

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Geometría y arquetipos de amor en el arte.

Geometry and archetypes of love in art.

Belén León del Río
Universidad de Sevilla
belenleon@us.es

Recibido 23/06/2021 Revisado 27/07/2021
Aceptado 27/07/2021 Publicado 30/10/2021

Resumen:

En este artículo analizaremos el origen mítico de los símbolos relacionados con el amor y cómo los artistas interpretarían estas imágenes de transformación que nos conducirían a una totalidad a la cual tiende el artista en la realización de su obra, además de tener una función reguladora que nos equilibraría, potenciando nuestra consciencia y aumentando la percepción de la verdad del bien y la belleza inherente a nuestra propia naturaleza.

Todo esto nos llevaría a la conclusión de como en el arte la vivencia del amor puede convertirse en un encuentro a un nivel superior donde el artista como del espectador conectarían con estas imágenes arquetípicas de carácter numínico como la espiral derivada de la sección áurea, el pentagrama, el cinco, la flor de cinco pétalos o el corazón que reproducirían una acción universal presente en la naturaleza representada en el arte por el movimiento, el ritmo y el gráfico a símbolo.

Sugerencias para citar este artículo,

León del Río, Belén (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), págs. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

LEÓN DEL RÍO, BELÉN (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>**Abstract:**

In this article we will analyze the mythical origin of symbols related to love and how artists would interpret these images of transformation that would lead us to a totality towards which the artist tends in the realization of his work, in addition to having a regulatory function that we it would balance, enhancing our consciousness and increasing the perception of the truth of the good and the inherent beauty of our own nature.

All this would lead us to the conclusion that in art the experience of love can become an encounter at a higher level where the artist and the spectator would connect with these archetypal images of a numinous nature such as the spiral derived from the golden section, the pentagram, the five, the five-petal flower or the heart that would reproduce a universal action present in nature represented in art by movement, rhythm and graphic symbolism.

Palabras Clave: consciencia, amor, subjetividad, inconsciente, arquetipo.

Key words: consciousness, love, subjectivity, unconscious, archetype.

Sugerencias para citar este artículo,

León del Río, Belén (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), págs. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

LEÓN DEL RÍO, BELÉN (2021). Geometría y arquetipos de amor en el arte. Afluir (Ordinario V), octubre 2021, pp. 27-50, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

La formación de símbolos de amor en el arte y su relación con la geometría de la naturaleza.

Los pitagóricos consideraban el número y la forma como una unidad desde el punto de vista arquetípico, la geometría filosófica sería “una manera de hacer visible el misterio creativo esencial” (Lawlor, 1993, p. 10). Platón concebía un mundo arquetípico de formas e ideas que tendrían que ver con nuestra existencia de manera que las figuras geométricas, los números y las proporciones tendrían un significado místico, este conocimiento sería innato como “lo demuestra en el Menon, donde hace que una joven sirvienta sin instrucción resuelva intuitivamente el problema geométrico de duplicar el cuadrado” (Lawlor, 1993, p. 9). Según T. Taylor las formas matemáticas estarían primeramente en nuestra alma que contendría números con su propia dinámica es decir “figuras vitales antes de las aparentes; razones armónicas antes que cosas armonizadas, y círculos invisibles antes que los cuerpos que se mueven en el círculo” (como se citó en Lawlor, 1993, p. 9). Para Platón el estudio de la geometría sería un instrumento de purificación del “ojo del alma” propiciando:

[...] que un nuevo fuego arda en ese órgano que estaba oscurecido y como extinguido por las sombras de otras ciencias, un órgano más importante de conservar que diez mil ojos, ya que es el único con el que podemos contemplar la verdad. (como se citó en Lawlor, 1993, p. 10)

De esta manera los números naturales serían cualidades inherentes a los objetos exteriores, siendo partes indiscutibles de nuestra organización mental, como conceptos abstractos que podríamos examinar sin mirar los objetos exteriores, por lo que M. L. von Franz llega a la conclusión que los números aparecerían como “conexiones tangibles entre las esferas de la materia y la psique” (Jaffé, 1997, p. 333). El científico francés Henri Poincaré describió cómo durante una noche de insomnio, observó sus representaciones matemáticas entrando en colisión dentro de él hasta que algunas de ellas hallaron una conexión más sólida:

Uno se siente como si pudiera observar el propio trabajo inconsciente, la actividad inconsciente comenzando a manifestarse parcialmente a la consciencia sin perder su propio carácter. En tales momentos se tiene la intuición de la diferencia entre los mecanismos de los dos egos. (como se citó en Jaffé, 1997, p. 331)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

R. Lawlor señala como la armonización de la intuición aparecería representada en el símbolo de la cuadratura del círculo medieval mediante el pentágono, en esta imagen la intuición estaría indicada por la forma geométrica del pentágono, la razón por la del cuadrado, mientras que la inteligencia se representaría mediante el infinito o el círculo, este símbolo subyace en la composición de un capitel románico perteneciente a la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), el edificio que comenzó a construirse en el año 1066 presentaría bajo los aleros una magnífica colección de canecillos, trescientos trece en total: “Es decir, el número 1, que simboliza el principio creador de todas las cosas, rodeado de los números 3, considerado como número perfecto, pero sobre todo símbolo de la Trinidad.” (Herrero, 1995, p. 87) En esta colección escultórica se pueden ver todo tipo de figuras fantásticas que podrían tener significados ocultos, ya que, en el momento de la realización del edificio, la cábala comenzaba su apogeo y Frómista era uno de los enclaves judíos de la provincia (Fig. 1).



Figura 1: Capitel de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). Fotografía de la autora.

Pitágoras fue el primero en aplicar la palabra Cosmos al Universo, esta palabra significaría el orden que nacería de la creación después del caos: “El orden puede llegar a ser, debe llegar a ser, la armonía (ser percibido como armonía consonante en nosotros mismos.” (Ghyka, 1968, p. 14) Según M. Ghyka el éxtasis amoroso sería “la entrada en consonancia, la sintonización de dos seres, de los ritmos de dos seres, o si se quiere, su acorde (un acorde de un timbre especial) con el Ritmo de la Vida” (Ghyka, 1968, p. 204). El encantamiento, el ritmo y la magia estarían en el amor, existiendo “capas u ondas de energía psíquica captables” (Ghyka, 1968, p. 214). La euforia cósmica, el amor terrestre y el amor divino serían tres variedades de éxtasis o estados mágicos naturales que se dan cuando se produce una “resonancia perfecta en el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Gran Ritmo” (Ghyka, 1968, p. 215), el símbolo geométrico del pentagrama se correspondería con “el Microcosmos (hombre) y el Amor” (Ghyka, 1968, p. 201).

M. Livio afirma como Le Corbusier tenía gran interés por las teorías de Pitágoras referentes a las proporciones numéricas, que culminaron con la búsqueda de una proporción estándar que se tradujo en el Modulor. Según Le Corbusier el Modulor proporcionaría “una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica” (Livio, 2006, p. 194) que se basaría en la sección áurea y la sucesión de números Fibonacci. Este sistema de proporción fue puesto en práctica por el arquitecto en numerosos proyectos como vemos en las notas que llevo a cabo para la maqueta urbana de Chandigarh en la India, donde había un parlamento, una Corte suprema y dos museos, diciendo como aplicó el Modulor a la hora de dividir la zona donde iban las ventanas:

En la sección general del edificio que se ocupa de dar sombra a las oficinas y cortes, el Modulor ofrecerá unidad de textura en todos los lugares. En el diseño de las fachadas, el Modulor (de la textura) encajará sus series roja y azul en los espacios ya amueblados de los marcos. (Livio, 2006, p. 196)

Le Corbusier estudió el Partenón y otras construcciones griegas llegando a la conclusión de que este edificio de la antigüedad era “una de las obras de arte más puras que jamás ha hecho el hombre” (Hemenway, 2008, p. 93). P. Hemenway dice como el Partenón presenta en el alzado de su fachada un rectángulo áureo y según cálculos actuales “se construyó sobre un rectángulo de raíz cuadrada de cinco, es decir, un rectángulo cuyos lados tienen la longitud equivalente al número irracional $\sqrt{5}$ ” (Hemenway, 2008, p. 100). La sección áurea estará presente más tarde en los trazados verticales de la mayoría de las catedrales góticas europeas, siendo según M. C. Ghyka “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). Estas figuras geométricas aparecen en las creaciones de la artista Monir Shahroudy Farmanfarmaian que desarrollaría una obra abstracta donde juega con la luz y los reflejos producidos por las formas de los patrones geométricos como el pentágono, elemento compositivo de Grupo 4 [Serie convertible] realizada en 2010. La artista confiesa como sus obras estarían inspiradas en la cúpula con espejos de la mezquita y monumento funerario Shāh Chérāgh del siglo XIV a la que describe de la siguiente manera: “Era un universo en sí misma, la arquitectura se había transformado en espectáculo, todo era movimiento y flujo de luz, todos los sólidos se habían fracturado y disuelto en la brillantez del espacio, en la oración.” (como se citen Straine, 2020, p. 100)

