



Las ideas arquetípicas de Jung y la geometría en el arte: una aproximación a los procesos psicológicos en la creación artística.

Jung's archetypal ideas and geometry in art an approach to psychological processes in artistic creation.

DOI: 10.32870/sincronia.axxiv.n78.27b20

María Belén León Río

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla (ESPAÑA)

CE: belenleon@us.es / ID ORCID: 0000-0001-8317-1005

Esta obra está bajo una *Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional*

Recibido: 12/12/2019

Revisado: 26/03/2020

Aprobado: 27/05/2020

RESUMEN

En este artículo veremos como el arte contendría una geometría que tendría que ver con las ideas formas, arquetipos o paradigmas hacia los cuales tiende el pensamiento al igual que las ideas platónicas, estos arquetipos armonizarían nuestra naturaleza estética, siendo fuerzas y energías que reproducirían una acción universal que se escondería en la naturaleza. Este conocimiento sería innato como demuestran las teorías de C. G. Jung que considera estos arquetipos como formas de percepción que determinarían nuestra manera de captar el mundo.

El arte puede ayudarnos a potenciar nuestra percepción interior y exterior desarrollando nuestra subjetividad mediante estas ideas arquetípicas, donde la geometría tendría un destacado papel, siendo el modelo que el ser estético ha empleado a lo largo de la historia para representar el mundo metafísico, mediante símbolos e imágenes colectivas que tendrían un marcado carácter numínico y sagrado.

Palabras clave: Consciencia. Simetría. Ritmo. Número. Símbolo. Arquetipo.



ABSTRACT

In this article we will see how art would contain a geometry that would have to do with the ideas forms, archetypes or paradigms towards which thought tends as well as Platonic ideas, these archetypes would harmonize our aesthetic nature, being forces and energies that would reproduce an action universal that would hide in nature. This knowledge would be innate as evidenced by the theories of C. G. Jung who considers these archetypes as forms of perception that would determine our way of capturing the world.

Art can help us strengthen our inner and outer perception by developing our subjectivity through these archetypal ideas, where geometry would have a prominent role, being the model that the aesthetic being has used throughout history to represent the metaphysical world, through symbols and collective images that would have a marked numerical and sacred character.

Keywords: Consciousness. Symmetry. Rhythm. Number. Symbol. Archetype.

Introducción

La filosofía geométrica respecto del arte habría tenido una gran influencia en el pensamiento artístico occidental. Tanto en escultura como pintura y arquitectura descubrimos en sus composiciones un gráfico o símbolo que se traduce en una variadísima relación de figuras geométricas que tienen un significado simbólico. La palabra griega “idea” se puede traducir como “forma” como vemos en el pensamiento de Platón que añadió a los Números arquetípicos las ideas formas, ya que los números estarían representados en las formas de la geometría, mientras que para Pitágoras la “idea” se traduciría en el número, existiendo en el aprendizaje de la doctrina pitagórica una parte importante relacionada con la utilización del símbolo. Estas teorías cobran auge en el arte del Renacimiento donde los artistas comienzan a ser más conscientes de su genio, influidos por la doctrina neoplatónica de Ficino que afirmaba como el ser humano compartiría su “mente” con la Mente divina. Miguel Ángel al igual que Leonardo no llega a terminar sus obras por razones internas de tensión entre la concepción y la ejecución final, además de “la pureza de la idea platónica de la vileza de su realización material,” (Wittkower, 2010, p.164) Miguel Ángel



expresa estas ideas en un conocido soneto suyo donde muestra la relación que guarda la imagen que realmente existe en la mente del escultor con el bloque de mármol:

Los mejores artistas no piensan en mostrar

Lo que la áspera piedra en su superfluo revestimiento.

No incluye; romper el hechizo del mármol.

Es todo lo que puede hacer la mano al servicio del cerebro. (como se citó en Wittkower, 2010, p.118)

Para Platón, la realidad empírica se aproximaría a las *Ideas* pero participando poco de ellas, por lo que esta realidad sería sólo su imagen: “La imagen pictórica no es más que una aproximación del objeto material al que imita; nunca es una verdadera copia él.” (Barasch, 1991, p.18) El filósofo hacia una diferenciación entre aquellos artistas “que dependen por completo de las impresiones sensoriales y pintores *poéticos*, que no están totalmente sumergidos en el mundo de los objetos físicos y las apariencias ópticas, sino que conservan una cierta independencia” (Barasch, 1991, p.20). Estos artistas poéticos realizarían según Platón “el modelo humano” basándose en lo divino y semejante como decía Homero. El universo sería una obra de arte del artista divino denominado por Platón y los griegos como Demiurgo que habría configurado el mundo físico fijándose en los modelos ideales inmóviles, por lo que el cosmos sería análogo al mundo de las Ideas. El artista a imitación del mundo de las Ideas “se le puede otorgar en ocasiones la habilidad de imaginar ideas o modelos eternos” (Barasch, 1991, p.20). Para Sri Aurobindo estas ideas puras serían para nuestra mente ideativa abstracciones, ya que la mente viviría parcialmente en las construcciones fenoménicas y en las intelectuales, por lo que tiene que utilizar el método de la abstracción para llegar a las realidades superiores:

La Mente logra su propia realización cuando se convierte en un espejo sin mácula de la Verdad del Ser que se expresa en los símbolos del universo; y la Vida, cuando conscientemente presta sus energías a la perfecta autorrepresentación de la Divinidad en formas y actividades siempre nuevas de la existencia universal. (2008, p. 43)



Según C. G. Jung los arquetipos no representarían “un en-sí”, sino que encarnarían las formas en que las cosas serían contempladas y concebidas, no siendo el único fundamento “del ser-así” de las intuiciones. Los arquetipos fundamentarían exclusivamente la parte colectiva en una concepción, tomando parte de la naturaleza dinámica del instinto, por lo que poseerían a causa de ello una energía específica que tendría un declarado carácter numinoso, al que llamaría de “*espiritual*”, siendo este fenómeno de la mayor importancia para la psicología de la religión: “Es cierto que su efecto no es unívoco. Puede curar o destruir, pero nunca es indiferente.” (Jung, 1994, p.150) Yaacov Agam abarca la idea de Dios y el arte mediante la imagen del símbolo, que para este creador serviría de puente entre lo que nuestra mente no puede abarcar y la realidad divina diciendo como “la imagen debe ser un devenir y no un estado. ¿Dónde está la verdad, cuál es el orden verdadero? No hay más verdad que la de los estados, el paso del tiempo que se destruye a sí mismo” (como se citó en Ragon, 1975, p.35). En su obra *Preuves, nº 7* realizada en 1971 el artista representa la estrella de David, un símbolo universal formado por dos triángulos que se compenetrarían, uno con la punta hacia arriba y el otro con la punta hacia abajo y que aparece en las figuras orientales de meditación o dibujos geométricos llamados *yantra*. Según A. Jaffé este símbolo significaría la unión de Shiva y Shakti, las divinidades masculina y femenina, siendo una representación de la unión del mundo personal y temporal del ego con el mundo impersonal e intemporal del no-ego, es decir, esta unión sería la plenitud y meta de todas las religiones, la unión del alma con Dios:

Los dos triángulos que se compenetran tienen un significado simbólico análogo al de más común mandala circular: Representan el completamiento de la psique o “sí-mismo”, de la cual la consciencia es sólo una parte como también es el inconsciente.

