



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 cómo los artistas interpretan a través de sus formas creativas, una armonía, una proporción y una simetría que se traduciría en una variadísima relación de figuras geométricas que tendrían un significado simbólico como la espiral derivada de la sección áurea, los sólidos platónicos, la vesica piscis o la cuadratura del círculo. Esta geometría reproduciría una acción universal que se escondería en la naturaleza y que se traduciría en el arte en las Ideas Formas, arquetipos o paradigmas hacia los cuales tiende el pensamiento al igual que las ideas platónicas.

Todo esto nos lleva a la conclusión de como el arte, la ciencia y la mística se habrían unido a lo largo de la historia buscando la verdad de nuestra existencia a través de los símbolos, movimientos y ritmos del universo. Siendo estas cuestiones de la mayor importancia en el desarrollo de nuestra naturaleza estética, ya que, a través de la geometría y el número se revelaría nuestra esencia más profunda, teniendo además una función unificadora y armonizadora que nos haría crecer y elevar nuestra consciencia.

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



ABSTRACT

In this article we will see how artists interpret through their creative forms, a harmony, a proportion and a symmetry that would result in a very varied relationship of geometric figures that would have a symbolic meaning as the spiral derived from the golden section, the platonic solids, the vesica pisces or the quadrature of the circle. This geometry would reproduce a universal action that would hide in nature and that would translate into art in the Ideas Forms, archetypes or paradigms towards which thought tends as well as Platonic ideas.

All this leads us to the conclusion of how art, science and mysticism would have united throughout history seeking the truth of our existence through the symbols, movements and rhythms of the universe. These issues being of the greatest importance in the development of our aesthetic nature, since, through geometry and number, our deepest essence would be revealed, also having a unifying and harmonizing function that would make us grow and raise our consciousness.

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

1. Geometría, proporción y ritmo en el arte contemporáneo

R. Lawlor afirma como en la educación clásica la práctica de la geometría aproximaba al discípulo a la forma en que el universo estaba ordenado y sustentado, desarrollando así la intuición tanto intelectual como espiritual ya que los diagramas geométricos reproducirían la acción universal que estaría oculta a nuestra percepción sensorial. Llamando la atención de cómo Platón decía que la geometría y los números era un lenguaje filosófico esencial y conciso, pudiéndose convertir “en un vehículo para la contemplación filosófica” (Lawlor, 1993, p.6). En la educación clásica la geometría era una disciplina que formaba parte del *quadriuinm* 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 estética y la filosofía 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) Añadiendo a los Números arquetípicos las Ideas Formas, ya que para Ghyka, (1998) los números estarían:

[...] reflejados en las formas de la Geometría. El Número y la belleza eran los arquetipos maestros (la belleza absoluta del *Banquete*), si bien la Belleza misma y la armonía del Cosmos estaban sometidas al Número, que domina tanto el mundo inorgánico como el orgánico. El tercer arquetipo dilecto de Platón, derivado a su vez del Número, era la proporción o, en un sentido más general, la Analogía. (p.27)

C. G. Jung relaciona el arte y el mundo de los arquetipos con el inconsciente el cual tendría una mentalidad de orden instintivo, careciendo de funciones diferenciadas, como el pensar, sino que simplemente crearía una imagen que respondería a la actitud consciente: “Esta imagen que contiene tanto pensar como sentir, y es cualquier cosa, pero nunca un producto racionalista de la reflexión. Tal imagen podría designarse más bien como una *visión artística*.” (Jung, 1993, p.80) 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)

L. Duch señala cómo 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 (*lebendig- 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). 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).

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, tiene 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, Jung, Von Franz, Henderson y Jacobi, 1997, pp.241-242).



F. 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 según Wilczek, (2016):

[...] 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. (p.233)

En este sentido, Amstutz del Instituto de Mineralogía de la Universidad de Heidelberg, señala como las ondas entrelazadas de la materia estarían espaciadas a intervalos que se corresponderían a los calados de un arpa o de una guitarra, con secuencias análogas de armónicos a partir de cada tono fundamental: “La ciencia de la armonía musical es, según estos términos, prácticamente idéntica a la ciencia de la simetría de los cristales.” (como se citó en Lawlor, 1993, p.4)

M. C. Ghyka afirma como “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). Así el gnomon sería según R. Lawlor un arquetipo de ciertos tipos de crecimiento en la naturaleza, representando la imagen del tiempo y de la evolución misma. El crecimiento del cerebro humano seguiría un esquema gnomónico, esta forma de crecimiento sería una de las más comunes en la naturaleza, donde se produciría el acrecentamiento o aumento acumulativo, en que la antigua forma estaría contenida dentro de la nueva. 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) Los artistas de hoy en día siguen buscando esta



proporción y orden geométrico como vemos en la obra de Agnes Denes 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 (**Imagen.1**).

