

Universidad Politécnica de Cataluña
Arquitectura y Urbanismo

Tesis Doctoral

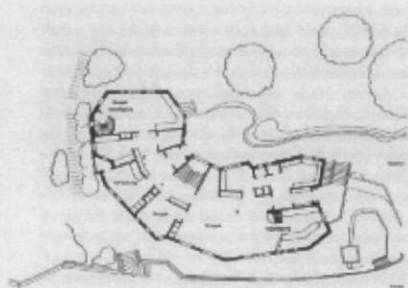
**“Hacia una espiritualización de la materia a
través de la arquitectura,**

estudio y aplicación del método eurítmico de Rudolf Steiner
como herramienta para la observación y creación arquitectónica,
en conversación con las de la modernidad.”

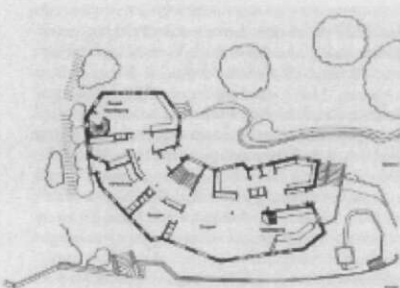
Autor: Consuelo Vallespir
Septiembre 2005



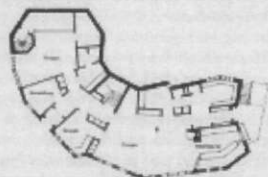




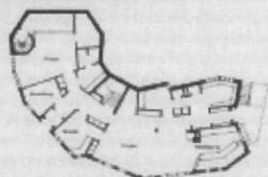
Erdgeschoß Grundriß M 1:400.



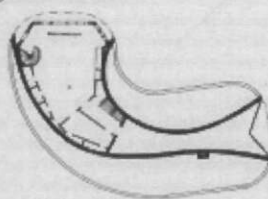
Erdgeschoß Grundriß M 1:400.



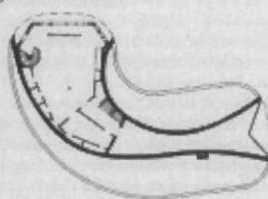
Untergeschoß Grundriß.



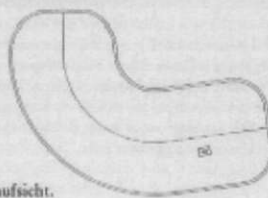
Untergeschoß Grundriß.



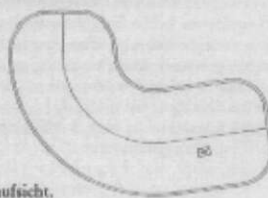
Obergeschoß-Grundriß.



Obergeschoß-Grundriß.

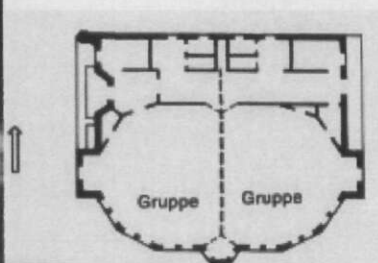


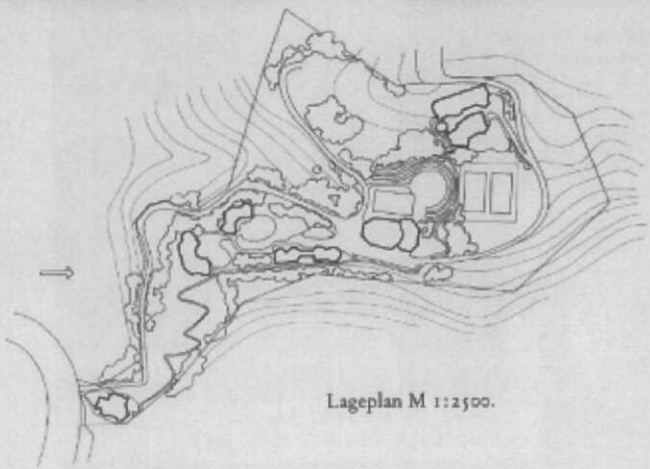
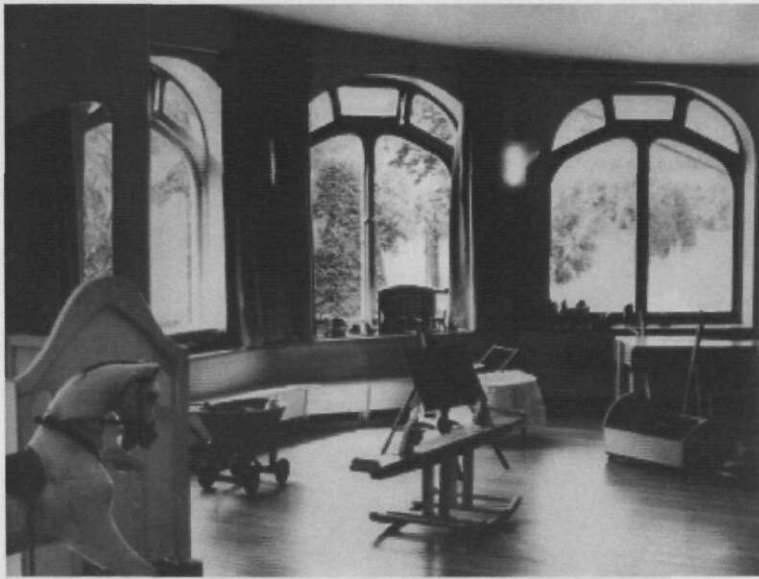
Dachaufsicht.



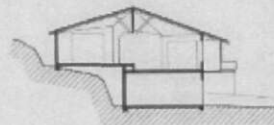
Dachaufsicht.



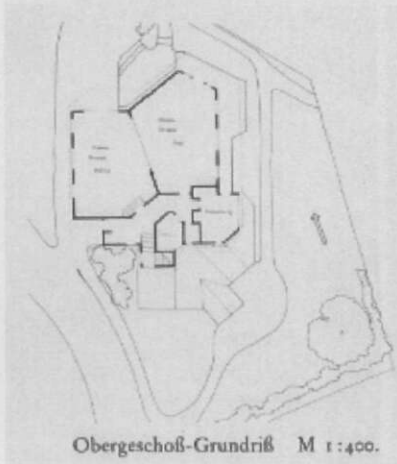




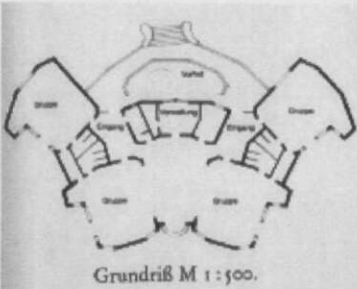
Lageplan M 1:2500.

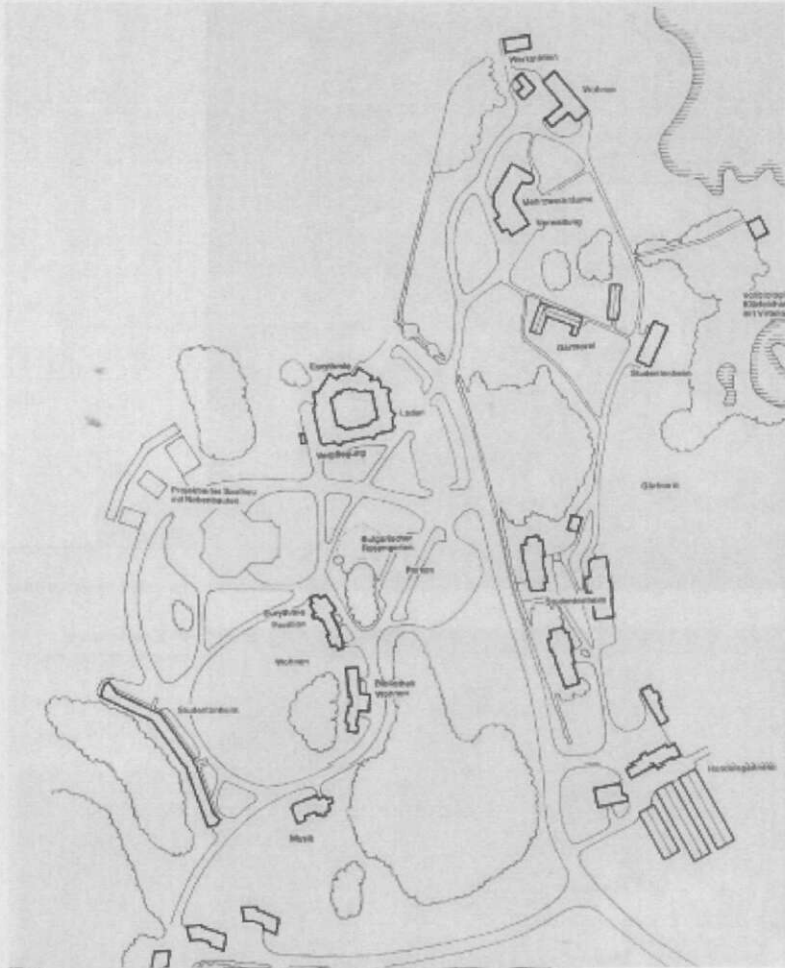


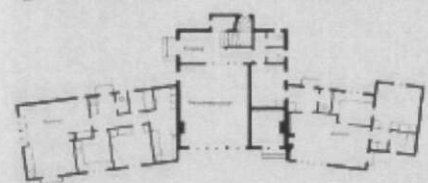
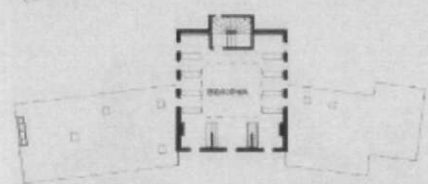
Schnitt M 1:400.



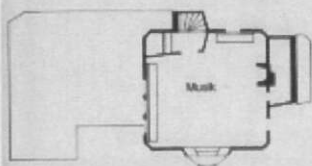
Obergeschoß-Grundriß M 1:400.