En los yantras triangulares y en las representaciones escultóricas de la unión de Shiva y Shakti, lo importante está en la tensión entre los opuestos. De ahí el marcado carácter erótico y emotivo de ellos. Esa cualidad dinámica implica un proceso -de creación de llegar



a ser, de completamiento-, mientras que los círculos de cuatro u ocho radios representan el complementamiento como tal, como una entidad existente. (Jaffé, 1997, pp.241-242)

1. La forma y el número: su traducción simbólica en el arte.

En la educación clásica la geometría era una disciplina que formaba parte del *quadrivium* junto con la armonía y la música además de la aritmética y la astronomía: “Las leyes de los armónicos simples eran consideradas leyes universales que definían la relación y el intercambio entre los movimientos temporales y acontecimientos celestes, por una parte, y el orden espacial y el desarrollo sobre la tierra por otra.” (Lawlor, 1993, p.6) La filosofía y la estética de Platón estaba dominada por la supremacía del número y la geometría como vemos en su frase: “El propio Dios geometriza.” (como se citó en Ghyka, 1998, p.40) El Premio Nobel de Física en 2004 y catedrático de Física en el Massachusetts Institute of Technology Frank Wilczek señala como Maxwell y los físicos modernos se acercaron a la verdad a través de la belleza y la simetría, el mundo en su diseño profundo, encarnaría algunas fases de belleza y que habría sido asociadas con la divinidad de manera intuitiva, para este científico la realidad cuántica nos habría revelado que la materia encarnaría:

[...] conceptos de extraordinaria belleza. De hecho, la materia ordinaria está hecha de átomos que son, en un sentido frondoso y preciso, minúsculos instrumentos musicales: En su interacción con la luz, ejecutan una Música de las Esferas matemática que supera las visiones de Pitágoras, Platón y Kepler. En las moléculas y los materiales ordenados, esos instrumentos atómicos tocan juntos como grupos armoniosos y orquestas sincronizadas. (2016, p.233).

F. Wilczek ha llegado a la conclusión de que en la actualidad tendríamos la “*idea*” de que habría una simetría que subyace en la naturaleza que dominaría nuestra comprensión de la realidad física, por lo que las teorías de Platón serían fundamentales en cuanto que habría “pocas clases



de bloques de construcción” (Wilczek, 2016, p.58), añadiendo que la simetría al dictar la estructura, “se pueden usar requerimientos exigentes de perfección matemática para converger en una pequeña lista de materializaciones, y luego usar la lista como un manual de construcción para nuestro modelo del mundo” (Wilczek, 2016, p.58)

E. Pérez de Carrera (2004) traduce nuestra realidad aparente como un “mosaico de formas geométricas” (p.127), que describiría como “diminutos y distanciados núcleos de micromateria, almidonados por una red energética que define órbitas y trazados perfectos” (p.127). Esto se puede ver en los sólidos platónicos, así en el espacio tridimensional no existirían infinitos poliedros regulares, sino sólo los cinco poliedros regulares o sólidos platónicos. A. Speiser considera como “la construcción de los cinco sólidos regulares es el objetivo principal del sistema deductivo de la geometría tal como fue erigido por los griegos y expuesto de forma canónica por Euclides en sus *Elementos*” (Weyl, 1990, p.61). El cubo se asociaría por tradición a la tierra, el tetraedro al fuego, el octaedro al aire y el icosaedro al agua, mientras que el dodecaedro se asociaría “con el quinto elemento, el éter (*prana*). Así Platón decía que el hacedor del universo creó el orden a partir del caos primordial de estos elementos por medio de las formas y números esenciales” (Lawlor, 1993, p.96).

Según M. C. Ghyka las teorías pitagóricas convertirían al número en “el Gran Arquetipo, el Símbolo esencial y también el Maestro de Formas” (Ghyka, 1998, p.16), llamando la atención como el pensamiento griego asociaba las ideas con las formas no tanto como un estado mental sino como un modelo ideal, arquetipo o paradigma hacia el cual tiende el pensamiento. En Grecia fue donde se sustituye “los números por grupos de puntos dispuestos geoméricamente” (Ghyka, 1998, p.12) desarrollando de esta manera:

[...] la disciplina de los Números Figurados, lo que les permitió penetrar directamente en las correlaciones entre los números y las figuras geométricas en el plano y en el espacio y, más adelante, trasladar al número al centro de una metafísica depurada que, con Pitágoras, pasó a convertirse en arquetipo o paradigma por excelencia de una doctrina que se resume



en: “Todo está ordenado según el Número” y en el que se dio al Universo el nombre de Cosmos (mundo ordenado armoniosamente) (Ghyka, 1998, p.12).

Autores como Andrócido del siglo IV o I a. de. C. compuso un *Tratado de los símbolos pitagóricos* aunque sólo se han conservado pequeños fragmentos. Jámblico hará mención a “la fuente egipcia de la técnica simbólica egipcia de la clave tanto para cuestiones *acusmáticas* del catecismo pitagórico, como de los jeroglíficos)” (Ghyka, 1968, pp.15-16). En los templos griegos encontraríamos la geometría pitagórica y la sección áurea, además de “un resabio de los siete ciclos de la hermética disertación de Platón sobre el *Número del alma del mundo.*” (Ghyka, 1983, p.217). Este pasaje del *Timeo* sería “una metafísica envuelta en números” (Ghyka, 1983, p.217) pudiendo ser mucho más antigua que la filosofía griega. Ya desde los tiempos prehistóricos el ser humano observó que existía una relación “entre las fases lunares y los ciclos de crecimiento de los seres vivos” (Hemenway, 2008, p.29), lo que dio lugar a la aparición de “un lenguaje de símbolos que permitió describir y seguir los fenómenos naturales. A medida que crecieron las necesidades y resultó necesario utilizar algún tipo de registro, el lenguaje se hizo más complejo y se desarrolló el sentido del número” (Hemenway, 2008, p.29).

C. G. Jung divide los símbolos en símbolos “naturales” y símbolos “culturales”. Los primeros derivarían de los contenidos inconscientes de la psique, representando una numerosa variación de imágenes arquetípicas esenciales, que en muchos casos podría seguirse su rastro hasta sus raíces arcaicas, a las que describe como ideas e imágenes que nos encontraríamos en los relatos más antiguos y en las sociedades primitivas. Los símbolos culturales serían los que expresarían “verdades” eternas y estarían presentes en las religiones del mundo, estos símbolos habrían pasado por numerosas transformaciones, e incluso por un proceso de desarrollo consciente, convirtiéndose de este modo en imágenes colectivas que habrían sido aceptadas por las distintas sociedades:



Tales símbolos culturales mantienen, no obstante, mucho de su original numinosidad o “hechizo”. Nos damos cuenta de que pueden provocar una profunda emoción en ciertos individuos, y esa condición psíquica hace que actúen en forma muy parecida a los prejuicios. (Jung, et al.,1997, p.90)