Imagen 1.



Fuente: Imagen tomada del sitio web:

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

(Bajo licencia Creative Commons. Atribución 2.0 genérica)

Tree Mountain tiene como finalidad conservarse durante cuatro siglos para crear un bosque, esta tierra protegida sigue un intrincado patrón matemático derivado de una combinación de la sección aurea y la espiral logarítmica que estaría presente en el esquema de crecimiento de muchas plantas como las semillas de los cactus o las del girasol, 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. Numerosos 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, donde el artista situó “una larga fila de paquetes de periódico con los números Fibonacci dispuestos en progresión Fibonacci” (Livio, 2006, p.197).

El crecimiento y los números que se derivan de la expansión gnomónica tienen la característica matemática de que todas las figuras que crecen crearían intersecciones sobre las que se pueden dibujar espirales. Así el *Nautilus pompilus* que describiría una espiral derivada de la sección áurea, sería el resultado del proceso de crecimiento gnomónico. G. Durand señala la forma helicoidal del caparazón del caracol o de la caracola sería “un glifo universal en la temporalidad de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p.480). Afirmando como la espiral logarítmica sería tan rica en armonías geométricas y algebraicas que los geómetras tradicionales la denominaron espiral milagrosa (*Spira mirabilis*):

Mientras el radio de la espiral aumenta en progresión geométrica, el ángulo radial aumenta en progresión aritmética. Son dos progresiones numéricas que producen todos los cocientes sobre lo que se construyen las escalas musicales. Podemos de esta forma hallar en esas espirales de figuras gnomónicas una relación cercana entre las leyes temporales del sonido y las leyes proporcionales del espacio. (Lawlor, 1993, p.71)

Como hemos visto en toda obra de arte existiría unas proporciones y un orden, como el que entrevió Goethe en su principio, es decir “una *Gestaltung*, situada en la base de todas las creaciones de la naturaleza y del arte” (Dorfles, 1986, p.62), consistente en un “orden que permite la sucesión dentro de la constante proporcionalidad” (p.62), a pesar de encontrarse constantemente transcendida, de formas en constante devenir y partícipes de la constante cualidad de formación.



Este principio seguirá inspirando a artistas como Adolfo Schlosser que 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 Hannsjörg Voth investigo este arquetipo entre 1997 y 2003, trabajando en el desierto del sur de Marruecos de Marha entre Goulmima y Erfouddonde donde realizó su obra titulada *Golden Spiral* con ayuda de constructores locales.

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 hacía 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 fluentes energías cósmicas. (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:

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)

La pintora Hilma af Klint representará el *Nautilus pompilus* en numerosas ocasiones como vemos en su obra titulada *Evolución, nº 15 Grupo VI serie WUS/ La estrella de siete puntas*. Colaborando con Rudolf Steiner con *Los cuadros para el Templo* que estaban destinados para ser colocados en el *Goetheanum*, sede del movimiento antroposófico fundado por el filósofo y situado en la localidad suiza de Dornach. Este edificio que fue incendiado por los nazis en 1923, estaba concebido como *Gesamtkunstwerk*, una síntesis de diversos medios artísticos y efectos sensoriales. Tenía forma de espiral donde se iniciaría la presentación del ciclo *Los cuadros para el Templo* de manera que el



espectador iría circulando desde fuera hacia el interior hasta llegar a los tres retablos de la pintora titulados *Retablos Grupo X* que estaban situados en el centro del edificio, culminando de este modo el recorrido que tenía un carácter iniciático.