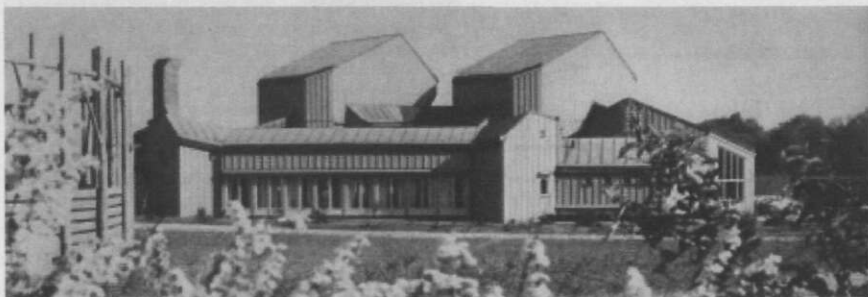
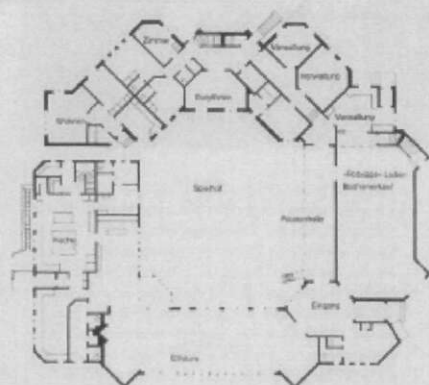
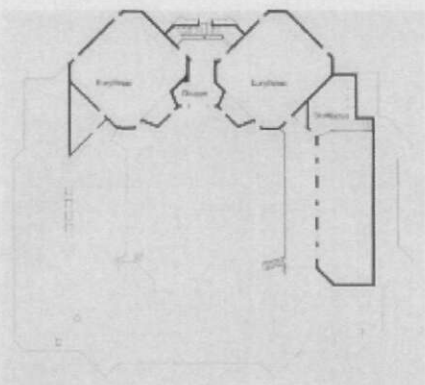
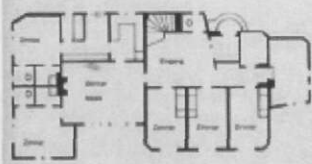


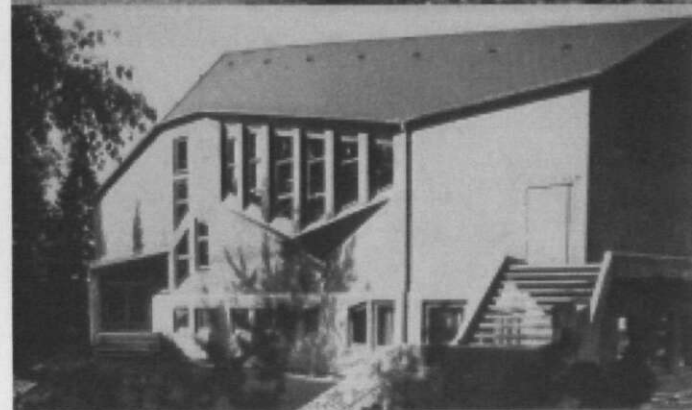


Obergeschoß mit Musikraum.



Erdgeschoß mit Studentenräumen
M. 1:400.









Anexo 2,

Extractos, textos de referencia

Extractos de la arquitectura de Rudolf Steiner por R. Steiner

“Steiner entre 1908 y 1924 construye 17 edificios.

Su propósito era revelar a través de su arte realidades espirituales

1861-1925 Steiner 1861-1947 Victor Horta 1825-1926 Antoni Gaudí, es una generación que quiere integrar las artes, romper con convenciones y buscar la verdad, el propósito y la belleza unidos.

Steiner cree en el arte como prevención de tendencias oscuras del alma del hombre, para él la arquitectura se origina en el alma del hombre y ha acompañado su desarrollo.

Sr. Dr. Emil Grosheintz dona un monte en Dornach Suiza para la construcción del Goetheanum: un lugar de conferencias y presentaciones artísticas antroposóficas.

1913- piedra fundamental de la escuela de la ciencia espiritual, 1922 se incendió el primer Goetheanum, 1925 muere Steiner, 1928 se abre el segundo Goetheanum, 1928-2000 continuación y conclusión del edificio por muchos arquitectos, escultores y pintores.

Goetheanum. Diseñado desde consciencia y responsabilidad humanas, no como antiguamente cuando la forma de los edificios era guiada por los dioses. Hoy los dioses acompañan a los hombres en su creación, si el hombre así lo aspira libremente

Desarrollo del alma humana y su arquitectura. Goetheanum: un templo de enseñanza, antes en Persia el ser humano estaba comenzando a levantarse, frontalidad, luego en Egipto el ser humanos en pie, en Grecia el hombre es auto-soportante como un Dios, en las iglesias cristianas sobre la tumba del redentor recibe la congregación, y el Gótico expresa la aspiración del hombre mas allá de sus límites, el templo del futuro (Goetheanum) a través del color y forma como expresión del habla como lo mas espiritual del hombre, será un espacio abierto, **las palabras resonarán a tono con las formas de las paredes de vuelta en el espacio, la dinámica de la palabra abrirá el edificio.** El Goetheanum inicia esta nueva comprensión de la arquitectura.

Explicación de la obra. Explicar una obra de arte es abstracto, sin embargo hoy debe ser así nadie sentirá y conocerá el inherente poder creativo sin darse cuenta que la fuente de su poder creativo fluye desde la muerte en el concepto y desde ella lo devuelve a una vida nueva, como la experiencia del Cristo en el Gólgota, que significa lugar de los cráneos.

La arquitectura crea envolventes para las actividades humanas y se puede comprender hasta donde se comprenda el alma del hombre.

Históricamente el alma humana primero ahueca la roca física, en las cavernas en busca de un interior, en Egipto adentrándose en las pirámides se traía a presencia el cosmos, en Grecia se está en el equilibrio entre interior y exterior.

Gótico: almas se esfuerzan por ir más allá de sí mismas.

Goetheanum: el alma se esfuerza por recibir el espíritu sin limitantes físicos, transparencia.

Diseño arquitectónico nacido de una vida espiritual interior que nos lleva a la voluntad del espíritu para la obra y no nuestra sola voluntad.

El Goetheanum es un comienzo de una transformación espiritual de lo artístico para un futuro distante.

Los gestos, son líneas de fuerza, no imitación. Los hombres sentían antiguamente dentro de ellos lo que debían traer a expresión en sus propios gestos. De estos gestos nacen las líneas y formas que nos llevan dentro del arte.

Dentro de un sentimiento de líneas de fuerza que uno tiene que desarrollar interiormente se levanta la creación artística, estas líneas de fuerza no se pueden encontrar en ninguna parte de la realidad externa, por esto el deseo creativo en los seres humanos no es mero deseo de imitar la cosas en el mundo alrededor de ellos, esta es una actividad materialista nacida mas tarde.

El arte en su esencia no puede nacer más de una imitación de la naturaleza (actitud materialista), nace de una percepción directa de cómo uno se mueve espiritualmente o del correspondiente movimiento etérico o de vida.

En el Goetheanum las paredes interiores son moldes para el movimiento y tejido de a palabra en formas fluyentes ahuecadas.

Esto resulta de amar la superficie de manera que vivamos en ella con un sentimiento íntimo en vez de pensar en ella como algo que está allí meramente para que nuestros ojos la mireen.

Pura forma etérica. Así éstas formas en el edificio no se pueden encontrar en el mundo físico en ningún lugar, la palabra no es natural es lo mas espiritual en lo físico del ser humano, ningún parecido aparenta las formas encontradas en animales o en el cuerpo humano.

Elevados espíritus que trabajan en la naturaleza crean en acuerdo con las mismas fuerzas con las cuales nosotros estamos creando en nuestro edificio, no es una cuestión de imitar a la naturaleza sino de expresar lo que existe como pura forma etérica o de vida. No tendría sentido demandar simetría, debe haber progresión viviente, no simetría sino una evolución hacia lo simple. El curso de la evolución artística es a menudo desde lo complejo a lo simple.

Metamorfosis de Goethe. Cada parte separada de un organismo vivo debe existir en acuerdo con todo, en este sentido este edificio está concebido como forma orgánica viva, cada parte determina el todo.

Conciencia de los gestos en la vida del sentimiento. Lo que era en los primero días del arte un tipo de percepción instintiva de gestos humanos transformados en forma artística, debe entrar ahora con conciencia en la vida del sentimiento de los seres humanos. Este es el paso hacia delante que debe ser dado en nuestro tiempo. El progreso interno de los gestos humanos, de la conciencia en la vida del sentimiento que será perceptible en las proporciones, formas, diseños, y pinturas artísticas.

Así el arte genuino no se parece a nada, es suficiente en sí mismo.

Por esto les pido siempre que traten de proceder desde el sentimiento interior, y de sentir en la propia vida, en lo vivo las formas que deban nacer. Debemos darnos cuenta en un nuevo sentido, de que el verdadero arte nace de la profundidades de nuestro ser.

Arte trasciende la personalidad. El arte pide mucho más que la expresión de cualquier elemento personal, cuando trabajamos y permeamos formas con pensamientos y sentimientos devenimos concientes de nuevas tareas, sentimos un llamado a nuestra mayores fuerzas del alma, corazón y mente para crear algo que trascienda la personalidad. Todo lo que pueda alguna vez estar contenido dentro de los límites del ser personal debe ser trascendido.

Las formas artísticas legislarán la vida social entre los hombres.

A través de las formas artísticas apropiadas los dioses nos hablarán.

En el templo en Grecia no se separa el altar de los campos. El Dios habitaba en las fuerzas de la tierra. En el cristianismo temprano: el día a día está separado del edificio sagrado rodeado por paredes. El Gótico: une el trabajo humano con lo divino, la pared deja crecer las formas en ella, no se preocupa por la gravedad, aspira por el espíritu, una forma conduce a la otra, unión de las almas, santuario para la congregación, las manos oran con devoción en conjunto con los arcos ojivales.

Formas del habla, unión con la forma vivamente. En el Goetheanum: el hombre busca el camino al espíritu, unión con el espíritu a través de sus formas.