Según C. G. Jung estos símbolos serían un integrante importante de nuestra constitución mental, mientras que en la formación de nuestra sociedad constituirían fuerzas vitales que no pueden desarraigarse sin producir grandes pérdidas. En las edades primitivas, los conceptos instintivos brotaban en la mente del individuo de manera que la mente consciente no dudaba en integrarlos en un esquema psíquico coherente, en cambio el individuo de hoy en día, ya no sería capaz de hacerlo: “Su consciencia ‘avanzada’ le privó de los medios con los que podía asimilar las aportaciones auxiliares de los instintos y del inconsciente. Esos órganos de asimilación e integración eran símbolos numínicos, aceptados comúnmente como sagrados.” (Jung, et al.,1997, p.91) En la doctrina pitagórica el símbolo podía ser no sólo una frase o una palabra, como las “*palabras de poder*”, sino también un “*signo geométrico y un número*”. El signo geométrico y el número participarían:

[...] de la naturaleza de los paradigmas o modelos anteriores a la creación, y constituyen el aporte específico de los pitagóricos al simbolismo iniciático. Son principios eternos, símbolos y agentes de armonía, agentes condensadores que actúan por sugestión, liberación o encantamiento y de ahí su carácter esencialmente *mágico*. (Ghyka, 1968, p.16)

Pitágoras decía como “la geometría de los objetos incorpora relaciones numéricas ocultas” (Wilczek, 2016, p.31), es decir que el número describiría los tamaños y las formas de los objetos de la realidad física, tomando de Egipto aquellos conocimientos que establecerían las bases de las aritméticas occidentales, es decir “un *corpus* geométrico compacto y adaptado a todas las necesidades del ingeniero, del arquitecto y del escultor” (Ghyka, 1998, p.36) que fue heredado



por la alta Edad Media donde prevalecieron “las proporciones basadas en la geometría pitagórica” (Dorfles, 1986, pp.64-65). Estas proporciones eran las que se construían sobre los números irracionales y sus relaciones inconmensurables.

Según R. Lawlor las funciones irracionales serían suprarracionales abriéndonos a la realidad superior del número, así el número 1 representaría una cantidad, pero como principio simbolizaría la unidad absoluta y como símbolo representaría a Dios. Los números a nivel ideal estarían impregnados de una “*calidad*”, de manera que “la ‘dualidad’, la ‘trinidad’ o la ‘tétrada’, por ejemplo, no son simples compuestos de 2, 3 o 4 unidades, sino que son un todo o una unidad en sí mismas, cada una de ellas con sus correspondientes propiedades” (Lawlor, 1993, p.10).

Peter Deunov señala como habría que aplicar las reglas Divinas tanto en la música como en el arte, diciendo como éstas estarían definidas en todas partes, para este autor los números serían fuerzas y energías que actuarían sobre nuestra consciencia, así el 1, 2 y 3 mantendrían una relación que puede representarse mediante el dibujo de una circunferencia y su diámetro. El centro de la circunferencia indicaría el 1 y determinaría la fuerza que ha creado el mundo, el 2 indicaría la circunferencia, simbolizando el confín del mundo, mientras que el 3 representaría el diámetro, siendo la fuerza que ha puesto contenido en el mundo. El ser humano pasaría a través de los mismos números ya que mediante el uno crearíamos nuestro mundo, mediante el dos lo limitaríamos y mediante el tres depositaríamos “contenido y sentido en él” (Deunov, 2016, p.1231).

Platón afirmaba como los geómetras lo que buscaban realmente en las formas que dibujaban era una realidad superior, pero nuestra percepción sólo llegaría a captar un reflejo de esta verdad, siendo nuestro conocimiento de la geometría innato como se puede comprobar en las experiencias de los artistas. Jean Arp escribía como hasta 1920 después del final de la guerra, no pudieron ver las primeras publicaciones internacionales, sorprendiéndose como en otros lugares del mundo, también se habían hecho intentos “idénticos” a sus experiencias artísticas, particularmente la obra de Mondrian o de van Doesburg, aunque argumentaba que sus



“investigaciones estéticas surgían de intenciones esencialmente diferentes de las de la mayoría de los ‘constructivistas’. Entreveíamos cuadros de meditación, mandalas, jalones. Nuestros jalones de luz debían indicar el camino hacía el espacio, la profundidad, el infinito”. (como se citó en Feauchereau, Palenzuela, Deguy y Arnaldo, 2006, p.164).

Para C. G. Jung los arquetipos no se difundirían meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior, afirmando que en nuestra psique existirían predisposiciones, formas e ideas en el sentido platónico. Estas ideas a pesar de ser inconscientes no son por eso menos activas y vivas, y al igual que nuestros instintos preforman e influyen no sólo en nuestro pensamiento, sino también en nuestra forma de sentir y de actuar. C. G. Jung escribe a J. B. Lang en 1918 como debía experimentar los contenidos del inconsciente y para ello involucrarse “con los conocimientos contenidos en la gnosis y el neoplatonismo, ya que estos son los sistemas que contienen los materiales adecuados para formar las bases de una teoría del espíritu inconsciente” (2019, p. 73). Goethe decía como el hombre no podría permanecer “por mucho tiempo en estado consciente. Es necesario que se repliegue en el inconsciente, porque allí vive la raíz de su ser” (como se citó en Duch, 2003, pp.283-284).

C. G. Jung define los arquetipos como símbolos de totalidad que se pueden traducir en el arte plástico mediante figuras geométricas que contendrían elementos como el círculo y el cuadrado. Tradicionalmente la forma asignada al cielo ha sido el círculo, y a la tierra, el cuadrado; cuando ambas formas se unifican porque tienen la misma superficie o perímetro, se dice que se ha logrado la “cuadratura del círculo”, una combinación simbólica del Cielo y la Tierra o del espíritu y la materia que Jorge Oteiza refleja en su obra titulada *Monumento al Padre Donosti* de 1957 situado en Agiña, Lesaka (Navarra), donde representa la cuadratura del círculo (**Imagen. 1**). Oteiza afirmaba como en su escultura buscaba “una soledad vacía, un silencio espacial abierto, que el hombre puede ocupar espiritualmente...” (como se citó en Álvarez, 2003, p.152).



Confesando que durante la realización de esta obra descubre la función y el sentido de los crómlechs microlíticos del País Vasco:

El arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual en la existencia. (como se citó en Vega, 2005, p.235)

Imagen. 1.



Jorge Oteiza, *Homenaje a Padre Donosti* de 1957.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Agina_Lesaka_Oteiza_Aita_Donostia.JPG

La cuadratura del círculo sería para R. Lawlor un símbolo donde alcanzamos “una igualdad casi completa entre el círculo y el cuadrado, lo infinito es capaz de expresar sus dimensiones o cualidades a través de lo finito” (1993, p.74). Así la circunvalación que los fieles realizan alrededor de la Kaba (cubo) en la Meca, sería “un ritual simbólico relacionado con el concepto de la cuadratura del círculo” (1993, p.79).