1.1. El Platonismo y la cuarta dimensión en el arte del siglo XX.

M. Kaku dice como entre 1890 y 1910 las teorías sobre la cuarta dimensión de Gauss y Riemann tuvieron una gran influencia sobre la literatura, la filosofía y las vanguardias artísticas, siendo especialmente profunda en la teosofía. La historiadora Linda Dalrymple Henderson escribe en 1983 “fue entre los cubistas donde se desarrolló la primera y más coherente teoría artística, basada en las nuevas geometrías” (como se citó en Kaku, 2016, p.103). Esta autora afirma como la cuarta dimensión tuvo una gran importancia en el desarrollo del expresionismo y el cubismo. El nacimiento de una nueva geometría fue el 10 de junio de 1854 según M. Kaku, cuando Georg Bernhard Riemann expuso su ensayo titulado “Sobre la hipótesis que subyacen en los fundamentos de la geometría” en la Universidad de Gotinga (Alemania) donde describió en este acto académico las propiedades del espacio multidimensional.

La revolución riemanniana iba a tener grandes consecuencias para el futuro de las artes y las ciencias. En menos de tres decenios, la “misteriosa cuarta dimensión” influiría en la evolución del arte, la filosofía y la literatura en Europa. Antes de que hubieran pasado seis decenios a partir de la conferencia de Riemann, Einstein utilizaría la geometría riemanniana tetradimensional para explicar la creación del universo y su evolución. Y ciento treinta años después de su conferencia, los físicos utilizarían la geometría decadimensional para intentar unir todas las leyes del universo físico. (Kaku, 2016, pp.60-61)

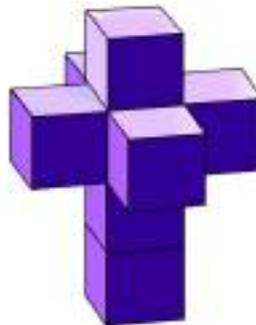
Riemann decía que la fuerza sería una consecuencia de la geometría, concluyendo como la electricidad, el magnetismo y la gravedad serían “causados por el arrugamiento de nuestro universo tridimensional en la invisible cuarta dimensión. Así pues, una <fuerza> no tiene vida independiente



por sí misma; es sólo el efecto aparente causado por la distorsión de la geometría” (Kaku, 2016, p.69). Dalí decía como su obra titulada *Christos Hiper cubus* de 1954, era una cruz hipercúbica donde el cuerpo de Cristo se convierte metafísicamente en el noveno cubo, representando así a Cristo crucificado en un tesseract o hipercubo desplegado (Imagen.2). M. Kaku señala como Dalí utilizó este tesseract del matemático inglés Charles Howard Hinton, el cual desarrollaría ingeniosos métodos para ver objetos tetradimensionales, sirviendo estos cubos para visualizar la cuarta dimensión.

Con el tiempo perfeccionó cubos especiales que, si uno lo intentaba con suficiente esfuerzo, le podrían permitir visualizar hipercubos, o cubos en cuatro dimensiones. Éstos llegarían a conocerse como cubos de Hinton. Hinton incluso acuñó el nombre oficial para un hipercubo desplegado, un tesseract, que entró así en la lengua inglesa. (Kaku, 2016, p.113)

Imagen. 2.



Tesseract o hipercubo desplegado.

Fuente: Imagen tomada del sitio web

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ac/Tesseract2.svg/805px-Tesseract2.svg.png>

M. Kaku argumenta como Riemann al introducir la cuarta dimensión espacial, se topó de forma accidental “con el que iba a ser una de los temas dominantes de la física teórica moderna: el que las



leyes de la naturaleza parecen simples cuando se las expresa en un espacio multidimensional” (Kaku, 2016, p.69). Este autor dice como la teoría del hiperespacio podría explicar las cuatro fuerzas de la naturaleza, además de “la aparente aleatoria colección de partículas subatómicas, de una forma verdaderamente elegante” (Kaku, 2016, p.11). Gracias a esta teoría la “materia” se puede ver, afirma Kaku, (2016):

[...] como las vibraciones que rizan el tejido del espacio y del tiempo. De ello se sigue la fascinante posibilidad de que todo lo que vemos a nuestro alrededor, desde los árboles y las montañas a las propias estrellas, no son sino vibraciones en el hiperespacio. Si esto es cierto, nos proporciona un medio elegante, sencillo y geométrico de dar una descripción coherente y convincente del universo entero. (p. 11)

E. Pérez de Carrera traduce nuestra realidad aparente como un “mosaico de formas geométricas” (Pérez, 2004, p.127), que describiría como “diminutos y distanciados núcleos de micromateria, almidonados por una red energética que define órbitas y trazados perfectos” (2004, 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. H. Weyl nombra a A. Speiser que consideraba 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).