Este vivir en la forma, en unión con la forma es la esencia del verdadero sentimiento artístico, aquellos en quienes sus sentimientos estén vivos, son dotados para vivir en formas.

Nuestra alma es geométrica, completa, anticipa, mide las formas, el concepto de arquitectura deviene un moverse interiormente.

Las gentes experimentaban el contenido de sus almas como movimientos vivos, trataban de expresarlos entre ellos mismos como un tipo de danza noble que pasó de danza dionisiaca a dibujos apolíneos y pinturas, así comienzan las formas del arte temprano.

Arte verdadero. El verdadero arte está fundado en leyes como las matemáticas, siempre ciertas, manifiesta sus leyes naturales superiores.

La Forma expresa algo definido, el color también.

1413, paso del medioevo a renacimiento, climax de la imitación, la arquitectura del medioevo nace del sentimiento.

Como artistas debemos entrar concientemente en el mundo espiritual y traer las formas y colores que viven en el mar espiritual del cosmos, fluyendo alrededor de nosotros. Puente entre ciencia moderna y visión del mundo del artista.

Goethe: "el arte es la manifestación de leyes escondidas en la naturaleza que sino no serán expresadas".

No se puede ganar un sentimiento vivo del color sin pasar de la quietud al movimiento: rojo viene hacia ti. Azul retrocede, se mueven en direcciones opuestas.

Un nuevo arte nacerá cuando las artes humanas aprendan a penetrar las profundidades del mundo elemental pues este mundo es vivo.

Debemos perseguir la conexión interna entre todas nuestras formas y colores y el conocimiento espiritual que mueve la más profunda interioridad.

Entre el 1º y el 2º Goetheanum: “será necesario combinar un edificio circular con uno angular, no se puede construir en 1924 como en 1913”.

El estilo artístico del Goetheanum es la visión antroposófica del espíritu que busca las fuerzas primordiales del conocimiento y el origen de la forma artística.

La forma de este edificio estará en completa armonía con el grupo de montes alrededor, el alrededor ha sido incorporado dentro del edificio”.

Extractos escogidos de « l'impulsion de R. Steiner en architecture », Åke Fant

“La investigación de Goethe de leyes específicas del mundo orgánico lo encamina hacia su teoría de las ciencias naturales.

Rudolf Steiner descubre el principio de la metamorfosis y lo hace conocido a sus contemporáneos.

Según Goethe la sensibilidad artística y el comportamiento científico se pueden reencontrar en el estudio de la naturaleza. Aparece un conocimiento por primera vez en la historia, que permite una síntesis de arte y ciencia. Otros arquitectos han hecho apelo a la naturaleza: Hector Gimaut, Henry Van de Velde, August Endell, Victor Horta, C. R. Machintosh, Joseph Maria Olbrid, y otros, fue toda una generación de arquitectos en L'Art Nouveaux, estilo nuevo, naturaleza. Zullivan: ornamento, naturaleza, lo siguió F. L wright.

pero el estilo degeneraba muy rápido.

Kandinsky (“de o espiritual en el arte”), influenciado por la antroposofía, asistió a conferencias leyó artículos de Steiner en revista Lucifer-gnosis.

Bruno Taut revé tratados de Goethe sobre colores, reúne ideas de Steiner sobre pintura mural y proyectos de arquitectura.

Peter Behrens y Walter Gropius, concreto y vidrio. August Perret, y Max Berger con hormigón armado.

1914- cemento metal y vidrio, la nueva arquitectura.

1913- Rudolf Steiner trabaja en los planos de un nuevo edificio en Dornach, no quería una forma natural transportada a la arquitectura, sino hacer la metamorfosis de las formas vivas en un lenguaje arquitectónico.

Taut y Gropius, la catedral del futuro. Berlege en holanda, el Panteón de la Humanidad. Schubart, poeta del vidrio: moral del hombre.

Rudolf Steiner: antes, durante, y después de la primera guerra construye un centro de ciencia espiritual, reconoce la acción moral de la arquitectura.

Poelzig (totalidad orgánica-palacio de la ciudad), y Mendelsohn (estructura como de huesos simétricos), trabajan en la relación con lo natural y nueva concepción de vida.

Gropius-Bauhaus. Holanda-Still, universalismo, orden al desorden, filosofía reemplaza religión. Russia-constructivismo. Le Corbusier, L' Esprit Nouveau, Estilo Internacional.

Rudolf Steiner busca reunir los polos naturaleza y espíritu a través de la fuerza y de la actividad artística.

Schiller en sus "Cartas para una educación estética del hombre" es un albor para lo steineriano, "el hombre capaz de crear por el carácter artístico de su sentido lúdico".

Goethe afirma que aquel que comienza a desvendar los misterios de la naturaleza es irresistiblemente llevado a su forma de expresión más noble: el arte.

Rex Raab

Estudio de la obra arquitectónica de R. Steiner y su relación con otros arquitectos. Denis Scharp estudia la obra de Rudolf Steiner y su camino a un nuevo estilo en arquitectura.

En la A.A. de Inglaterra Rudolf Steiner es un estímulo a sus estudiantes

Henry Russel Hitchcock, constata la influencia de R. Steiner.

Ilse Miessner Ruse llamó al Goetheanum de inclasificable, no de expresionista. Como en el diccionario de arquitectura 1971

Assia Tourgunieff-Bougaiiff en su reportaje sobre los vitrales del Goetheanum ve en este estilo el justo medio entre expresionismo e impresionismo.

Yugi Agematsu publica "La arquitectura como una concepción del mundo".

Krauss 1963, escribe en su léxico de la arquitectura moderna, que todas las posibilidades plásticas del hormigón armado fueron exploradas en el cenotafio de Gropius y en el segundo Goetheanum de Steiner.

Pevsner, Fleming, Honour 1966: diccionario de la arquitectura, no mencionan a Steiner, Pevsner lo conoció personalmente.

1971, revisión lo incluye peyorativo como representante del expresionismo.

Steiner precede por una generación entera a Le Corbusier o a Mendelsohn.

1977, fueron hechas tesis doctorales y de egresados sobre la arquitectura de Steiner (Inglaterra, Francia, Alemania).

Algo que nunca se publicará es qué pensaron Fran L. Wright, Le Corbusier, Gropius, Saarinen, sobre el trabajo de Steiner.

1964 Kenji Imai, “en el Goetheanum, el problema de la tradición que domina la arquitectura de nuestro siglo pasa a segundo plano, arquitectos encuentran la ocasión de reflexionar sobre lo que hace a una obra verdadera”.

Desarrollo del impulso steineriano según Rex Raab y Nikolaus Ruff

Punto de partida para la arquitectura steineriana: la vida humana necesitaba envolturas a la medida de su naturaleza y su actividad.

Proyectos de influencia de Steiner: 1921, Paul Bay, la casa Friedvant en Dornach. 1923-Weippert, la primera escuela waldorf de Stuttgart. 1923-Schmid Curtius, Euritmeum y casa del monte en Dornach.

Arquitectos que se instalaron en Dornach: Herman Ranzemberger, Ernst Aisempreis, Otto Moser, Albert Von Barabelle.

En otros lugares: Montagne, Wheeler en Londres Rudolf Steiner Hall, cine Cambridge.

Mieta Pylemaller, E.U.A. Spring Valley and New York Auditorium, (1938)

Helmut Louer, Alemania, casa habitación en Stuttgart e iglesia para la Comunidad de Cristianos en Stuttgart, casa Joager, y el transformador.

Steiner después de la Primera Guerra: “De lo que nosotros hacemos depende el futuro de la humanidad”.

1947, se inicia círculo antroposófico de los arquitectos en Stuttgart.

1951, la casa de la arquitectura, iniciada por Wolfgang Gessner, Felix Durach, Felix Kayser.

De la influencia de la arquitectura de Steiner nacieron escuelas, centros de formación, centros de camphill, en Europa, África. América, Australia.

Arne Klingborg (pintor) estudia el color aplicado en transparencia en edificios de Stuttgart (1957) y Berlín (1958).

1961, exposición itinerante por ocasión del centenario del nacimiento de Rudolf Steiner.

1926, Kenji Imai visita el Goetheanum y construye monumento de Okuma y palacio de congreso en Japón inspirados en el Goetheanum.

Yugi Agamatsu, estudiante de Kenji, en 1969 construye casa y publica sobre Rudolf Steiner.

En la arquitectura de R. Steiner la unidad debe venir: del movimiento creador, del pensamiento de metamorfosis, de la voluntad de una arquitectura orgánica viviente, no es la vida de los seres orgánicos naturales, es su metamorfosis, en la vida del pensamiento y sentimiento del hombre.

Este impulso está en: Mendelsohn, Aalto, Häring, Scharoun,

Este impulso arquitectónico se estudia en la escuela superior Alanus (Alemania) inauguró el curso regular de arquitectura. En Jarna (Suecia) y en el Emerson College (Inglaterra), hay cursos y congresos.

The Alanus University of Arts La universidad de artes y de ciencias sociales, Alanus, es la primera universidad privada reconocida por el estado en Alemania.

La duración de los estudios en la facultad de arquitectura es de 5 años, se basa en: reconocer y construir para el ser, reconocer y construir para el mundo, y reconocer y dar forma a las interacciones. Los contenidos son: estudio orientado de proyecto de arquitectura, práctica orientada de integración de ciencia y tecnología, uso de métodos artísticos para descubrir lo esencial. Forma: acompañamiento intensivo en grupos de estudio pequeños, estudios y lugares de trabajo en salas de la universidad, acompañamiento personal y en grupo, exhibición trimestral.

El método goetheanístico de estudio incluye el ejercicio de otras disciplinas artísticas en las materias arquitectónicas: antropología, arte del habla, música.

Influencia mas allá del círculo antroposófico: F.L. Wright, Walter Burley, Griffin (Australia), Lipincott (California), Eric Nicholls (Sidney), Saarinen (Finlandia).

La habitación y la planificación urbanas deben ser fecundadas por la tripartición del organismo social de Rudolf Steiner. Y como el color ejerce influencia en el ambiente.