R. Lawlor señala como la sección áurea puede encontrarse no solo en el arte sacro de Occidente sino también en el arte sacro de Egipto, India, China o del islam, pudiéndose descubrir en cualquier parte de la naturaleza, de manera que el número áureo se presentaría allí donde se produce la intensificación de una función, o descubrimos una belleza peculiar o armonía de formas: “Es algo que nos recuerda la afinidad del mundo creado con la perfección de su fuente y de su potencial evolución futura” (Lawlor, 1993, p. 53).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

El amor y sus manifestaciones arquetípicas en el arte.

La armonía pentagonal de los Pitagóricos aparece en la simbología de las catedrales góticas mediante la representación de la flor de cinco pétalos siendo la base de los mandalas de rosetones góticos, además de la estrella de cinco puntas o pentagrama ambas imágenes se situarían “en el simbolismo hermético, en el centro de la cruz de cuatro elementos” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 291). Estos rosetones serían mandalas cósmicos que nos retrotraen a la rosa blanca que Dante tubo en una visión cuyo centro compara con el amor paradisiaco. La flor al igual que la rosa sería el seno materno, la cueva, lugar de simiente y de nacimiento, según C. G. Jung este arquetipo representaría el lugar germinal apareciendo en los himnos medievales donde María es alabada como cáliz de flor. Salvador Dalí representará frecuente este arquetipo como vemos en su obra titulada El torero alucinógeno de 1968 o en Rosas ensangrentadas de 1930. Esta simbología también aparece representada en el románico como vemos en la Iglesia de Nuestra Señora de las Fuentes de Amusco (Palencia) del siglo XIII, en cuyos aleros se aprecia una figura mandálica en forma de flor de cinco pétalos esculpida en piedra caliza (Fig. 2). Los alumnos suelen configurar repetidamente a lo largo de los cursos mandalas en forma de flor que sintetizan mediante figuras geométricas representativas de la naturaleza y la vida (Fig. 3).



Figura 2: Canecillo perteneciente a la Iglesia de Nuestra Señora de las Fuentes de Amusco (Palencia). Siglo XIII. (fotografía de la autora).



Figura 3: Práctica en cartón pluma de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Mediante la visión interior y la intuición la artista Hilma af Klint traerá a la materia numerosos arquetipos relacionados con el amor y la transcendencia del ser humano, siendo consciente de que ella era un vehículo que conectaba con verdades superiores, diciendo: “Nuestra intención es producir una imagen primigenia” (como se citó en Rousseau, 2013, p. 175). Su obra estará repleta de arquetipos florales que pintará de forma naturalista o en imágenes geométricas en su serie de 1907 titulada Los diez mayores, Infancia, nº1, Grupo, IV donde vemos mandalas en forma de coronas de flores sobre fondos azules. En su obra Los diez mayores, Infancia, nº2, estos motivos florales son representadas como mandalas formando la cuaternidad (cuadrilátero, cruz), la rotación (círculo, esfera), la ordenación radial de acuerdo con un sistema cuaternario y formas tríadicas, junto con otros símbolos como la unificación de dos círculos contrarios uno naranja y otro azul creando un tercero de color verde; en esta obra también podemos ver flores regidas por una simetría pentagonal que nos recuerda a las flores exóticas y las del amor como la orquídea, la azalea y la flor de la pasión símbolos de la vida. Al igual que esta artista los alumnos suelen representar coronas florales, siendo la rosa la flor más elegida como motivo principal en sus composiciones como equivalente occidental del loto (padma) (Fig. 4).