Biedermann señala como el templo se establecería mediante un modelo cosmológico del universo y por lo tanto reproduciría un orden que se traduciría mediante figuras geométricas



como la cruz, el cuadrado o el eje del mundo. En el simbolismo cristiano el ser humano “es concebido como ‘templo de Dios’” (Biedermann, 1996, p. 443). El templo en la filosofía de la arquitectura “debe representar la imagen del hombre paradigmático, el supremo arquetipo del que emana todo lo natural” (Lawlor, 1993, p.93), así el Templo de Luxor estaría construido sobre la imagen del rey como “la representación terrenal del principio antropocósmico” (Lawlor, 1993, p.94). El universo como totalidad se expresaría en el cuerpo humano el cual sería un microuniverso y, al revés el ser humano expresaría “en miniatura lo que el cuerpo cósmico en su ilimitada grandeza y totalidad” (Duch, 2003, p. 325). En la medicina china tradicional el cuerpo humano sería un conjunto de elementos que realizarían “una suerte de contrapeso saludable” (Duch, 2003, p.324), esto se representaría en el *tao* con el concepto del yin y el yang, donde el cuerpo sería inseparable de la naturaleza, es decir, a la vez opuesto y unido a la naturaleza por lo que la salud equivaldría a la “integridad” que sería el resultado de la unión del yin y yang:

Los dos principios cósmicos, yin (sombra) y yang (claridad), principio femenino y masculino respectivamente, mantienen una exacta correspondencia y una armonía creadora en el cuerpo del hombre por medio de una alternancia, en forma de contraposición, de energías diferentes y complementarias. (Duch, 2003, p.324)

Esta filosofía tendría que ver con la sociedad china llamada “Triada” que se encontraba asociada a la mística de los números y que según M. C. Ghyka se aproximaba en muchos detalles a la mística pitagórica como vemos en su “mística de las combinaciones” en el libro *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, cuyo autor conocía el triángulo de Pitágoras 3, 4, 5. Este libro consideraba los dos principios esenciales yin y yang o principio femenino y masculino como principios esenciales del universo.

C. G. Jung señala como el *I Ching* nos ayudaría a comprender las condiciones subjetivas y psíquicas de la totalidad del momento mediante sesenta y cuatro hexagramas los cuales representarían sesenta y cuatro situaciones diferentes que muestran como la “antigua mentalidad



china contempla el cosmos de un modo comparable al del físico moderno, quien no puede negar que el modelo del mundo es una estructura decididamente psicofísica” (1996, p.25). Según C. G. Jung en el proceso evolutivo de la consciencia el inconsciente se puede presentar en una forma útil o en una forma negativa emergiendo con frecuencia una “figura interior” que se manifiesta en los sueños y en el mundo del arte, el hombre descubriría una personificación femenina de su inconsciente, mientras que en la mujer sería una figura masculina llamadas “*animus*” y “*anima*” respectivamente. Estas figuras se unificarían en una magnitud psíquica o “sí-mismo, siendo un factor de guía interior distinto de la personalidad consciente que sería trascendente a la consciencia como el *atman bindú* que poseería una existencia personal y cósmica, representando una integración mutua de lo consciente y lo inconsciente:

[...] el sí-mismo es yo y no yo, subjetivo y objetivo, individual y colectivo. Es, como concepto esencial de la unión total de los opuestos, el “símbolo unificador”, y sólo puede ser expresado, conforme a su naturaleza paradójica, mediante figuras simbólicas. (Jung, 1993, p.131).

2. La búsqueda del orden geométrico del universo: la proporción aurea en las manifestaciones artísticas.

La geometría sería una de las imágenes universales capaces a través del arte de desarrollar nuestra consciencia mediante un lenguaje simbólico que potenciaría la intuición, así la proporción áurea sería una relación entre el “macrocosmos y el microcosmos que describiría:

[...] lo grande y lo pequeño en su vínculo más íntimo: no están separados, sino conectados. La proporción los asocia de manera que existe un efecto especular que permite ver lo grande en lo pequeño y lo pequeño en lo grande” (Hemenway, 2008, p.8).

En este sentido Goethe comprendía el símbolo como un abarcador de nuestra totalidad: “La verdadera simbólica se encuentra allí donde lo particular (*Bensondere*) representa lo que es



general (Allgemeine) no como sueño o como sombra, sino como revelación vital e instantánea (lebending- Augenblicklich) de lo que no puede ser investigado (des Unerforschlichen).” (como se citó en Duch, 2003, p.283) De esta manera el símbolo se mantendría en “el reino de la opacidad, de la polisemia, de la insinuación y del ‘más allá de’, es decir, en él siempre se pueden ir descubriendo nuevas valencias, intuiciones y alusiones” (Duch, 2003, p.289).

P. Hemenway señala como existiría una relación que se puede demostrar a través de los números y que desembocaría en formas y dinámicas que se manifestarían en la naturaleza y que se traduciría en una serie de reglas de proporción que serían utilizadas por los artistas, llamando la atención como estas “propiedades armoniosas han sido reconocidas como verdades esenciales en el mundo del espíritu y su relación con nuestra vida cotidiana se pone de manifiesto en las proporciones de nuestros propios cuerpos” (Hemenway, 2008, p.5). Esto se puede comprobar mediante los trabajos de Varille y de Lubicz que pondrían de relieve la gran correlación que existía entre “las proporciones de los templos egipcios y las del cuerpo humano, alternativamente acentuada o velada mediante un simbolismo sutil” (Ghyka, 1998, p.28).

Jay Hambidge llegó en sus investigaciones sobre geometría sagrada, a la formulación de un principio que denominó “simetría dinámica”, que incorporaría la proporción áurea y que nos llevaría a la simetría orgánica en el arte. Este teórico del arte que realizó numerosos cálculos sobre objetos antiguos concluyó “que era la relación, y no el tamaño, la que determinaba las dimensiones relativas” (Hemenway, 2008, p.26). En Grecia el cuerpo humano sería el modelo en la composición de los trazados de la arquitectura griega que consideraba a éste “el ejemplo más perfecto de simetría y de euritmia” (Ghyka, 1968, p.64). Zeysing fue el primero que observó “la sección áurea como módulo en la fachada del Partenon” (Ghyka, 1983, p.64).

En el Renacimiento las teorías platónicas sobre “las proporciones, de la función de la Sección Dorada como vínculo entre los 5 cuerpos platónicos” (1998, p.106) aparece en el tratado de Luca Paccioli titulado la *Divina Proportione* que fue ilustrado por Leonardo de Vinci. Palladio y Miguel Ángel utilizaron en sus composiciones arquitectónicas las proporciones de la sección



áurea, además de los conceptos de Vitruvio sobre “simetría y euritmia”. (1968, p.87) En la composición de las obras pictóricas del Renacimiento como las de Rafael contendrán una geometría como “los diagramas circulares del tipo ‘Moessel’” (1998, p. 106) que aparecen más tarde en la obra de Jean Puiforcar en su escultura de Descartes en la Haya.

M. C. Ghyka dice como el arquitecto alemán Moessel reduce los trazados regulares góticos a unos diagramas fundamentales basados en la Sección Dorada donde aparece el pentágono y el decágono regulares. Según este autor la sección aurea presente en el gótico no es introducida de forma arbitraria “en los trazados verticales, sino que es la resultante natural de un diagrama central lógico, más o menos complejo, en el que se combinan el pentágono, el cuadrado, e incluso el triángulo equilátero” (Ghyka, 1983, p.211).

Para los pitagóricos el pentagrama era un símbolo de armonía donde habría una correlación entre el cuerpo humano y el pentagrama, apareciendo en el álbum de croquis del arquitecto francés Villard de Honnecourt del siglo XIII donde vemos este símbolo en el trazado de la cabeza y el cuerpo humano, apareciendo más tarde en el Renacimiento en los esquemas de flores de Leonardo da Vinci.