F. Wilczek afirma como la obra de Dalí titulada *La Última cena* de 1995 tendría relación con la concepción de Platón de que el dodecaedro sería la forma del universo que lo enmarcaría como un todo, explicando cómo este artista “utilizó un simbolismo dodecaédrico para expresar una



conexión cósmica que de otro modo sería difícil de pintar en un lienzo” (Wilczek, 2016, p.303). En esta obra se pueden apreciar varios pentágonos que enmarcarían el espacio arquitectónico donde Cristo está celebrando la Última cena, por lo que el sacramento se desarrollaría dentro de un dodecaedro, apuntando este autor como Aristóteles decía que la Luna, los planetas y las estrellas.

[...] habitan un reino celestial hecho de un material diferente de lo que encontramos en el mundo corriente; y que “la naturaleza aborrece el vacío”, de modo que los espacios celestiales no pueden estar vacíos. Así que la consistencia requería un quinto elemento, o quintaesencia, diferente de tierra, aire, fuego y agua para rellenar el reino celeste. Los dodecaedros, por tanto, encuentran su lugar como los átomos de la quintaesencia, o el éter. (Wilczek, 2016, p.56)

H. Weyl señala que si se truncan en un octaedro sus seis esquinas de manera simétrica se obtendría un poliedro limitado por seis cuadrados y ocho hexágonos: “Este octaedro truncado> era conocido por Arquímedes y fue redescubierto por el cristalógrafo ruso Federov. Copias suyas obtenidas por traslaciones apropiadas son capaces de llenar todo el espacio sin dejar huecos y solapamientos igual que hace el dodecaedro rómbico.” (Weyl, 1990, p.75)

Según F. Wilczek la cronodinámica cuántica nos dice “que lo que percibimos como un espacio vacío, en realidad constituye un poderoso medio cuya actividad moldea el mundo” (Wilczek, 2018, p.97). Para este autor existiría tal parecido entre las teorías fundamentales de fuerzas, aunque superficialmente parezcan diferentes, que llega a la conclusión de que podrían ser “aspectos diferentes de una misma estructura de mayor envergadura. Sus diferentes simetrías podrían ser subsimetrías de una simetría maestra mayor” (Wilczek, 2018, p.120).

2. La geometría pitagórica y sus símbolos en el arte.

Ya desde los tiempos prehistóricos se 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). Pitágoras tomó 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.

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. Existiendo una parte importante en el aprendizaje de la doctrina pitagórica relacionada con la utilización del símbolo. 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. También Jánblico 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).

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. Mientras que 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, Von Franz, Henderson, Jacobi y Jaffé, 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 moderno, 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).

M. C. Ghyka señala como las teorías pitagóricas convierten 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 para Ghyka:

[...] 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) (1998, p.12).

M. C. Ghyka afirma como 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” (p.217) pudiendo ser mucho más antigua que la filosofía griega. 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).

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. M. Livio señala como Lipchitz colaboró con Juan Gris en el proceso artístico de la escultura *Arlequín* que tendría que ver con el triángulo de Kepler que se basaría en la proporción



áurea. 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).

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). Según M. C. Ghyka 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” (p.211). De esta geometría sagrada, Pérez de Carrera (2004) afirma:

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 polimorfosear 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. (pp. 226-227).



Para G. Dorflès 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” (Dorflès, 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. Dorflès 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” (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” (p.74).

3. Las formas geométricas como potenciadoras de la consciencia en el arte.

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 de 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).

F. Wilczek afirma como 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 a “la idea de que *hay* sólo pocas clases de bloques de construcción” (Wilczek, 2016, p.58), como los sólidos platónicos que existirían en muchas copias idénticas como vemos en virus tales como el herpes virus o el virus de la hepatitis B que tendrían forma de icosaedro o dodecaedro.