El arte tiene la misión de llevar a la técnica desde sus excesos a un dominio humano.

Hans Hermann

Que observar y como observar en la propuesta arquitectónica antroposófica. La esencia de la metamorfosis es fundamental en este impulso del estilo artístico orgánico vivo: en la matemática, en la geometría proyectiva, en el esqueleto humano.

Se trabajó como tema de taller: "La arquitectura y la forma etérica de las plantas", "ejercicio de observación de lo vivo para el desarrollo de nuevas facultades".

El arte comienza solamente donde el científico y el artista se juntan para el conocimiento de una realidad.

Rudolf Steiner indicó una dirección de trabajo que los arquitectos se esfuerzan en compartir e individualizar".

extractos escogidos de "Eloquent concrete from Rudolf Steiner.", Rex Raab, Arne Klingborg, Åke Fant:

Las formas desde el movimiento. Rudolf Steiner dijo: "el arte de edificar arquitectura es una proyección de las leyes propias del cuerpo humano, más allá de nosotros en el espacio", vio la arquitectura como una secuencia de estados de transformación unidos. La forma se mueve de una condición a la siguiente.

La metamorfosis de las plantas de Goethe dice: "uno puede notar que ciertas partes algunas veces se transforman en la forma de las partes adyacentes, algunas veces mas, algunas veces menos".

“Corrientes etéricas, como en la Eurytmia. Los edificios son expuestos a influencias: fuerzas de arriba-abajo, interior-exterior, y de los edificios vecinos. El espacio es permeado por líneas de fuerzas espirituales sobre las cuales el edificio se acomoda.

Los dos domos y las superficies interiores del Goetheanum. Teniendo paredes y no teniendo paredes: es la respuesta que el templo del futuro dará, pues el espacio que se niega a sí mismo solo quiere estar allí para permitir al universo exterior ir adentro de él.

Peter Berhens, Paul Bonatz y Max Berg construyeron domos circulares, pero la combinación de dos domos solo se vio mas tarde con Konstantin Melnikov y los hermanos Vesnin.

Steiner concibió la noción del doble duomo en 1908 al mismo tiempo que proyectaba el edificio elíptico de Malsch.

Doble duomo y elipsoide comparten la cualidad de unificar edificios con planta centralizada y longitudinal una inusual variante sobre un problema que concierne a la arquitectura eclesiástica.

La posición exacta del plano de los círculos en el edificio de München y en Dornach fue determinada por Smid-Curtius con una estructura circular pentagonal, en la cual la distancia entre los centros era de 21 mts. (largo del templo de Salomón).

Devino legalmente imposible la construcción del edificio de München (el Johannesbau), así fue que Emil Grosheintz ofreció un lugar para el edificio en Dornach.

En septiembre de 1913 se pone la piedra fundamental y los tijerales un año después.

El proyecto de Malsch tenía la restricción de ser subterráneo como una cueva, el de München escondido entre los edificios alrededor, el de Stuttgart dentro de un sótano, pero el de Dornach sería en un espacio abierto.

Formas solo para ser percibidas. Números, medida, pintura, escultura, decoraciones, vidrios de espesores, no debían ser interpretados simbólicamente.

Los símbolos bien entendidos son las sombras del mundo espiritual en el mundo físico, a través de ellos se experimenta un mensaje sin traducción y no se necesita una decodificación. Las formas del Goetheanum no son para ser interpretadas sino esencialmente para ser percibidas.

En 1913 una planta basada en el pentagrama de los dos domos llegó a la forma final, pero mas libre, acomodada a los contornos del lugar, el eje longitudinal se mantuvo intacto.

Las casas de habitación se colocaron en el sur, en el norte edificios funcionales, todos colocados en relación al Goetheanum.

El estilo del conjunto expresaba la individualidad en todo, los edificios presentan increíble variedad formal, fueron diseñados alrededor del edificio principal de doble domo.

Después del incendio del primer Goetheanum en 1921. Hubo un cambio radical del primer al segundo Goetheanum (1913/24), el nuevo edificio sin embargo, era visto como un cobertor material para la imagen etérea de la memoria del edificio original, como una metamorfosis.

El 30 de marzo de 1925 muere R. Steiner en el taller temporal de escultura, donde esculpió “El representante de la humanidad”, que se salvó del incendio, escultura de madera de 91/2 Pts. de altura, estaba destinada al hall del primer Goetheanum, hoy tiene un espacio especialmente construido para ella en el segundo Goetheanum

En 1928 se abre el segundo Goetheanum y vienen décadas de trabajo por delante. Constantes transformaciones muestran el espíritu cambiante de los tiempos.

Las ideas de Rudolf Steiner fueron preservadas en diseños y en modelos de masa, su actividad creativa era vista por sus colaboradores con respeto reverente.

La unión de las artes en la arquitectura. Los deseos de los otros arquitectos contemporáneos a Steiner (de Berlín, de la Bauhaus, etc.) se hicieron realidad en el monte de Dornach, donde la artes se unificaron en la arquitectura como lo formulaba Bruno Taut.

Equipo que construye el Goetheanum, El trabajo arquitectónico de Rudolf Steiner pudo descansar en Ernst Aisempreis (1884-1949), otros arquitectos en fases importantes fueron Hermann Ranzemberger(1897-1967), Herman Moser (1890-1945) y Albert Von Barabelle (1902-1983), quien se juntó a la oficina en 1924, en la fase principal de la construcción ocupó 100 especialistas, constructores y trabajadores.

La voluntad por grandes centros para la humanidad en el ambiente artístico, relaciones entre arquitectos y sus arquitecturas incluida la obra de Steiner. Ole Falk Elbel (1897-1970) calculó estructura de gran avance tecnológico.

El Goetheanum está dentro de la tradición de templo artístico, como un lugar de instrucción, evolucionando en relación a los templos de misterio. Este nuevo templo seguía a anhelos de la época: el templo del grial de los románticos, las óperas de Wagner, el templo de arte de Behrens, el panteón de la humanidad de P. Berlage, los edificios de cristal de los expresionistas, cerca de dresden Ernst Ludwighaus, el Bayreuth Festspielhaus y el Festspielhaus.

Hugo Höppener (fidus 1868-1948), era un pintor que diseñó templos, leyó y escuchó a Steiner, pero nunca fue invitado a Dornach, escribió que el Goetheanum era “una creación lujosa para patrones benevolentes”, mientras sus propios templos crecerían desde un “suelo comunitario popular”, pero de hecho nunca fueron construidos.

Para Laweriks, géometra, la teoría de la metamorfosis de Steiner, adquirió una posición central en su teoría, los ornamentos que diseña siguen leyes de metamorfosis de meandros, laberintos y caracoles.

La arquitectura creada por Laweriks para la exhibición Werkbund de Colonia en 1914 es entera una reminiscencia de su trabajo con el Goetheanum, pero las formas son menos libres, mas sólidas, mas amarradas a la tierra.

Friedrich Kaldenbach, (1887-1918) fue un discípulo talentoso de Lauweriks, y trabajó también con Walter Gropius. Su proyecto de una escuela de música anticipó rasgos del Goetheanum concebido 10 años después, con sus cortes angulares, paredes gruesas y pórticos masivos.

Steiner conferencista influye en el ambiente artístico. Con sus conferencias en Berlín. München, Viena y otros, Steiner devino una autoridad también entre los artistas. El cronista expresionista Paul Fechter afirmaba que el trabajo de Steiner estaba nutrido por “el espíritu general de la época”, refiriéndose al ensayo “como se adquiere el conocimiento de los mundos superiores”, allí afirmaba que cada pensamiento, cada ley natural “tiene una forma independiente”, una idea de venganza se viste en una figura como de una flecha puntiaguda”.

Ernest Barlach's (rächter), dice “un pensamiento benevolente viene a menudo en la forma de una flor abierta”.

Steiner demostrablemente influyó en artistas del expresionismo temprano como del grupo “der Blaue Reiter”. Su biblioteca contiene fuentes como W. Worringer: “Abstracción y naturaleza”. Kandinsky: “de lo espiritual en el arte”. H. Hildebrandt: “expresionismo en la pintura” (1919). A. Werner: “impresionismo y expresionismo (1917).

Relación forma-función, con Steiner cambia la perspectiva de la función al incluir en la función la naturaleza espiritual del ser humano, En arquitectura Rudolf Steiner dice: “uno debe sentir en eso que está sobre las paredes el vivo negativo de lo que debe ser hablado o hecho allí, la forma en estrecha relación con la función”, “como la cáscara de la nuez a la nuez”.

Impacto del Goetheanum y edificios adyacentes, interés por la Antroposofía, Paz y armonía se derramará en los corazones a través de estas formas, edificios como estos serán legisladores (donadores de ley)

Impacto de la arquitectura de Dornach, especialmente después del edificio caldera y de la casa de Duldeck, la acerca al expresionismo de arquitectos holandeses de la revista Wendingen y en Alemania a la de Poelzig, Taut y Mendelsohn.

Richard Neutra, director de la oficina de Mendelsohn y oyente de las conferencias de Steiner, llevó al constructor de Dornach a la torre de Einstein en Postdam, por esto críticos desafían la originalidad del proyecto de Dornach.

Steiner demandó que el edificio debía estar como “imbuido por un alma”

Deberían construirse “paredes que han venido a vida”. Los expresionistas y también Steiner, querían “acción espiritual” donde “edificios podrían llenar a miles de alegría o tristeza, a través de la forma o del color, alcanzar una experiencia artística total juntando todos los géneros artísticos”, “la penetración artística del mundo por la creación de espacios, es sólo, una cuestión de tiempo.

Por esta cercanía arquitectos y artistas se interesan por la Antroposofía: Paul Giesch (1885-1940) y Hermann Finsterlin (1887-1913) son del grupo de “Gläserne Kette”.

El segundo Goetheanum, pionero en su tratamiento del concreto. A pesar de su contemporaneidad, la obra de Steiner es un producto aislado de fuerza creativa inusual de la voluntad de un individuo y de una comunidad unida en su visión del mundo.

