo de los colores como algo que ha evolucionado en el curso de la historia de la Tierra. En un principio el color era el esplendor del cosmos irradiando sobre la Tierra; a continuación, lo que estaba en la Tierra la abandona, irradia de nuevo hacia ella y de esta forma el color se interioriza en el objeto. Al vivir esta experiencia en el color acompañamos interiormente este proceso cósmico y tenemos así la posibilidad de vivir en el propio color.

Vivir en el color es diluirlo en el pocillo, hundir en él el pincel, abordar la superficie para fijarlo y conducirlo hacia el estado sólido. No es vivir en el color el tener una paleta en las manos, pintarrapear en ella para mezclar los colores, tenerlos bajo forma sólida en la paleta y a continuación extenderlos sobre la tela. Por este procedimiento yo no vivo en el color sino fuera de él. Yo vivo en el color cuando lo hago pasar del estado líquido al sólido ya que con este acto yo hago en alguna forma la experiencia por la que el color mismo ha pasado evolucionando de la fase Luna a la fase Tierra donde por primera vez él toma una forma fija. Lo sólido, por el contrario, no ha podido nacer más que de la Tierra.

Es así como se crea de nuevo una unión con el color. Es preciso que yo viva en mi alma con el color, que me sienta alegre cuando vea el amarillo, que experimente la dignidad o la gravedad del rojo, que yo pueda, ante el azul, participar del ambiente de dulzura que llega hasta las lágrimas. Es preciso que impregne de espíritu el color si quiero hacer aparecer sus cualidades interiores. No debo pintar si no tengo esta comprensión espiritual del color y en particular cuando quiero pintar objetos inanimados o inorgánicos. Esto no quiere decir que sea preciso hacer simbolismos, que uno debe darse a un contra-arte. No es cuestión de dar a los colores otro significado que el color, lo que importa es que se pueda vivir en el color.

Se cesa de hacer todo esto cuando se abandonan los cubiletes; ya no se vive con el color donde se reemplaza el color líquido por la paleta. Es a causa de este paso del color del cubilete a la paleta que, poco a poco, los retratistas pintan sobre la tela auténticos maniqués, nada que sea interiormente realmente vivo. No es posible pintarlo vivo más que cuando se sabe vivir verdaderamente con el color. Tales son las sugerencias que yo quería proponer en estas tres conferencias, aunque ellas podrían ser, naturalmente, desarrolladas hasta el infinito.

Con mucha frecuencia se oye decir que los artistas tienen auténtico temor de todo lo que es científico y no quieren que el conocimiento, la ciencia, venga a estropearles su arte. Goethe, aunque no pudo acceder enteramente a la fuente del color -pero si dió los elementos que permiten hacerlo- dijo muy justamente a propósito de este temor de los artistas ante la teoría: «hasta ahora se ha constatado en los pintores un temor, incluso una aversión expresa, frente a toda consideración teórica sobre el color y sobre lo que a él está unido, hechos que no deben ser interpretados negativamente. Todo lo que hasta ahora se calificaba

como teoría se hacía sin fundamento. Deseamos que nuestros esfuerzos puedan, en alguna medida, reducir este temor e inspiren al artista el deseo de animar, de vivir y poner a prueba con la práctica los principios que hemos establecido».

Cuando se camina de forma conveniente sobre la vía del conocimiento el tema escapa a la abstracción y se eleva al plano concreto del arte, especialmente en el caso de un elemento tan fluctuante como el mundo de los colores. La causa de que los artistas tengan derecho a experimentar tal miedo frente a la teoría está en la propia decadencia de nuestra ciencia ya que esta teoría no es más que la interpretación intelectual de la materia tal como ella se nos aparece, en particular, en la física moderna y en la óptica. El elemento coloreado es fluido y sería de desear que el pintor no manejara el color sólido tal como lo hace sobre la paleta, sino que lo conservara en estado líquido en el pocillo. Cuando el físico dibuja sus figuras en el tablero y nos dice: «de esto... el amarillo sale aquí y más allá el violeta», este género de consideraciones nos hace querer escapar. No es éste el lugar del físico. La física debe limitarse al carácter expansivo de la luz en el espacio. El estudio del color no puede hacerse más que si él se eleva a nivel del alma. Cuando más o menos se dice que fuera de nosotros hay una causa objetiva que actúa sobre nosotros, sobre nuestro yo, sin una representación precisa del yo, estas palabras están vacías de sentido. El propio Yo está en el color. El Yo y el cuerpo astral humanos no pueden estar disociados del color, ellos viven en el color y están fuera del cuerpo físico en la medida en que ellos están unidos al color fuera de él; ellos no hacen más que reproducir los colores en el cuerpo físico y en el cuerpo etérico. He aquí el elemento que importa, la cuestión de saber si un elemento objetivo del color actúa sobre un elemento subjetivo no tiene ningún sentido. El Yo y el cuerpo astral están en el color, ellos están en él; es él quien les introduce en el cuerpo físico y en el etérico. Si se quiere tener acceso a la realidad es preciso hacer caminar la reflexión según esta orientación invertida.

Todo lo que se insinúa en la física, todo lo que encierra en sus trazos y líneas, todo eso debe desaparecer. Es preciso que sea inaugurada una época en la que se rechazará el dibujar cuando se hable de color, en la que nos esforcemos en coger el color en su fluidez, en su vida. He aquí lo que cuenta. Alejar de uno mismo toda teoría para entrar en el dominio del arte. Así al pintor se le ofrece una forma de estudiar el color que él pueda hacer suya, y cuando él vive por completo en esta forma de ver las cosas esta idea ya no es en su alma un pensamiento teórico es una vida en el propio color. Desde el momento en que él vive en los colores ellos mismos son los que responden a la pregunta ¿cómo se debe fijarlos?

Lo que importa es que se dialogue con los colores, que sean ellos mismos los que digan el lugar que quieren tomar en la superficie. He aquí lo que eleva al nivel del arte una forma de considerar las cosas que quiere ante todo penetrar en la realidad. Nuestra física destruye todo esto y es por eso que hoy día es preciso recalcar que estos elementos de estudio que conducen ante todo hacia la psicología y hacia la estética no deben en ningún momento ser deformados por el método empleado en la física, es preciso que se comprenda que debe intervenir otra forma de mirar las cosas. El goetheanismo nos ofrece los elementos del espíritu y del alma y es este goetheanismo lo que se debe desarrollar. Vamos a pensar de forma

viviente para continuar progresando y esto podemos hacerlo con la ciencia espiritual.