M. Livio señala como hacia finales del siglo XIX con el surgimiento de la literatura académica en relación con la proporción áurea, los artistas empezaron a incorporarla en sus obras. El artista y filósofo Paul Sérusier relacionó la Gran Pirámide y las obras de arte griegas, con la proporción áurea plasmando estas teorías en su obra *L'ABC de la Peinture* (El ABC de la pintura). Sus escritos tuvieron gran influencia sobre los círculos artísticos de su época como el de los cubistas, donde encontramos a pintores como Juan Gris o el escultor Lipchitz que introdujeron la proporción áurea en sus obras.

Juan Gris y Lipchitz colaboraron en el proceso artístico de la escultura *Arlequín* que tendría que ver con el triángulo de Kepler que se basaría en la proporción áurea, el propio Lipchitz escribió como sintió gran interés por las teorías sobre proporciones matemáticas y como las intentó aplicar a sus esculturas: “Todos sentíamos gran curiosidad por la idea de una regla áurea o



Sección Áurea, un sistema que se suponía que estaba detrás del arte y de la arquitectura de la Grecia antigua.” (como se citó en Livio, 2006, p.190). Le Corbusier estuvo influido por las teorías de Pitágoras que aplicó en gran cantidad de proyectos arquitectónicos, creando un sistema de proporción estándar llamado el Modulor que se basaba en la sección áurea y la sucesión de números Fibonacci, estos esquemas de crecimiento tendrían que ver con el crecimiento de los seres vivos, así “la naturaleza tiende en botánica hacia la sección dorada y la simetría pentagonal que deriva de ella (los números 34, 55, 89 se encuentran en la disposición adoptada por las semillas de las flores de girasol” (Ghyka, 1998, p.30), este último tiene una distribución de las semillas regidas por la espiral logarítmica del número áureo, poseyendo 55 espirales en sentido de las agujas del reloj superpuestas a 34 u 89 espirales en sentido contrario, estos números concuerdan con la serie Fibonacci, en la que los dos términos iniciales se suman para formar el segundo término. R. Lawlor dice como esta serie debe su nombre al matemático italiano del siglo XIII que la puso de relieve, apareciendo con frecuencia en fenómenos naturales como las leyes que entran en juego en las múltiples reverberaciones de la luz en los espejos, así como las leyes rítmicas del aumento y la pérdida en la radiación de la energía. Artistas del siglo XX utilizaron la serie Fibonacci en sus creaciones como Anthony Hill con su obra titulada *Constructional Relief* de 1960 o Mario Merz perteneciente al movimiento Arte Povera (Arte Pobre) con su obra *Fibonacci Nápoles* realizada en 1970 apareciendo también en su escultura *Onda d’urto* (Onda de choque) de 1987. Adolfo Schlosser representara la espiral derivada de la sección áurea en numerosas ocasiones como vemos en su obra titulada *La oreja del silencio*, de 1976 y en su collage de fotografía sobre papel de lino titulado *Puerta del sol* de 2002. También el artista alemán Hansjörg Voth investigo este arquetipo entre 1997 y 2003, trabajando en el desierto del sur de Marruecos de Marha entre Goulmima y Erfoud donde realizó su obra titulada *Golden Spiral* con ayuda de constructores locales, este artista se define como un creador que hace formas con una visión arquitectónica. Agnes Denes realiza su obra titulada *Tree Mountain-A Living Time Capsule-11,000 People, 11,000 Trees, 400 Years*, un monumento en las minas de graba de Pinziö cerca de



Ylöjärvi, Finlandia que se completó en 1996 que tiene como finalidad conservarse durante cuatro siglos para crear un bosque protegido que sigue un intrincado patrón matemático derivado de una combinación de la sección aurea y la espiral logarítmica (**Imagen.2**).

Imagen 2.



Imagen tomada del sitio web:

<https://www.flickr.com/photos/99500903@N08/9373831110>

Bajo licencia Creative Commons. Atribución 2.0 genérica

Como hemos visto los sistemas materiales organizados que tiene vida como las flores, organismos marinos y el ser humano, pueden “derogar el principio de mínima acción” (Ghyka, 1968, p.54). Convergiendo a formas basadas sobre el sistema pentagonal o asimétrico de la sección aurea, siendo su crecimiento de dentro hacia fuera por imbibición y turgencia, esta simetría pentagonal tendría una periodicidad dinámica ritmada e introduciría una pulsación en razón geométrica “tanto en el plano (prolongación de las líneas del pentágono que engendra pentagramas cuyas dimensiones aumentan en progresión geométrica) como en el espacio (generación, abultamiento de los poliedros estrellados alternados a partir de un núcleo dodecaédrico)” (Ghyka, 1968, p.55). Este crecimiento sería *homotético* ya que la estructura que crece estaría compuesta por partes



semejantes u homotéticas sobre la que podemos trazar espirales logarítmicas. Aquí los números figurados de una misma sucesión serían todos semejantes y las diferencias sucesivas serían gnómones. Ya los matemáticos griegos se referían a este fenómeno, llamándole el *gnomon* y al tipo de crecimiento basado en él, lo definían como expansión gnomónica. Herón de Alejandría lo definía así: “Un gnomon es cualquier figura que, añadida a una figura original, produce una figura semejante.” (como se citó en Lawlor, 1993, p.65).

Para R. Lawlor el gnomon representaría la imagen del tiempo y de la evolución misma, como vemos en la planta del templo hindú que sería gnomónica. En este templo la extensión partiría de un cuadrado inicial situado en el altar del sacrificio donde estaría el fuego cósmico que simbolizaría el tiempo como “fuego de la vida expandiéndose inexorablemente, proyectado hacia afuera y volviendo a consumir las formas contenidas potencialmente en el altar de la semilla inicial” (Lawlor, 1993, p.66). R. Lawlor afirma como el objetivo de muchas de las enseñanzas esotéricas tradicionales era volver a acercar la mente al sentido de la unidad mediante una sucesión de relaciones proporcionales. Así la expansión gnomónica en la naturaleza formaría dibujos visibles de las sucesivas etapas de crecimiento que este autor relaciona con nuestra noción del tiempo:

Generalmente concebimos el tiempo, o como un fugaz movimiento direccional desde un pasado que se disuelve hacia un futuro imaginario, pasando por un presente imperceptible, o bien, místicamente, como una plenitud eterna que lo abarca todo. El principio gnomónico aporta una tercera descripción del tiempo. Es el tiempo como la expansión de un crecimiento tras otro, una evolución, podríamos decir, perteneciente a las energías conscientes que trascienden sus formas y sustancias transitorias. (Lawlor, 1993, p.71)

R. Lawlor pone como ejemplo la concha del *nautilus*, de manera que, si quitamos la capa o compartimento recién secretado por este organismo, nos remontaríamos en el tiempo de su vida. Según esta teoría el tiempo pasado seguiría presente en tanto que la forma y la formación



crecería mediante las pulsaciones de la expansión gnomónica rítmica, así las formas logarítmicamente desarrolladas, siempre comportarían un elemento de retención del tiempo pasado, simbolizando estas formas la evolución, no de la sustancia, sino de la consciencia. La sabiduría china dice: “El cuerpo entero de la consciencia espiritual progresa sin pausa; el cuerpo entero de la sustancia material sufre una decadencia sin interrupción.” (como se citó en Lawlor, 1993, p.71) Esta idea que propone R. Lawlor no sería según este autor muy diferente de la noción del tiempo que tenían nuestros ancestros, afirmando como en el tiempo gnomónico, todas las fases existentes en capas estarían siempre presentes:

[...] como la estructura en años-luz del espacio galáctico que nos permite, cuando contemplamos de noche un cielo estrellado, vislumbrar el pasado de los lejanos cuerpos celestes, mientras que las capas de luz que están más allá de la luz visible son las ondas de energía futura que alcanzarán la tierra e influirán en ella. Todos los aspectos del mundo material, incluidos nuestros propios cuerpos, están por tanto en tiempo pasado, existiendo en una capa gnomónica residual que ya ha sido rebasada por las fuentes energías cósmicas. (1993, p.72)

R. Lawlor afirma que la espiral sería la imagen más profunda del movimiento del tiempo por lo que sería central en la evolución del ser humano, nombrando a Sri Aurobindo que dice:

Lo que tenemos a nuestro alrededor es un constante proceso de despliegue en su aspecto universal; los términos pasados están ahí, contenidos en él, realizados, sobrepasados, pero en general y de diversa forma siguen repetidos como soporte y fondo; los términos presentes están ahí no como una recurrencia improductiva, sino como una gestación activa, preñada de todo aquello que está aún por desplegar en el espíritu: no una recurrencia decimal irracional, repitiendo por siempre inútilmente sus cifras, sino un serie en expansión de los poderes del infinito. (como se citó en Lawlor, 1993, p.70)



En este sentido K. Korotkov señala como el nivel superfísico sería la base de todo, explicando que cuando se produjo el despliegue del espíritu, el nivel superfísico habría llegado a cierta etapa de autoexpresión, presentando una de sus entidades infinitas en forma de materia:

La materia en el proceso de su autodesarrollo llegó a la creación de la mente y al momento de la conciencia del espíritu. La espiral se cerró. Por tanto podemos hablar sobre el cierre de los niveles, de su plegado en una espiral que no tiene fin ni principio, como el anillo de Moebius. En cualquier punto de este anillo podemos obtener información sobre todos los niveles subyacentes. En principio, también en su revestimiento. Sólo deberíamos ser capaces de hacer una pregunta de encontrar un método de un enfoque integrado. (2015, p.194)

3. La armonía y la belleza como arquetipos unificadores de nuestra consciencia.

Sri Aurobindo señala como nuestros problemas serían problemas de armonía, de una unidad todavía no descubierta: “[...] la Naturaleza toda busca una armonía, tanto la vida y la materia como en su propia esfera como la mente en la ordenación de sus percepciones” (Aurobindo, 1999, p.19). Diciendo como nuestra entidad psíquica al ser perfectamente luminosa percibiría inmediatamente la verdad del ser y la verdad de la naturaleza, de manera que sería “profundamente consciente de la verdad, del bien y de la belleza, porque la verdad, el bien y la belleza son cosas afines a su propio carácter natural, formas de algo inherente a su propia sustancia” (Aurobindo, 1999, p.100). El místico alemán Heinrich Suso decía: “No hay nada placentero que no esté en armonía con lo más profundo de nuestra naturaleza divina.” (como se citó en Hemenway, 2008, p.9)

M. C. Ghyka señala como habría un paralelismo entre las teorías de Platón que tomó del pitagorismo y el budismo Zen, cuyo objetivo es “poner al unísono el ritmo del individuo y el del Universo” (1998, p.40). Esta ideología se convertiría “en mística de la Belleza en la Naturaleza y en el Arte” (1998, p.40). Platón decía como la música tenía una función reguladora y purificadora, ya



que la armonía poseería movimientos que serían “de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma...” (como se citó en Ghyka, 1998, p.40) Para Platón la música sería una aliada de nuestra alma ya que nos devolvería “al orden y al unísono sus movimientos periódicos, alterados en nosotros...” (como se citó en Ghyka, 1998, p.40)

Según M. C. Ghyka en la Edad Media surgió el “pitagorismo monástico o de neoplatonismo benedictino” (1998, p.106). La arquitectura cisterciense del siglo XII se basaría en el sistema proporcional de la armonía musical, San Bernardo de Claraval decía como no debía “haber decoración, sólo proporción” (como se citó en Lawlor, 1993, p.10). L. Charpentier compara la catedral gótica de Chartres con un instrumento de música que serviría de puente de un mundo a otro con una geometría contrapuesta entre lo curvo y lo recto, para este fin el constructor empleó la bóveda que provocaría “una tensión de piedras generadora de energía, esa sutil proyección de una armonía celestial que anima a la materia...” (1969, p.238) Todo esto se configuraría en la geometría de esta catedral cuyo constructor realizó un “instrumento de acción religiosa” (Charpentier, 1969, p.237), que tendría un poder sobre el ser humano para transmutarlo a través de la combinación del “gran secreto de la piedra musical” (Charpentier, 1969, p.56), es decir la piedra bajo tensión como ya hicieran los constructores de los dólmenes.

El dolmen sería como una lámina de xilófono que puede “vibrar como una cuerda de piano tensa” (Charpentier, 1969, p.53), a la que L. Charpentier define como una tabla de piedra que está “sostenida por dos, tres o cuatro soportes” (Charpentier, 1969, p.53), estando en tensión y por lo tanto sometida a dos fuerzas contrarias que serían al mismo tiempo su cohesión y su peso. El dolmen sería por lo tanto “un acumulador y un amplificador de vibraciones. Y el valor de la onda telúrica cobra en la estancia dolménica toda su potencia, puesto que desemboca en una caja de resonancia” (Charpentier, 1969, p.53). Al ser la catedral un templo de entrada “en el Reino de Dios” (Charpentier, 1969, p.106), era necesario para su construcción conocer las leyes de los Números, las leyes del espíritu y de la materia para poder actuar sobre el ser humano y por lo



tanto tendría que haber “un conocimiento de las leyes fisiológicas y psíquicas” (Charpentier, 1969, p.106).

Hacia finales del siglo XI, Cluny descubre las propiedades de la ojiva que tendría una acción no sólo física sino también fisiológica, así la ojiva de Chartres de los arcos perpiaños de la bóveda estaría “construida sobre la tradicional representación del hombre en la estrella de cinco puntas” (Charpentier, 1969, p.56). Las dos puntas bajas de esta estrella inscrita en el círculo, serían los centros de los arcos de círculo que forman los dos lados de la ojiva: “Estos arcos cortan el círculo en las dos puntas altas laterales. La piedra angular está situada en la punta superior de la estrella.” (Charpentier, 1969, p.56). R. Lawlor señala como en la antigua trigonometría el ángulo era una relación entre dos números enteros, habiendo sido utilizada en “el simbolismo antiguo para designar un grupo de relaciones fijas que controlan complejos o modelos interactivos”. (1993, p.8) El ángulo de 60° tendría propiedades estructurales y energéticas diferentes de las que tendría un ángulo de 90° o de 45° , como se puede ver en la óptica geométrica:

[...] cada sustancia refleja la luz de forma característica en su propio ángulo particular, y es ese ángulo el que nos da nuestra definición más precisa de la sustancia. Además, los ángulos de los patrones de unión entre las moléculas determinan en gran parte las cualidades de la sustancia. (1993, p.8)