Después de la quema del primer Goetheanum, Steiner eligió el concreto para construir el segundo. Resaltó que a pesar de ser prehistórico y de haber sido retomado en el s. XIX era todavía nuevo y debería ser tratado de una nueva manera.

La metáfora de la nuez que usó Steiner: el moldaje es la cáscara y la nuez el concreto, luego el concreto sería la cáscara y los eventos de dentro la nuez.

El concreto armado está hecho con concreto (endurecido con agua) y acero (endurecido con fuego), formando una síntesis de opuestos, lo mismo ocurre con las fuerzas de tracción y compresión, y esta consideración lo hizo aceptable en Dornach.

Lo que se había construido a fines del s. XIX y comienzo del XX en concreto, fueron formas simples estereométricas, estructuras de silo industrial y secciones puestas juntas de elementos individuales repetidos que podían alcanzar una presencia física que impresiona como el “Jahrhunderthalle” en Breslau, de Max Berg (1911-1913), o los angares parabólicos de Eugene Freissinet en Orly (1912-1924).

En contraste con esto el Goetheanum es una estructura de superficies continuas, torcidas tridimensionalmente en partes, que fue hecho con finos moldes de madera doblados húmedos, clavados sobre placas adjuntas al molde.

La estructura es una solución mixta compleja, la forma exterior expresa acontecimientos interiores a través del material.

El Goetheanum entre el cielo y la tierra. Fue común en la literatura contemporánea de arte-historia, comparar la arquitectura Clásica con la Gótica y Steiner también lo hizo: “antiguos templos daban cuerpo al espíritu de la tierra, la catedral al espíritu del cielo.

Steiner decía que la arquitectura antroposófica estaba solo en el comienzo de las creaciones, que debería alcanzar “la síntesis entre percepciones del cielo y de la tierra”.

Steiner desarrollo un segundo edificio con un ojo en la forma del paisaje que ahora conocía mejor.

Las visitas al Goetheanum. En los años de la Dessau Bauhaus, de los primeros estados suburbanos de Frankfurt y de las nuevas villas de Le Corbusier, la creación de Steiner estaba en el top del desarrollo e interés.

Miembros de la vanguardia vinieron a visitar el Goetheanum, incluso Le Corbusier vino a ver la cáscara del edificio en 1926, visita atestiguada por Ole Falk Ebell, Le Corbusier dijo que el edificio de la calefacción se parecía a una chuleta de ternero.

Fueron dadas felicitaciones por Henry Van de Velde, F. L. Wright en 1957 y Hans Scharaon en 1962.

Visitantes recientes impresionados incluyen Frank O. Gehry (museo de diseño en vitra).

Una historia continua del efecto del edificio no puede ser reconstruida de estos encuentros. Le Corbusier encontró su camino al “Betón Brut” y a la forma libre tridimensional de su capilla Ronchamp (1950-1954) alrededor de 20 años mas tarde de su visita y Dornach no fue un prerrequisito necesario para esto.

Efectos. El trabajo mas publicado, el “werkbund”, teatro en colonia de suave modelado es contemporáneo al primer Goetheanum en 1914, sus diseños no son una posible sucesión sino mas bien una permeable prehistoria del Goetheanum.

Hugo Häring muestra de hecho paralelos a lo que Steiner había formulado, su gran amigo Heinrich Lauterback era antropósofo y existe evidencia de que analizó los escritos de Steiner y de otros antropósofos. Häring distinguió la nueva época de “formaciones orgánicas” desde la métrica y la geometría. Demandó que uno debería ir en el camino del espíritu de la naturaleza e interpretó el trabajo como un “órgano del espíritu” y vio el más importante sentido del conocimiento, concentrada percepción que genera “pensamiento-imagen” en vez de “pensamiento-conceptual”.

Schaaron amigo de Häring, tenía reminiscencias de edificios antroposóficos en muchos detalles, incluso diseñó la capilla de Johannes en Bochum 1966, para la Comunidad de Cristianos una sociedad religiosa que incorpora elementos cristianos antroposóficos.

Cuando Schaaron dijo que el Goetheanum fue el edificio más significativo de la primera mitad del siglo no lo conocía personalmente y ya había empezado a proyectar la filarmónica de Berlín (1956-1963).

Categoría del Goetheanum hoy y su descendencia. En el pluralismo de hoy, la arquitectura antroposófica forma una minoría y está categorizada dentro de una corriente de edificios orgánicos con expresivo gesto filosófico y psicogénico.

En Dornach, a los alrededores del Goetheanum, se ha construido un considerable número de edificios que datan desde los años 20.

En Alemania hay también edificios antroposóficos como colegios, iglesias, hospitales, particularmente alrededor de Stuttgart.

También en Gran Bretaña, Holanda, Japón, India, Brasil, Egipto, USA, Chile, Suecia, Noruega, Finlandia, Australia, Finlandia, y en muchos otros países hay edificios construidos bajo la influencia de este estilo.

Rolf Gutbrod, diseñó para antropósofos en Stuttgart.

Wuppertall atrajo reacción internacional por su cooperación con Frei Otto.

Asmunsen tradujo a la tradición sueca de edificios de madera (Järna).

Inri Marovecs adoptó elementos regionales de Hungría, nombró a Steiner como el padre de su arquitectura orgánica (casino en Szigetvar, 1985).

Método sin manierismo, La inspiración de Steiner parece ser siempre productiva en arquitectura, donde los arquitectos aplican sus métodos sin sentirse comprometidos con resultados manierísticos.

El Goetheanum fue comprometido con su tiempo pero también descansado de él, no comparable más que con él mismo y tan impresionante hoy como en el día en el cual fue concebido.

Extractos escogidos de la “Estética según Goethe” de Rudolf Steiner: Estética, la ciencia relacionada con el arte y sus creaciones, no tiene mas de 250 años de edad, Alexander Gottlieb-Baumgarten aparece en 1750, sabiendo que estaba abriendo un nuevo campo de la ciencia, también en ese tiempo Inckelmann y Lessing se esfuerzan en llegar a las bases para juzgar asuntos de principios en arte.

La necesidad en arte es tan vieja como la humanidad misma, pero la necesidad de entender su tarea solo aparece en una etapa más tardía.

Los griegos. Los griegos encontraban todo lo que buscaban en la realidad misma, la naturaleza abundantemente providenciaba todo lo que sus corazones deseaban, todo por lo que su espíritu estaba sediento. Ellos nunca llegaban al punto de tener su deseo de corazón en algo que buscasen en vano en el mundo alrededor de ellos. Ellos no habían crecido fuera de la naturaleza, por esto la naturaleza iba al encuentro de todas sus necesidades, ellos estaban inseparablemente unidos a la naturaleza con todo su ser. La naturaleza trabajaba en ellos y sabía muy bien que deseos podía engendrar en ellos y luego volverlos a satisfacer. Los griegos eran incapaces de reconocer la naturaleza del arte porque ellos no podían asir su trascendencia de la naturaleza, la creación de una naturaleza mas elevada en contraste a la inmediata.

La edad media. La ciencia de la edad media cristiana fue igualmente incapaz de llegar al reconocimiento del arte porque el arte podía solo trabajar a través de medios ofrecidos por la naturaleza y la mente escolástica no podía asir la posibilidad de crear trabajos dentro de una realidad sin Dios, capaz de satisfacer el espíritu que se esfuerza hacia lo divino. En este caso, sin embargo, la inaptitud de la ciencia tampoco dañó el desarrollo del arte, porque aunque la ciencia no sabía que pensar del arte, lo mas glorioso del arte cristiano se produjo. Nosotros no vemos nada mas que hechos alrededor de nosotros, que pueden también ser diferentes, nosotros no vemos nada sino individuos, mientras nuestro espíritu se esfuerza por lo que es arquetípico y común a todas las especies, nosotros no vemos nada excepto lo finito, mientras nuestro espíritu se esfuerza por lo infinito y lo inmortal.

Nosotros con Goethe. Así el espíritu humano que ha sido alejado de la naturaleza, debe hacer su regreso a algo diferente de esta suma total de coincidencias. Para Goethe esto significa volver a la naturaleza, pero volver con toda la riqueza del espíritu desarrollado de la nueva época. La separación fundamental de la naturaleza y el espíritu no corresponde a la visión de Goethe que trata de ver el mundo como una gran totalidad, como una cadena en evolución y unificada de seres, en el cual los seres humanos son la unión, la mas alta unión. Goethe no huye de la realidad para crear un mundo abstracto de pensamientos que no tienen nada en común con la realidad, sino que se sumerge dentro de la realidad para encontrar las incambiables leyes dentro de su eterno cambio, dentro de su moverse y devenir. Goethe confronta al individuo para ver el arquetipo dentro. Así es como la planta arquetípica y el animal arquetípico vinieron a su mente, estos no son nada sino la idea de la planta, la idea del animal. Estos no son conceptos generales, vacíos pertenecientes a alguna teoría inepta, estas son las fundaciones esenciales del organismo rico y concreto en contenidos, vivido y lleno de vida. Para estar seguros estos no son

evidentes a los sentidos externos, sino solo a la habilidad superior de visualizar que Goethe expone en su ensayo sobre discernimiento contemplativo.

Las ideas para Goethe son objetivas tanto como lo son la forma y el color. En el sentido goetheano las ideas son tan objetivas como los colores y formas de las cosas, pero ellas son solo perceptibles para aquellos para los cuales su habilidad perceptiva está adaptada a ellas, tal como color y forma están solo presentes para aquellos que ven, y no para los ciegos. Si no nos aproximamos al mundo objetivo con un espíritu receptivo, él no se nos desvendará. Sin la capacidad instintiva de percibir ideas, éstas siempre quedarán como un campo cerrado a nosotros. Schiller dice a Goethe en este sentido lo que sigue: “Ud. Toma a la naturaleza como un todo para iluminar una cosa individual; en la generalidad de los fenómenos variados de la naturaleza, Ud. busca los fundamentos para explicar la cosa individual. Desde el organismo mas simple Ud. asciende paso a paso al mas complicado, y finalmente Ud. construye genéticamente el mas complicado de ellos, el ser humano, desde los materiales de la estructura entera de la naturaleza, es como si Ud. buscase penetrar la constitución escondida del ser humano”.