Figura 4: Práctica con materiales reciclados de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

La cantidad de pétalos que presentarían las flores se asociaría a los números de Fibonacci como podemos observar de forma sencilla en el capullo de una rosa, ya que en el centro de la flor veríamos el ápice a partir del cual irían emergiendo los pétalos alejándose ordenadamente en forma circular, de manera que si recorremos con la vista el orden en el que aparecen podemos apreciar una espiral generativa “y si medimos los ángulos entre pétalos sucesivos resulta que miden unos 137,5 grados. Este ángulo se denomina a veces ángulo áureo y se

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

obtiene multiplicando 360 grados por Φ , la razón formada por la sucesión de números Fibonacci” (Hemenway, 2008, p. 135). Esta forma de crecimiento puede verse igualmente en las conchas donde apreciamos como “los residuos de las etapas previas de crecimiento permanecen claramente indicados como parte de la estructura y diseño de las etapas posteriores” (Lawlor, 1993, p. 65).

Las espirales serían resultado de un crecimiento por expansión gnomónica, característica matemática donde las figuras derivadas de este crecimiento crearían intersecciones sobre las que se pueden dibujar espirales, este esquema de crecimiento sería uno de los más comunes en la naturaleza, que tendería hacia la sección dorada y la simetría pentagonal y que constituiría “el acrecentamiento o aumento acumulativo en que la antigua forma está contenida dentro de la nueva” (Lawlor, 1993, p. 65). En los trabajos de los alumnos es frecuente ver este tipo de crecimiento (Fig. 5).



Figura 5: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.



Figura 6: Práctica de talla en poliestireno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

C. Willians señala como en la naturaleza predominaría la espiral logarítmica también llamada espiral equiangular y espiral de la proporción áurea que sería “aquella espiral en la que cada nuevo incremento de la curva es proporcional a la distancia del punto central (es decir, el radio) o la distancia ya atravesada por la espiral misma” (Williams, 1984, 124), si un radio se cruza con este tipo de “espiral en cualquier punto, lo hace siempre en un mismo ángulo” (Williams, 1984, p. 124). Goethe ya decía como en la naturaleza existiría una tendencia espiral, siendo este fenómeno aritmético denominado filotaxia, A. H. Church en su obra *Relations of phyllotaxis to mechanical laws* lo describe como un “misterio orgánico” (Weyl, 1990, p. 60). La disposición de las escamas de una piña de abeto respondería a esta forma de simetría: “la transición cilindro-como-disco es obvia, ilustrada por las hojas de la planta, las escamas de una piña y la inflorescencia discoidal del *Helianthus* con sus florecillas” (Weyl, 1990, p. 60). Este crecimiento esta bellamente representado en un canecillo de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia) donde vemos una piña símbolo de la inmortalidad de la vida vegetativa (Fig. 7).



Figura 7: Canecillo de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). Fotografía de la autora.

G. Durand afirma como “las especulaciones aritmológicas sobre el <número de oro>, cifra de la figura logarítmica espiriforme” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 480), completarían “la meditación matemática sobre la significación de la espiral” (como se citó

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 480). La doble espiral se representaría simbólicamente por la doble enroscadura de las serpientes en torno al caduceo y también por la doble hélice alrededor del bastón brahmánico que encarnaría “el doble movimiento de las nādi alrededor de la arteria central sushūmna polaridad y equilibrio de las dos corrientes cósmicas contrarias” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 479). Los alumnos suelen representar en todos los cursos este simbolismo donde aparece el motivo de la serpiente alrededor de un vástago (Fig. 8). Para C. G. Jung el símbolo de la serpiente se correspondería con el Ântrôpos, siendo en el Medioevo una conocida alegoría de Cristo, y apareciendo “dotada de la sabiduría y de la más alta espiritualidad. Como lo menciona Hipólito, los gnósticos identificaban la serpiente con la columna vertebral y la médula, que son sinónimos de las funciones reflejas” (Jung, 1995, pp. 243-254).



Figura 8: Práctica de talla en poliestireno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes. Fotografía de la autora.