E. Pérez de Carrera señala como el arte dinamizaría nuestro mundo geométrico holográfico como podemos comprobar en la arquitectura de las catedrales góticas:

Hubo un momento histórico reciente en que las cofradías de canteros y constructores, respaldados por el poder económico y los descubrimientos místicos de los caballeros templarios, decidieron erigir el arquetipo crístico por naturaleza, y nació en una explosión, por generación espontánea, sin experimentos previos, el gótico. Piedras vibrantes emitiendo su memoria archivada, cristales que intentaban polimorfosar la luz del Sol hacia geometrías interiores, rosetones como espejos vivos que despertaban el recuerdo a los ojos dormidos y resignados, símbolos heroicos grabados en la piel de las piedras,



trazados laberínticos interiores en los que se rompen las obsesiones emulando los supuestos recorridos del cerebro, y todo ello en una confabulación, dentro de un lenguaje oculto de doctrinas eclesiales, en una liturgia secreta como herramienta del buscador, del peregrino que no tiene la osadía de buscar a Dios sin asumir la experiencia de encontrarse a sí mismo a través de la armonía de su propia música. (2004, pp.226-227)

El arqueólogo Lund que estudió y comparó los planos de la mayor parte de las catedrales góticas europeas, encontró en su composición el doble cuadrado y la sección áurea. Según este autor el pentagrama y la sección áurea producía en las catedrales un ritmo vivo y sutiles armonías, sosteniendo que habría una “transmisión ininterrumpida, aunque por un número reducidísimo de iniciados, del esoterismo matemático platónico y neoplatónico y en particular de los trazados inspirados en el pentagrama y la sección aurea” (Ghyka, 1983, p.218).

K. Korotkov afirma como podemos a través del arte llegar a un estado alterado de consciencia que define como “EAC” que se manifestaría en la distribución de la actividad neuronal sobre la superficie del cerebro, caracterizándose por un estado especial de nuestra actividad cerebral, corporal y energética donde el cerebro alcanzaría su estado más armónico: “La baja frecuencia se suprime, el cerebro comienza a generar frecuencias mayores: betaactividad. Curiosamente, en el estado alterado de conciencia, la amplitud de las ondas cerebrales apenas depende de la frecuencia, y se aproxima a la sección áurea.” (Korotkov, 2015, p.164)

Para G. Dorfles existiría una comunicación simbólica y una comunicación semántica que pueden no presentarse juntas pero si interfieren en la obra de arte ya que aunque el espectador no tenga conocimiento de esta comunicación sea este contemporáneo de la obra o posterior a su creación “algunos elementos simbólicos o simplemente formales estructurales (cuyo significado ordinario se ha ido perdiendo posteriormente), pueden conservar el ‘valor’ inicial –o, por lo menos, parte del valor con que contaban en el momento de su creación” (Dorfles, 1967, p.75). Entre estos elementos estarían los siguientes:



- El simbolismo de los números.
- Orientación de los puntos cardinales.
- Simetría.
- Colores simbólicos.
- Ornamentos emblemáticos de contenido “semántico” estable.

G. Dorflies señala respecto del arte no figurativo medieval como la arquitectura y lo que se relaciona con el “elemento cromático numérico, topológico, rítmico, etc.” (1967, p.74) contendría unos significados religiosos y sagrados ocultos que se manifestarían al no iniciado. De esta manera la “eficacia de los números, de las metáforas, de la rítmica ritual” (1967, p.74), estaría presente en el arte sagrado, teniendo estos elementos una “eficacia mayéutica apotropaica, propiciatoria, carismática de tales mediciones, de tales ritmos, de tales esquemas abstractos de composición” (1967, p.74).

R. Lawlor señala como nuestra existencia espacial desembocaría en el binomio cuerpo-mente, siendo nuestra consciencia la que percibiría un orden geométrico que se escondería en nuestro entorno ya que desde el mundo aparente hasta el subatómico estaría compuesto de formas que serían “envolturas para los diseños, intervalos y relaciones geométricas” (1993, p.5) También D. Chopra afirma como el cuerpo-mente estaría vinculado al campo de la inteligencia, ésta transformaría el caos en estructuras muy definidas que tendrían que ver con la existencia del plano cuántico al que denomina “vacío” pudiéndose comprobar este hecho en el surgimiento permanente de imágenes y estructuras en nuestro organismo:

Unos surcos misteriosos recorren la superficie del cerebro, en las moléculas de ADN aparecen magníficas volutas como las que vemos en el centro de un girasol; el interior del fémur contiene redes fabulosas de tejidos óseos, los cuales pueden compararse con las complejas estructuras tensionales de un puente colgante. (Chopra, 2014, p.198)



Sri Aurobindo señala como cada parte del ser humano tiene su propia ley profunda que debe seguir y que finalmente seguirá a pesar de los esfuerzos que intentan encadenarla. Así el ser estético siguiendo su propia trayectoria, se elevaría hacia sus posibilidades divinas, siendo su “objetivo supremo” encontrar al Divino a través de la belleza, diciendo como “el arte más elevado es aquel que en, en virtud del uso inspirado de formas significativas e interpretativas, abre las puertas selladas del espíritu” (Aurobindo, 2002, p.260). Según este autor Platón tendría la intuición de la sobremente cuando decía que el mundo de nuestros sentidos era una copia del mundo de las Ideas, aunque esta intuición platónica no llegaría a la profundidad de Sri Aurobindo como apostilla A. Kiran, ya que Sri Aurobindo concibe la evolución como implicada en “la actividad escondida de las ideas—reales dentro del fluir fenoménico, descansando su divinidad en un estado de ‘involución’ que despierta gradualmente en su plenitud gloriosa hasta que lo que arriba es inmaculado se manifiesta sin mácula abajo” (Kiran, 2004, p.31).

Nuestra consciencia normal tendría según Sri Aurobindo operaciones que serían “derivaciones limitadas e infinitas de la consciencia supramental” (Aurobindo, 1980, p.221), ya que estas operaciones serían según este autor tentativas y construcciones, mientras que la supermente o la gnosis divina sería “la naturaleza y acción verdadera, perfecta, espontánea y armónica del espíritu” (Aurobindo, 1980, p.221). Este autor afirma como el ser humano sería capaz de elevarse desde su mente a la supermente, aunque tendríamos que abandonar durante este proceso cualquier presión mental que continúe con sus métodos de construcción, ya que si no, se producirá obstáculo, lucha interior, disparidad, dificultad, discordia de partes y movimientos. El individuo intelectual suele ignorar las limitaciones del poder y función de la razón, de forma que por eso no intentaríamos que la razón se convierta en un instrumento y medio, sino que lo convertimos en un sustituto del “yo o espíritu” (Aurobindo, 1980, p.230).

En este sentido la geometría que subyace en el arte potenciaría nuestra percepción del orden del universo desarrollando así la intuición, ya que las formas geométricas y el número reproducirían esta acción universal del cosmos que no podemos percibir con nuestros sentidos.