Lo incambiable dentro del constante cambio. Este recrear es una llave para entender la visión de mundo de Goethe. Si realmente queremos ascender a los arquetipos de las cosas, a lo que es incambiable dentro del constante cambio, luego no podemos contemplar la cosa terminada, porque no corresponde mas enteramente a la idea que se expresa en ella. Debemos volver a buscar a la cosa en el proceso de venir a ser, debemos escuchar dentro sobre la naturaleza en el proceso de crear. Esto es lo que Goethe quiere decir cuando dice en su ensayo sobre discernimiento contemplativo: “si en el reino moral nos elevamos a una región mas elevada a través de la fe en Dios, virtud e inmortalidad, nos aproximamos al ser primordial. Similarmente en el reino intelectual visualizarnos una naturaleza siempre creativa que nos hace valer la pena de participar espiritualmente en sus producciones”.

Naturaleza superior. Los arquetipos de Goethe no son esquemas vacíos, sino que son las fuerzas conductoras por detrás del fenómeno. Esta es la naturaleza superior dentro de la naturaleza que Goethe trata de tomar. Podemos recoger de esto que la realidad como ella se encuentra esparcida para nuestros sentidos, no es en ningún caso algo que una persona que haya llegado a un nivel de cultura superior pueda encontrar suficiente. El contenido interior central de este mundo nos es revelado solo cuando el espíritu humano trasciende esta realidad, quiebra a través de su concha y penetra en el mismo núcleo. No estaremos nunca de nuevo satisfechos con los eventos individuales naturales, sino solo con leyes naturales, no con cosas individuales sino solo con lo que ellas tienen en común. En Goethe esto aparece en la más perfecta forma imaginable. Para Goethe es un hecho establecido que para el espíritu moderno, la realidad o la cosa individual no ofrece satisfacción, porque solo yendo mas allá de ella, lo cual nosotros reverenciamos como divino, encontramos lo que la ciencia nombra como idea”. Mientras mera experiencia no puede reconciliar estos opuestos porque posee la realidad pero no la idea, ciencia tampoco puede reconciliarlos porque ella posee la idea pero no más la realidad. El arte reconcilia estos opuestos.

El arte un reino ente las ideas y la realidad. Los seres humanos necesitan un nuevo reino entre el de las ideas y el de la realidad, un reino en el cual una cosa única en vez del todo, represente la idea, un reino en el cual la cosa única aparece de tal manera que el carácter de generalidad y necesidad es inherente en ella. Este mundo sin

embargo no está presente en la realidad. Debemos crearlo nosotros mismos. Es el mundo del arte, un tercer reino que es necesario al lado del reino de los sentidos y del de la razón.

El para qué de lo bello. En sus cartas sobre la educación estética Schiller toma a Kant como su pto. de partida. La belleza para Kant es 1.un placer “libre de interés” (no sirve a un propósito externo), 2. “es algo conformado con propósito pero no sirve a propósito externo”. Schiller comienza en el “para que de lo bello”, yuxtapone dos necesidades humanas que se hacen presentes incesantemente, la primera es la “necesidad hacia la sustancia”, reino de absoluta necesidad aquí no somos libres debemos obedecer sus comandos. La segunda “necesidad hacia la forma”, que no es otra cosa que la razón, trae orden pero aquí tampoco somos libres, necesidad natural nos tiene en su poder, tal como la necesidad racional en el otro lado. Viendo esta dos cosas, libertad busca su refugio, Schiller apunta hacia el campo del arte, trayéndola analogía del arte y los juegos de niños.

Necesidad natural, necesidad racional. Gente jugando conecta cosas de manera que les dan placer, no se someten a compulsión de ningún tipo. No consideran la necesidad natural, pues ellos han superado su compulsión poniendo lo que se les ha dado en un uso completamente arbitrario. Tampoco ellos se sienten dependientes en necesidad racional, pues el orden que están dando a las cosas es su propia invención. Así la gente jugando imprime su subjetividad en la realidad mientras dan a su subjetividad validez objetiva. Las dos necesidades han dejado de trabajar separadamente, han fluido juntas a una y han así devenido libres. Naturaleza es algo espiritual y espíritu es algo natural. Así Schiller, el poeta de la libertad, ve el arte solo como libre juego en un nivel mas alto, y exclama entusiasmadamente, “seres humanos son solo totalmente humanos cuando juegan, y ellos solo juegan cuando son humanos en el mas total sentido de la palabra”.

Necesidad por jugar. Schiller llama la necesidad que sostiene el arte de “necesidad por jugar”. En el artista crea trabajos los cuales por su existencia sensorial satisfacen nuestra razón, mientras al mismo tiempo su contenido racional está presente como existencia sensorial. En este nivel, el ser humano "quintaesencial" funciona de tal manera que la naturaleza humana trabaja espiritualmente, mientras el espíritu humano trabaja naturalmente. La naturaleza es ennoblecida donde el espíritu es traído desde las alturas inaccesibles en el mundo visible.

Arte no es completamente verdadero a la naturaleza. Para estar seguros, los trabajos que se realizan de esta manera no son completamente verdaderos a la naturaleza, entonces, trabajos de arte nos aparecen como mera semejanza-semblanza. (en el sentido de no ser verdaderos a la naturaleza, de no ser del mundo de lo visible, de no ser bajo ese punto de vista, naturales). Pero ellos deben ser semejantes, porque no serían de otra manera verdaderos trabajos de arte. Como un esteta, Schiller es el único en su concepto de semejanza en esta conexión, el no es superado ni superable.

Schelling: solo lo eterno es bello y verdadero. Sobre este camino debía construirse la pregunta sobre el arte, pero Schelling, como toda la filosofía moderna, ve como la tarea del más elevado esfuerzo humano, alcanzar el arquetipo eterno de las cosas, el espíritu da un paso sobre el mundo real, elevándose a las alturas donde la divinidad es entronada y donde toda verdad y belleza es revelada. Solo lo eterno es verdad, solo lo eterno es bello. Toda belleza sensorial es solo una débil reflexión de la infinita belleza que nosotros no podemos nunca percibir con nuestros sentidos. Podemos ver a donde esto está conduciendo: Arte es bello, no por sí mismo, sino porque reproduce la idea de belleza. La inevitable consecuencia de este punto de vista, entonces es que el contenido del arte es el mismo que el de la ciencia porque la base de los dos es la verdad eterna, la cual es también belleza. Para Schelling arte es solo ciencia que ha devenido objetiva, la pregunta es ¿a que se conecta nuestro placer en un

trabajo artístico? La imagen es solo un modo de expresión de un contenido suprasensible, solo se conecta nuestro placer a la idea que está siendo expresada.

Hegel: lo bello es la apariencia sensoria de la idea: Hegel también dice: “belleza es la apariencia sensoria o la semejanza-semblanza de la idea”. Admitiendo así que él también ve la idea expresada como la cosa esencial en arte.

Conducen a que el arte visual es alegoría y la poesía es didáctica. Desde el punto de vista de estos estetas no hay escape excepto a través de sofismo, de la comprometedor conclusion de que la alegoría es la más elevada forma de las artes visuales y poesía didáctica la forma mas elevada de poesía. Estos estetas no pueden alcanzar el significado independiente del arte y se han por esto probado improductivos. ¿qué hace a un objeto bello?, esta es la pregunta básica en toda estética.

Merck, dar forma poética a lo que es real, Merck una vez describió la actividad creativa de Goethe diciendo: “su actitud, su dirección mental única, es dar forma poética a lo que es real. Otros buscan hacer real lo llamado elemento poético o imaginativo, y el resultado es nada sino sin sentido”, esto es sobre lo mismo que dice Goethe en la segunda parte del Fausto, “considere el que, mas aún considere el como”. Esto claramente afirma lo que es esencial en arte -no dar cuerpo a algo suprasensible, sino transformar la realidad sensoria. La realidad no es para ser reducida a expresar algo sino para persistir en completa independencia, pero recibiendo una forma nueva, una forma que nos satisface, los artistas deben encontrar un punto de partida dentro del objeto para desarrollarlo en su forma mas perfecta, aunque el objeto no lo pueda hacer por el mismo en la naturaleza (su formación no resulta solo de sus leyes internas, la realidad que lo rodea también lo determina de manera indirecta).

En cada cosa individual la naturaleza queda corta en sus intenciones. al lado de esta planta ella crea una segunda y tercera y así por delante, ninguna de las cuales trae la idea completa a vida en una forma concreta. Uno expresa un aspecto, la otra uno diferente, como lo permitan las circunstancias. Artistas sin embargo deben volver a las intenciones de la naturaleza, así como les aparecen a ellos. Goethe dice “no descanso hasta que encuentro un punto conciso desde el cual mucho puede ser derivado”.

Los artistas deben volver a las intenciones de la naturaleza y sobrepasarla. El aspecto entero de un trabajo artístico debe traer enteramente el aspecto interior a expresión, mientras que en un producto de la naturaleza, el primero nunca alcanza al último, lo cual solo el espíritu humano inquisitivo puede reconocer. Así las leyes que gobiernan como los artistas proceden no son diferentes de las eternas leyes de la naturaleza en una forma pura, no influenciadas por restricciones de ningún tipo.