La inverosímil idea de que *la simetría dicta la estructura* –que 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- se ha convertido, en los confines aún por cartografiar de lo desconocido, la estrella que nos guía. (Wilczek, 2016, p.58)

R. Sheldrake afirma como existiría una memoria en la naturaleza basada en la similitud, y se aplicaría no solo a átomos, moléculas, cristales, organismos vivos, animales, plantas, cerebros, sociedades, sino también a planetas e incluso galaxias. Tendría lugar mediante “patrones rítmicos de actividad” (Sheldrake, 2006, p.174), ya que todos los organismos serían “estructuras de actividad, y en cada nivel de organización experimentan oscilaciones rítmicas, vibraciones, movimientos periódicos o ciclos” (p.174). Este autor señala como el funcionamiento de esta memoria tendría que ver con la hipótesis de la “causación formativa”, es decir, dependería de una clase de resonancia mórfica, que tendría lugar en base a la similitud: “Cuanto más se parece un organismo a otros organismos previos, mayor es la influencia de éstos sobre el mismo por resonancia mórfica. Y cuanto mayor sea el número de dichos organismos que han existido, mayor es su influencia acumulativa.” (pp.173-174)



R. Sheldrake define los “campos morfogenéticos” como unos campos que contendrían una memoria inherente y que evolucionarían en el reino de la naturaleza, estando influidos por lo que ha ocurrido con anterioridad, teniendo la característica esencial de que han evolucionado. Para demostrar esta hipótesis se apoya en dos respuestas, una sería la combinación de genética y platonismo, basada en el espíritu de la teoría mecanicista que implicaría la existencia de “fórmulas matemáticas transcendentales para todos los posibles organismos vivos” (p.171) y por otra, que la “memoria” sea inherente a los campos, señalando como el origen de campos nuevos dependería de las circunstancias y de los procesos creativos, que en este caso no pueden explicarse en términos de repetición, así las formas de las moléculas como las de los átomos, se concebirían como si fuesen “Ideas platónicas” (p.107), concluyendo que al igual que las formas atómicas se conciben con un espíritu platónico, también el sistema periódico de elementos ya existiría antes del Bing Bang.

[...] a medida que el universo ha evolucionado, uno tras otro los distintos tipos posibles de la forma atómica adquirieron una existencia material. Es como si la Formas eternas de los átomos estuviesen esperando la ocasión de ser actualizadas en el tiempo y el espacio. (Sheldrake, 2006, p.107)

M. Barasch señala como en el pensamiento de Platón respecto del arte, existiría una interpretación simbólica que habría tenido una gran influencia en el pensamiento artístico occidental, 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 hacía 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).

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” (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)

Kandinsky postulaba al igual que Platón una percepción intuitiva de la realidad donde la armonía producida por los colores induciría a una impresión sinestésica que se traduciría en sonidos en nuestra alma y viceversa, así en la pintura la distribución del color en el cuadro estaría guiada por principios de armonía y contraste, como en la música, de forma que cada elemento despierte una escondida vibración en el alma del espectador, explicando como la composición de las obras de arte se subordinarían a una forma geométrica, que ya aparecía en el arte antiguo de los persas. El pintor llama a esta forma geométrica o símbolo, el “elemento abstracto”, analizando como “el elemento orgánico” que el artista recrea a través de la ilusión de las formas, poseería un sonido interno propio que según Kandinsky puede ser idéntico al sonido interno del símbolo que subyace en la obra, si tuviera una naturaleza diferente sería disarmónica.

En cualquier caso, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida, aunque haya sido relegado por completo al fondo. Por eso la elección del objeto real es importante. En el doble sonido (acorde espiritual) de los dos elementos constitutivos de la forma, el orgánico puede apoyar al abstracto (por con-o-di-sonancia), o, por el contrario puede



obstaculizarle. El objeto puede formar un sonido meramente casual, que sustituido por otro no produce un cambio *esencial* del sonido básico. (Kandinsky, 2010, p.61)

Kandinsky explicaba como el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas que se harían cada vez más complicadas y que no tenían denominación matemática, poseían no sólo su vida, sino también su influencia y su fuerza: “Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.” (p.59) El pintor afirmaba como entre estos dos extremos se hallaría el número infinito de las formas en las que existirían ambos elementos, predominando unas veces la abstracta y otras la material y de donde el artista tomaría los elementos para la creación de sus obras. Las formas geométricas serían entes totalmente diferentes que actuarían también de manera diferente “un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul etc.” (p.8).