Nicomaco de Gerasa decía al igual que Pitágoras, como “en el universo de los fenómenos percibidos por nuestros sentidos, lo que cuenta no es la sustancia sino la estructura” (Ghyka, 1998, p.304), como expresa Teilhard de Chardin que relaciona lo cósmico con el mundo de lo sensitivo traduciéndose en el orden geométrico del universo:

¿No es en las vastas realidades cósmicas (Masa, Permeabilidad, Irradiación, Curvatura, etcétera), donde la Trama de las cosas se revela a nuestra experiencia en forma a la vez indefinidamente elemental e indefinidamente geometrizable; no es en esa misteriosa Gravedad (cuyo secreto a los veintidós años me prometía cándidamente que más adelante me dedicaría a desvelar) donde he encontrado los “arquetipos” de lo Consistente, lo Total, lo Único, lo Esencial de mis sueños de infancia, esos mismos arquetipos que (como veremos) incluso en lo Cósmico me siguen sirviendo hoy para expresarme a mí mismo? (2010, p.25)

Conclusiones.

Según C. G. Jung el arte sacaría a la luz del inconsciente, imágenes de totalidad pertenecientes a la herencia histórica y espiritual de la humanidad, revelándonos esquemas geométricos que coincidirían con nuestra propia naturaleza. Estas imágenes serían arquetipos que tendría, que ver con modelos universales donde los conceptos, forma e idea se unirían en un solo elemento arquetípico al igual que ocurre con el número y la forma. Estos procesos dinámicos se traducirían en imágenes y símbolos en las manifestaciones artísticas, no estando determinados en cuanto a su contenido, sino sólo formalmente, ya que poseerían un núcleo significativo invariable que estaría incidiendo en su modo de manifestación. Su forma puede compararse con el sistema axial que no configuraría la forma concreta del cristal, pero si determinaría su estructura estereométrica: “Éste puede ser grande o pequeño o variar debido al distinto desarrollo de sus planos o a la interpenetración recíproca que en él se produzca. Sólo es constante el sistema axial en sus relaciones geométricas en principio invariables. (1994, p.74) Así la armonía sería



consecuencia de una proporción o relación numérica que se manifestaría a través de la belleza y el orden como vemos en la escuela pitagórica y más tarde en Platón que afirmaba como la idea del número sería el símbolo de todo lo que nos rodeaba por lo que la realidad había que buscarla a través de su estructura frente a la sustancia de los fenómenos.

C. G. Jung relaciona estos arquetipos con distintos aspectos de una magnitud psíquica de totalidad o “sí-mismo” que produciría una armonía y un equilibrio en nuestra consciencia mediante el proceso psicológico definido por este autor como “proceso de individuación”. Esta experiencia del sí-mismo se traduciría en numerosas ocasiones en símbolos geométricos que nos pondrían en consonancia con el ritmo del universo, ya que la geometría desarrollaría nuestra intuición. Así la espiral pitagórica logarítmica sería símbolo de los crecimientos gnomónicos encontrándose en las proporciones del cuerpo humano donde predominaría la simetría pentagonal, estrechamente relacionada con la sección áurea y con la sucesión Fibonacci.

La sección áurea y la simetría pentagonal que se deriva de ella, solo la encontramos en el crecimiento de los seres vivos, como vemos en el arte gótico donde se manifiestan las proporciones modulares y armoniosas como las del cuerpo humano, así la bóveda de la catedral de Chartres introduciría al espectador en un estado de carácter transcendental e iniciático, utilizando para ello una geometría basada en el pentágono estrellado inscrito en el círculo. Este conocimiento reaparece en las obras pictóricas del Renacimiento, como podemos comprobar en las composiciones de sus cuadros donde vemos la sección áurea. Los cubistas y otros artistas a lo largo de siglo XX vuelven a interesarse por estas teorías como es el caso de Jorge Oteiza, Anthony Hill, Mario Merz, Agnes Denes o Adolfo Schlosser e incluso más recientemente en el siglo XXI el Land Art retomara la sección aurea con el alemán Hannsjörg Voth.

Referencias:

Álvarez, S. (2003). *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. San Sebastián, España: Nerea.

Aurobindo, Sri. (1980). *Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Autoperfección*, Buenos Aires: Kier.



- Aurobindo, Sri. (1999). *La evolución futura del hombre*. Barcelona, España: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, Sri. (2002). *El ciclo humano*. Barcelona, España: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, Sri. (2008). *La vida divina*, Tomo I, Barcelona, España: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, España: Col. Alianza Forma nº108, Alianza Editorial.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Paidós,
- Charpentier, L. (1969). *El enigma de la catedral de Chartres*. Barcelona, España: Plaza & Janes.
- Chopra, D. (2014). *Curación cuántica. Las fronteras de la medicina mente-cuerpo*. Madrid, España: Gaia Ediciones.
- Deunov, P. (2016). *Los números*, Publishing House, "Astrala".
- Dorfles, G. (1967). *Estética del mito*, Col. Temas contemporáneos. Caracas, Venezuela: Tiempo Nuevo.
- Dorfles, G. (1986). *El devenir de las artes*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Duch, L. (2003). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid, España: Trota.
- Feauchereau, S.; Palenzuela, N.; Deguy, M. y Arnaldo, J. (2006). *Jean Arp. Retrospectiva. 1915-1966*, (Bertolo, I. Traducción) Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Ghyka, M. C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona, España: Poseidon.
- Ghyka, M. C. (1968). *El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. II Los ritos*. Barcelona, España: Poseidón.
- Ghyka, M. C. (1998). *Filosofía y mística del número*. Barcelona, España: Col. Poseidón, Ediciones Apóstrofe.
- Hemenway, P. (2008). *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. Barcelona, España: Evergreen.



- Jaffé, A. Jung, C. G. Von Franz, M. L. Henderson, J. L. Jacobi, J. (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Col. Biblioteca Universal nº 3, Caralt.
- Jung, C. G. (1993), *La psicología de la transferencia*. Barcelona, España: Col. Biblioteca Profunda nº 6, Paidós.
- Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, España: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 14, Paidós.
- Jung, C. G. y R. Wilhelm (1996). *I Ching. El libro de las mutaciones*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Jung, C. G, Von Franz, M. L, Henderson, J. L, Jacobi, J. y Jaffé, A. (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Col. Biblioteca Universal nº 3, Caralt.
- Jung, C. G. (2019). *El libro rojo*. Buenos Aires, Argentina: El hilo de Ariadna.
- Kiran, A. (2004). *Sri Aurobindo: La evolución humana y otros escritos*. Barcelona, España: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Korotkov, K. (2015). *La energía de la consciencia*. Barcelona, España: Ediciones Obelisco.
- Lawlor, R. (1993). *Geometría Sagrada*. Madrid. España: Debate.
- Livio, M. (2006). *La proporción áurea. La historia de phi, el número más enigmático del mundo*. Barcelona, España: Ariel.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*. Tomo I. Madrid, España: Fundación Argos.
- Ragon, M. (1975). *Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.
- Teilhard de Chardin, P. (2010). *El corazón de la materia*. Santander, España: Col. "El pozo de Siquen" 139, Sal Terrae.
- Vega, A. (2005). *Oteiza, mito y modernidad*. Bilbao, España: Museo Guggenheim de Bilbao.
- Weyl, H. (1990). *Simetría*. Madrid, España: Graw-Hill.



Wittkower, R. (2010). *La escultura: procesos y principios*. Madrid, España: Col. Alianza Forma nº8, Alianza.

Wilczek F. (2016). *El mundo como obra de arte. En busca del diseño profundo de la naturaleza*. Barcelona, España: Critica.