La creación artística no es lo real sino lo posible. La base de la creación artística no es lo que es sino lo que debe ser, no lo real sino lo posible. **Los artistas crean en acuerdo con los mismos principios que la naturaleza, pero ellos los aplican a entidades individuales, mientras que la naturaleza, usando una expresión goetheana, no piensa en cosas individuales. “Ella está siempre construyendo y siempre destruyendo”, pues quiere alcanzar perfección no en cosas individuales sino en el todo**”. El contenido de un trabajo artístico es cualquier contenido real perceptible con los sentidos, este es el “que”. Dando forma a esto, los artistas se esfuerzan por sobrepasar las intenciones de la naturaleza, ellos se esfuerzan por alcanzar los resultados posibles dentro de las leyes de la naturaleza a una mayor extensión que lo que podría ser hecho por la naturaleza misma. Belleza consiste en un objeto yendo mas allá de él mismo, pero solo sobre la base de lo que está ya escondido dentro de él. Por esto belleza es nada innatural y Goethe puede decir con justificación: “belleza es una manifestación de leyes naturales, secretas que permanecerían escondidas si la cosa bella no apareciera”, o “aquellos a quienes la naturaleza les comienza a abrir sus misterios revelados sienten un irresistible deseo por su

más valioso intérprete, el arte". Si es posible decir que la belleza es algo irreal y no verdadero, que es una mera semejanza (semblanza) porque lo que representa no se encuentra en ese grado de perfección en ningún lugar en la naturaleza, es igualmente posible decir que belleza es mas verdadera que naturaleza, pues ella presenta lo que la naturaleza trata de ser pero no puede. Sobre esta pregunta por la realidad en el arte Goethe dice: "nada es bello en la naturaleza a no ser la verdad de una razón pero esto en acuerdo con una ley natural."

Goethe dice de la semejanza-semejanza, que es un ser que se sobrepasa a sí mismo. "La ley del crecimiento de la planta aparece en la mas elevada manifestación en las flores, y las rosas, a su turno, son solo el pináculo de esta manifestación. El fruto no puede ser tan hermoso, desde que allí las leyes vegetativas retroceden en sí mismas en mera ley". Esto afirma claramente que la belleza entra dondequiera que la idea se desarrolla y se expresa a sí misma, dondequiera que percibamos la ley directamente en apariencias externas. En el fruto, por otro lado, cuya apariencia externa es inflada y sin forma porque no delata la ley que sustenta la formación de la planta, el objeto natural deja de ser bello, y continua Goethe "La ley que entra en apariencia en la mayor libertad de acuerdo a su propio requerimiento inherente, produce belleza objetiva la cual debe por supuesto, encontrar temas valiosos para interpretar". Y dice a Eckermann: "por supuesto (las obras de arte), deben verdadera y reverentemente reproducir a la naturaleza en detalle, pero sobre los niveles mas elevados del proceso artístico, en el cual una imagen deviene la propia pintura, ellos tienen mas ley y pueden incluso llegar a la ficción".

El fenómeno sensorio en la forma de la idea. Goethe describe la más elevada tarea del arte como "dando la ilusión de una realidad superior a través de apariencias. Sería un falso esfuerzo, sin embargo, hacer apariencias tan reales que al final solo queda realidad común. Si belleza puede levantarnos, como el mundo de las ideas lo hace con su perfección y completitud, luego debe la belleza ser formada bajo el molde de la idea. Y esto es algo completamente distinto de lo que los estetas alemanes de las escuelas idealistas intentaban. No es "la idea en la forma de un fenómeno sensorio". Es exactamente lo opuesto, es "El fenómeno sensorio en la forma de la idea", no es ponerle materia a la idea sino idea a la materia. Así el contenido de la belleza, su bases sustentadoras material, es siempre algo real y directo, en la cual aparece la forma de la idea. Los estetas alemanes han dejado las cosas solo en sus cabezas. Belleza no es lo divino en un vestido de realidad perceptible a los sentidos, no, belleza es la realidad perceptible sensorial en el vestido de lo divino. Los artistas no traen lo divino a la tierra, dejándolo simplemente fluir dentro del mundo, sino que elevando el mundo dentro de la esfera de lo divino. La belleza es un semblanza porque conjura delante de nuestros sentidos la realidad de un mundo ideal. "considera el qué, mas aún considera el cómo", porque el qué contiene aquello de lo que todo depende. Al que le es dado mantenerse fisico, pero el cómo, la memoria de su apariencia, es ideal. Donde la cosa sensorial es la forma de lo ideal, la dignidad del arte también aparece en la más grande extensión.

Estética del futuro: "una realidad sensorial que aparece como si fuera una idea". Goethe dice sobre esto: "tal vez la dignidad del arte aparece en música en la forma mas grande porque música no tiene sustancia material a la cual hacer concesiones, es toda forma y por esto levanta y ennoblece todo lo que expresa". Una estética que toma como punto de partida la definición de belleza como "**una realidad sensorial que aparece como si fuera una idea**", todavía no existe, debe ser creada. Es absolutamente posible llamarla "la estética de la visión del mundo de Goethe", esta es la estética del futuro. Una estética en el sentido goetheano probablemente se aplica a muchas otras ramas de la ciencia moderna. Incluso uno de los más recientes (1888) Edward Von Hartmann, cuya filosofía de la belleza es realmente un trabajo excelente, se suscribe al viejo error de que el contenido de la belleza es la idea. El dice correctamente que el concepto básico que cualquier ciencia de la belleza debe tomar como su punto

de partida es el concepto de semejanza-semblanza estética. Si, pero puede la apariencia del mundo ideal como tal, alguna vez, ser considerado semejanza?, la idea es la verdad mas alta, cuando ella aparece, ella aparece como verdad no como semejanza. Sin embargo es una verdadera semejanza cuando lo que es natural e individual, ordenado en una eterna e inmortal vestidura aparece con el carácter de la idea, **es una verdadera semejanza porque esto es algo que no le es dado en la realidad natural. En este sentido los artistas parecen continuadores del mundo espiritual, ellos continúan con la creación donde la naturaleza la deja**".

Extractos escogidos de: "Los órganos de los sentidos y la experiencia estética", Rudolf steiner

"En el desarrollo hacia la percepción de lo no físico, la persona hará algunos cambios internos en sus 12 sentidos, del dominio sensorial, de tal manera que ocurran dentro de ellos, procesos de vida en vez de procesos sensoriales.

Procesos sensoriales son traídos a movimiento a la vida. De esta manera, los procesos que ocurran, aunque bordeen procesos sensorios, se transforman en procesos de vida dentro del dominio sensorio, elevando el proceso sensorio a la vida, fuera de su corriente estado de muerte. Como resultado, cuando la persona ve y oye, algo está vivo en este proceso sensorio, en el ojo y el oído, y de otra manera estará vivo en el estómago o sobre la lengua. Procesos sensoriales son llevados al movimiento, y su vida es estimulada. Es perfectamente aceptable que esto pase, y cuando pasa, algo es incorporado en estos órganos sensorios que de otra manera solo es alcanzado hoy en día por los órganos de vida. Los órganos de vida están imbuidos interiormente con la fuerza de simpatía y antipatía. Solo consideremos cuanto depende nuestra vida entera de simpatía y antipatía. Nosotros estamos constantemente aceptando una cosa y rechazando otra. Las fuerzas simpatéticas y antipatéticas que son de otra manera desarrolladas por los órganos de vida son una vez mas instilados en los órganos de los sentidos, por decirlo así. El ojo no solo ve el color rojo, el siente simpatía o antipatía junto con el color. Así, una vez más, los órganos de los sentidos están llenos de vida, la vida fluye adentro de ellos, se puede decir que en cierto sentido los órganos de los sentidos una vez más devinieron dominios de vida.

Luego sin embargo, los procesos de vida también deben ser cambiados, en la actividad artística están mas imbuidos con alma de lo que están durante la vida diaria sobre la tierra. Los tres procesos de vida: respiración, calor y nutrición están combinados e imbuidos con alma.

Los procesos de vida forman una unidad cuando están imbuidos de alma. En nuestro respirar ordinario, tomamos aire material, tomamos calor del calor material, y así por delante. Ahora, sin embargo, un tipo de simbiosis puede tomar lugar, en que estos procesos de vida forman una unidad cuando están imbuidos de alma. Ellos ya no están más separados, de la manera en que lo están en el cuerpo, normalmente hoy, sino que forman una suerte de conexión uno con otro. Una íntima asociación es formada entre respirar, calentar y nutrir, no es el aspecto crudo del nutrir, sino algo que constituye el proceso nutritivo. Este proceso acontece sin que nosotros tengamos que comer. Acontece no solo cuando comemos sino también en conexión con los otros procesos.

Los otros cuatro procesos de vida están unidos de la misma manera. Secreción, manutención, crecimiento y reproducción están unidos y una vez más forman algo así como un proceso con alma, un proceso de vida que es mas como con alma. Luego estos dos grupos también son capaces de unirse. Trabajan juntos en grupos separados, de tres y cuatro y luego los tres trabajan junto con los cuatro.

El resultado es la creatividad artística. Esto hace aparecer tres fuerzas del alma que tienen también el carácter de pensar sentir y querer, son similares a estos tres, pero no exactamente lo mismo. Ellos son más similares a procesos de vida, pero no están separados como los procesos de vida usualmente están en ciertos casos.

Sin embargo, es posible para una persona volver a darse forma a sí mismo(a) de la manera descrita arriba. El resultado es creatividad estética si la voluntad está más afectada, o experiencias estéticas si la percepción y el entendimiento son más afectados. La actividad estética real en un ser humano consiste en vivificar los órganos sensorios y en llenar los procesos de vida con alma, de una manera particular. Esta es una verdad muy importante sobre los seres humanos, porque esto nos lleva a entender muchas cosas. Debemos buscar esta vida más fuerte de los órganos sensorios, esta vida diferente de los dominios sensorios, en arte y en la experiencia del arte. Es lo mismo con los procesos de vida, los cuales están más llenos de alma en la experiencia artística de lo que están en la vida diaria, (el poeta se hace evidente mediante un razonado desarreglo de todos los sentidos. Rimbaud). Puesto que en nuestra edad materialista nuestra manera de considerar estas cosas no está en línea con la realidad, es también imposible atrapar completamente la significancia de todo el cambio que tiene lugar en una persona que está envuelta en algo artístico. Hoy pensamos en un ser humano como un más o menos definido y terminado ser. Dentro de ciertos límites, sin embargo, los seres humanos son maleables como está demostrado con el ejemplo recién dado.

Los sentidos deben pasar por un gran cambio. Verdades de mucho alcance están contenidas en esto. Es una verdad que los sentidos que están más adaptados al plano físico, deben pasar bajo el más grande cambio, pues, por estar muy fuertemente adaptados al reino físico de la tierra, los sentidos del yo-ser, pensar y nuestro sentido del tacto deben cambiar completamente, de manera que sirva a la constitución de alguien.