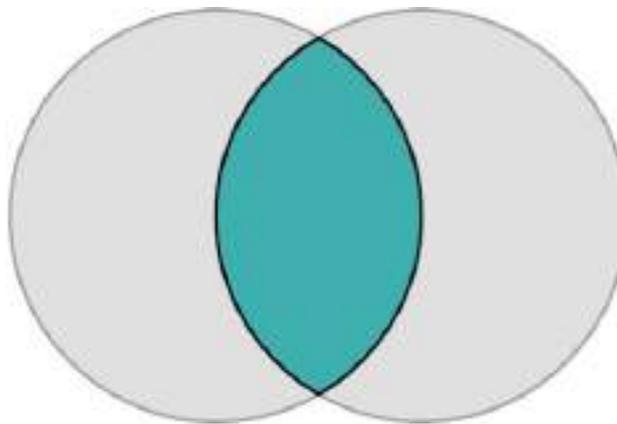
D. Chopra y M. C. Kafatos afirman como viviríamos en un mundo cuántico multidimensional donde nos proyectaríamos en todo lo que experimentamos no sólo en el acto de observar, sino que también participaríamos en la realidad que surge, de manera que nuestra percepción sería “un acto de participación en la realidad” (2017, p.285). Para estos autores la mente y la materia serían estados distintos de una misma realidad a la que definen como “el campo de la consciencia” (p.298), donde habría “todo tipo de señales que realizan un viaje de transformación de lo físico a lo mental” (p.298). Según D. Chopra 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)



Estas imágenes y estructuras aparecen en la obra de la artista Jeanne Natalie Wintsch donde vemos arabescos y símbolos arcanos, esta creadora era capaz de captar y plasmar en sus procesos artísticos las frecuencias de onda. I. Müller Westerman asegura como en su obra titulada *Soy radio* de 1924, evocaría las ondas invisibles que nos envuelven: “En el centro del cuadro, las formas circulares y líneas geométricas que se cortan forman un ojo en el que se entrelazan las informaciones que llegan.” (Müller, Lomas, Rousseau y Zander, 2013, p.48). En *Soy radio* podemos apreciar una forma arquetípica vesical aplanada (Imagen 3), que nos recuerda el símbolo jeroglífico egipcio de la “boca” que sería igual que el recorrido de una cuerda vibrante. Según R. Lawlor este signo egipcio, es el mismo signo utilizado para escribir el nombre del ser supremo, Ra, que como creador es conocido como Atón-Ra: “La semilla proyectada de Atón entra en la vibración primigenia de Nun y la coagula en las formas del universo, exactamente igual que el esperma coagula la sustancia albuminosa del óvulo.” (Lawlor, 1993, p.22)

Imagen 3.



Vesical aplanada.



Fuente: Imagen tomada del sitio web

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Vesica_piscis_circles.svg/1280px-Vesica_piscis_circles.svg.png

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 consciencia, la amplitud de las ondas cerebrales apenas depende de la frecuencia, y se aproxima a la sección áurea.” (Korotkov, 2015, p.164)

P. Hemenway señala como 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). Nombrando al místico alemán Heinrich Suso que 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)

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” (p.100). Afirmando como el artista puede experimentar el silencio o la entrada en un vacío vastísimo, inmenso e infinito.



[...] este silencio es el silencio del Espíritu y es la condición necesaria para un conocimiento más grande, para un poder y una felicidad superiores y en este vacío, la copa de nuestro ser natural se vacía y se libera de su contenido turbio para que se pueda llenar con el vino de Dios; no es el paso a la no-existencia, sino a una existencia más grande. (p.174).

Jorge Oteiza parece corroborar este pensamiento de Sri Aurobindo cuando afirmaba que 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). Esta frase quedaría reflejada en su obra titulada *Monumento al Padre Donosti* de 1957 situado en Agiña, Lesaka (Navarra), donde representa la cuadratura del círculo (Imagen. 4). 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)

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” (p.79).



Imagen. 4.



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

Fuente: Imagen tomada del sitio web

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

Sri Aurobindo afirma 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).

C. Williams propone que el mundo actual tenga una visión interna como la *teleología* es decir “que todo en el mundo y más allá, está vinculado entre sí, y que existe una causa superior, que está por encima y lejos de la causa inmediata” (Williams, 1984, p.120) Esta causa final de los griegos sería para este autor “el panorama global para la visión” (Williams, 1984, p.120), frente a nuestro conocimiento actual donde hay una acumulación de piezas que sería la causa inmediata. Este autor dice que a pesar de que la ciencia moderna haya intentado tener una visión interna, pocos



investigadores “han tomado la senda más sutil y más precaria de encontrar las correlaciones entre las diversidades” (Williams, 1984, p.121). Por lo que tendríamos que entender al igual que los griegos que las piezas no se pueden separar “sino que deben ser combinadas para dar un cuadro de todo lo que ha sido hecho y de todo lo que es posible en la forma y estructura de cosas orgánicas e inorgánicas, animadas e inanimadas” (Williams, 1984, p.120).

F. Wilczek afirma como la alegoría de la caverna de Platón, sería una narración profundamente subversiva que nos indicaría que habría más realidad de la que detectarían nuestros sentidos, llegando a la conclusión de como las ecuaciones de la Teoría Central tendrían profundas raíces en la simetría, aunque ésta aparecería fragmentada, ya que los objetos sobre los que actúa serían cojos e inconexos, preguntándose si esta simetría fragmentada es en realidad, trozos de una simetría mayor que actuaría sobre objetos mayores cuyas conexiones estarían aún ocultas. Señalando como las ecuaciones fundamentales que se manejan hoy en día describirían “patrones parciales cuya simetría podemos aumentar añadiendo elementos” (Wilczek, 2018, p. 120), por lo que no descarta que “sólo se traten de facetas de una estructura mayor y unificada” (p.121). Teilhard de Chardin (2010) dice:

¿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 Crístico me siguen sirviendo hoy para expresarme a mí mismo? (p.25)

Conclusiones.

La cuarta dimensión espacial como la física cuántica ha tenido una gran influencia sobre nuestra percepción actual de la realidad, donde los científicos están descubriendo una geometría que los



artistas plasmarían en su obra. Esta geometría reproduciría una acción universal que se escondería en la naturaleza donde existiría una simetría que se traduciría en el arte en las Ideas Formas, arquetipos o paradigmas hacia los cuales tiende el pensamiento al igual que las ideas platónicas. 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 como la espiral derivada de la sección áurea, la vesica piscis, los sólidos platónicos y la cuadratura del círculo.

El número y la belleza en el arte constituyen elementos arquetípicos reflejo de una armonía a la cual tiende el artista en la realización de su obra, esta armonía tiene una función reguladora que nos equilibra, potenciando nuestra consciencia y aumentando la percepción de la verdad del bien y la belleza, inherente a nuestra propia naturaleza.

Referencias:

- Álvarez, S. (2003). *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. San Sebastián, España: Nerea.
- Aurobindo, Sri. (1999). *La evolución futura del hombre*. Barcelona, España: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2002). *El ciclo humano*. Barcelona, España: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, España: Col. Alianza Forma nº108, Alianza Editorial.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Heder.
- Chopra, D. (2014). *Curación cuántica. Las fronteras de la medicina mente-cuerpo*. Madrid, España: Gaia Ediciones.
- Chopra, D. y Kafato, M. C. (2017), *Tú eres el universo. Una nueva alianza entre ciencia y espiritualidad, un nuevo futuro de posibilidades infinitas*. Madrid, España: Gaia Ediciones.
- 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.
- 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, 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.
- Kaku, M. (2016). *Hiperespacio. Una odisea científica a través de universos paralelos, distorsiones del tiempo y la décima dimensiones*. Barcelona, España: Crítica.
- Kandinsky, W. (2010). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, España: Col. Paidós Estética nº 24, Paidós Ibérica.
- 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.



- Müller, I. Lomas, D. I. Rousseau, P. Zander, H. (2013). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Málaga, España: Museo Picasso.
- Pérez, 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.
- Sheldrake, R. (2006). *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Barcelona, España: Kairós.
- Teilhard, 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.
- Wilczek F. (2016). *El mundo como obra de arte. En busca del diseño profundo de la naturaleza*. Barcelona, España: Critica.
- Wilczek F. (2018). *La ligereza del ser. Masa, éter y la unificación de las fuerzas*. Barcelona, España: Crítica.
- Williams, C. (1984). *Los orígenes de la forma*, Barcelona, España: Gustavo Gili.