La manera en que nosotros confrontamos el yo y el mundo de los pensamientos en nuestra vida diaria, no nos sirve en arte. Retratar a una persona directamente de acuerdo con su yo individual como ella existe en la realidad no nos dirige de ninguna manera a arte. Los artistas deben hacer algo con el yo (retrato), deben elevarlo fuera de su vida especializada dentro de los procesos terrestres de hoy, dándole algún tipo de significancia general y universalidad. El artista hace esto constantemente. Similarmente el artista no puede expresar el mundo de los pensamientos artísticamente como se hace en la vida común del mundo, en tal caso, en vez de producir poesía o cualquier otro trabajo de arte, el artista produce algo instructivo en el mejor de los casos, algo didáctico que no es artístico en sentido real. En un cierto sentido, la manera en que el artista cambia la realidad lleva a un re-vivificar de los sentidos a la manera de las líneas presentadas aquí.

Si nuestro método de observación deriva de una ciencia espiritual real, deviene aparente que hasta tan lejos como la percepción sensorial ordinaria le concierna, los sentidos de la vista, del calor, sabor y olfato ocupan dominios sensoriales separados. Nosotros ordinariamente los mantenemos separados.

Con la pintura ocurre la simbiosis de la vista, el gusto, el olfato, imbuidos de vida y alma. En pintura una simbiosis remarcable o un juntarse de estos dominios sensoriales toma lugar.

El pintor y la persona que goza la pintura no solo ve el contenido del color, el rojo o el azul o el violeta; en realidad, ellos también saborean los colores, pero no con su órgano del sabor crudo. Para esto, ellos deberían lamer la pintura con sus lenguas, lo cual por supuesto no hacen. Pero en todo lo relacionado con la lengua, algo sutilmente similar al proceso de saborear está ocurriendo.

Así cuando Ud. simplemente mira el papagayo verde y lo toma a través del proceso receptivo sensorial, Ud. ve el color verde con sus ojos. Sin embargo si Ud. se deleita en una pintura, un proceso sutil imaginativo toma lugar en algo que descansa detrás de su lengua y es todavía parte del sentido gustativo de la lengua.

Este proceso sutil, el cual es similar a lo que pasa cuando Ud. saborea o consume su comida, participa en el proceso de ver. No el proceso que toma lugar en la lengua misma, sino el proceso más psicológico, sutil, el cual se adjunta, de manera que en un sentido mas profundo de la palabra, realmente los pintores saborean el color. Y ellos huelen graduaciones del color, no con su nariz sino con algo que ocurre en un nivel del alma, mas profundamente en el organismo, en cada acto de oler. Estas amalgamas ocurren cuando el organismo sensorio se mueve hacia los procesos de vida, se mueve en las áreas donde los procesos de vida ocurren.

Con la poesía se unen el sentido de la palabra, el del equilibrio y el del movimiento propio, imbuidos de alma. Si leemos una descripción que solo intenciona informarnos sobre como algo se ve o lo que pasa con algo, nosotros permitimos trabajar a nuestro sentido del habla o sentido de la palabra. A través de lo que comunica, somos informados sobre una cosa u otra. Pero si escuchamos un poema de la misma manera que si escucháramos algo que solo intenta informar, no entendemos el poema. El poema deviene realidad a través de nosotros percibirlo con nuestro sentido de la palabra, pero si solo nuestro sentido de la palabra está dirigido hacia este nosotros no lo entendemos. Debemos dirigirnos al poema no solo con nuestro sentido del habla sino también con nuestros sentidos del equilibrio y movimiento propios revestidos de alma. Estos deben ser imbuidos con alma. Aquí de nuevo, encontramos amalgamación e interacción entre los órganos de los sentidos, cuando el dominio sensorial entero se mueve hacia adentro del reino de la vida. Esto debe ser todo acompañado por procesos de vida revestidos de alma., por procesos de vida que han sido transformados en algo como el alma y no trabajan mas como procesos de vida ordinarios en el mundo fisico.

Con la música se unen oído y secreción, secreción va junto a crecimiento, manutención y reproducción imbuidos de alma. Si gente escuchando una pieza musical toma el cuarto proceso de vida al punto en que empieza a transpirar, esto va demasiado lejos. Esto no pertenece mas al elemento estético, es secretar llevado al punto de secreción fisica misma. Aunque este es exactamente el mismo proceso que está por detrás de la secreción fisica, no es lo que se busca ir tan lejos sino solo como un proceso del alma. El secretar, no se propone aparecer solo, sino en combinación con crecimiento, mantención, y reproducción y con todos ellos aconteciendo en un nivel anímico, del alma. Los procesos de vida devienen procesos como anímicos, del alma.

La ciencia espiritual debe restaurar nuestra habilidad de entender lo fisico a través de lo espiritual.

El materialismo nos ha alejado no solo de alcanzar realmente el espíritu sino también de ser capaces de entender lo fisico. Lo espiritual vive en cada cosa fisica; si no sabemos nada del espíritu, no podemos entender lo fisico.

En la tragedia los procesos de vida que acompañan el miedo y la compasión, son imbuidos con alma y “sanados” Aristóteles dijo que la tragedia es la representación coherente de procesos en la vida humana que levantan las emociones de miedo y compasión cuando. Sin embargo, al mismo tiempo que estas emociones son levantadas, la manera en que esto acontece purifica el alma de ellas y dirige a la catarsis.

Mucho ha sido escrito sobre esto en nuestra época de materialismo; los únicos que estaban ciertos sobre esto eran aquellos que se dieron cuenta que Aristóteles usaba la palabra catarsis en un sentido médico o casi-médico, en vez de en un sentido materialista moderno. Los procesos de vida devienen procesos de alma, de ahí, hasta donde la receptividad estética a las impresiones de la tragedia le concierne, los procesos de la tragedia realmente hacer nacer los procesos de vida que acompañan miedo y compasión en nuestra vida, llevándolos hasta lo profundo del elemento corporal. Ser purificado, significa que estos procesos están imbuidos con alma al mismo tiempo, a través de la tragedia. Todo el aspecto anímico de los procesos de vida está presente en esta definición de Aristóteles. Si Ud. lee más sobre esto en su “Poetics”, Ud. descubrirá algo como un trazo vivo de este entendimiento más

penetrante del ser humano estético. Esto no viene de nuestra manera moderna de entender las cosas, sino de la tradición de los antiguos misterios, Aristóteles.

Necesidad natural y necesidad racional. Pero cuando miramos al más abstracto elemento en el tiempo de Goethe y Schiller, cuando miramos en las cartas de Schiller sobre estética, encontramos en sus abstracciones algo de lo que se ha dicho aquí entre nosotros -aunque aquí- el proceso se ha llevado dentro del elemento material en una mayor extensión. Sin embargo, esto es solo porque este elemento material debe ser todavía más fuertemente imbuido con el poder de lo espiritual a través de la actividad interior intensificada.

¿Qué dice Schiller?: Los seres humanos que viven aquí sobre la tierra tienen dos necesidades básicas, la necesidad racional y la natural. Las necesidades de la naturaleza hacen a la necesidad racional funcionar lógicamente. Estamos forzados a pensar de una cierta manera. No somos libres para pensar pues ¿qué bien hace hablar de libertad en el área de necesidad racional si estamos forzados después de todo a pensar que 3×3 es 9 y no 10? Lógica significa una necesidad racional estricta.

Schiller yuxtapone esta necesidad racional con la necesidad sensorial que vive en todo lo que está presente en nuestras necesidades y emociones. Aquí tampoco los seres humanos actúan desde libertad sino obedecen la necesidad impuesta por la naturaleza.

El hombre se libera de la necesidad racional rígida cuando los sentidos son vivificados y de la necesidad natural cuando los procesos de vida funcionan como procesos de alma. Luego Schiller busca un suelo intermedio entre necesidad racional y necesidad natural. El encuentra que este emerge cuando la necesidad racional se inclina hacia los sentimientos que nos permiten amar o no amar. Luego nuestro pensar no obedece más a una necesidad lógica estricta sino más bien a una necesidad interior de dar forma a nuestras imágenes mentales, como es el caso en la creación estética. En este punto sin embargo, la necesidad natural es trascendida. No estamos más compelidos por las demandas de los sentidos cuando están imbuidos de alma y espiritualizados. Nosotros no queremos meramente lo que el cuerpo quiere. Nuestro placer sensorial es espiritualizado. Esto es donde necesidad racional y necesidad natural se atraen, donde se acercan una a la otra.

Lo que Schiller llama libertar la necesidad racional de la rigidez, ocurre cuando el dominio de los sentidos es vivificado al ser elevado a los procesos de vida. Lo que Schiller llama la espiritualización de la necesidad natural, pasa cuando lo que hemos llamado procesos de vida, funcionan como procesos del alma. Los procesos de vida devienen procesos de alma y los procesos sensoriales devienen más vivos. Esto es lo que realmente pasa. Esto está presente en las cartas de Schiller sobre estética, pero más en una forma abstracta de conceptos, como si él hubiese estado hilando abstracciones. Así es como las cosas tenían todavía que ser en su tiempo, cuando la gente no era suficientemente fuerte espiritualmente en su pensamiento para hacer su camino hasta dentro del área donde el espíritu vive.

Allí el espíritu y la materia no están contrastados: nosotros sabemos que el espíritu permea la materia en todas partes, que no podemos encontrar en ninguna parte materia sin espíritu. El pensar permanece mero pensar simplemente porque los seres humanos no pueden espiritualizar el pensar suficientemente para que sus pensamientos puedan comprender en todos sus detalles la materia y así penetrar totalmente la realidad material.

Schiller no es todavía capaz de darse cuenta que los procesos de vida realmente pueden funcionar como procesos anímicos, tampoco él es capaz de ver que lo que funciona en el elemento material como nutrición, calor y respiración, puede tomar forma y ser elevado a un elemento anímico y dejar de ser material, de modo que las partículas de materia se dispersen debido al poder de los conceptos usados para entender procesos materiales.