Estas corrientes encontradas representadas por el yin-yang enlazaría con la hélice evolutiva del ser humano: “Esta hélice de paso infinitesimal simbolizaría el desarrollo y la continuidad de los estados de la existencia, o también de los grados iniciáticos, como ocurre en el uso simbólico de la escalera del caracol” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, pp. 479-480). Las conchas de los moluscos, en particular del *Nautilus pompilus* describiría una espiral derivada de la sección áurea, este es sostenido por el danzante Siva en una de sus manos como uno de los instrumentos mediante el que inicia la creación. Esta forma encarnaría para los pitagóricos “la dinámica de la generación rítmica del cosmos, y a través de su armónico principio representa el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

amor universal” (Lawlor, 1993, p. 56). Pitágoras creía como todos los seres derivarían “de una gran alma universal” (Ghyka, 1968, p. 15) como decía también Platón cuyos escritos hablan de esta alma del mundo o Panpsiquis, donde habría una fraternidad y un parentesco basado en el amor:

El fundamento y la convergencia de la vía normal pitagórica, consecuencia de la fraternidad real, comunidad de origen y compenetración del mundo vivo, y de la ley de armonía en que tienden a armonizarse y unirse las almas hermanas, es el amor: amor hacia los animales (también hacia las plantas), y hacia los hombres, que culmina por la grandiosa iluminación del amor divino, tal como lo entrevemos en el efluvio final del Banquete de Platón. (Ghyka, 1968, p. 15)

K. Korotkov señala como la ciencia estaría empezando a admitir que nuestros pensamientos tendrían una naturaleza material que sería energía además de tener una gran capacidad de penetración, este científico ruso mediante la técnica de visualización por descarga de gas (EPI) han podido observar como un pensamiento de amor de una persona puede ir de su corazón hacia el corazón de la persona amada “en forma de un conglomerado de energía aislada” (Korotkov, 2015, p. 132). Korotkov habría realizado experimentos con la “transferencia lejana de emociones” (Korotkov, 2015, p. 284), una especie de telepatía inconsciente en el ser humano que estaría “directamente relacionada con el nivel de desarrollo de la intuición” (Korotkov, 2015, p. 284), para ello ha creado un dispositivo llamado GDV Bio-Well que permite medir la influencia de las emociones de las personas de forma individual como colectiva, este instrumento llevaría un sensor o antena Sputnik que sería capaz de medir la energía del entorno, comprobándose como se producirían cambios estadísticamente significativos en la señal del sensor por efecto de las emociones, afirmando como las personas enamoradas se encontrarían en un estado alterado de consciencia, actuando en este estado “como un solo ser” además de tener “sistemas energéticos muy similares” (Korotkov, 2018, p. 265). También, observó en sus evaluaciones como las imágenes se fusionaban: “Con Bio-Well hicimos muchas observaciones de personas enamoradas y/o viviendo juntas desde hace tiempo. Muy a menudo vemos que los diagramas de Energía de uno y otro se corresponden.” (Korotkov, 2018, p. 265) Esta imagen fusionada de dos personas que se aman aparece en la obra de Louise Bourgeois de 2003 titulada *The Couple* donde vemos una pareja que se abraza y cuyos cuerpos están rodeados por una energía que fluye en espiral a su alrededor, Bourgeois a través de esta obra buscaría la fusión de lo masculino y lo femenino, la reconciliación de los contrarios diciendo sobre su quehacer artístico: “A veces me ocupo de formas femeninas (racimos de pechos como nubes), pero con frecuencia mezclo la imaginaria (pechos fálicos, masculino y femenino, activo y pasivo).” (como se citó en Mayayo, 2002, p. 82) Esta imagen que evoca Bourgeois será numerosa en las prácticas escultóricas de los alumnos de primer curso en Bellas Artes (Fig. 9).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

En esta primera iniciación escultórica se les brindaría la oportunidad y un medio de expresión, una forma de conocerse y acercarse a su propia esencia mediante técnicas muy variadas. Durante más de veinte años hemos podido comprobar como surgirían en sus trabajos estos arquetipos de transformación relacionados con el amor, apareciendo en los más diversos individuos, además de repetirse de manera uniforme, estando estas imágenes ligadas a la psicología de representación del alumno y sus procesos anímicos, siendo estos símbolos de naturaleza inconsciente e imponiéndose por encima de su parte consciente. pudiéndose evidenciar sobre todo en los últimos años como habrían aumentado sus expresiones artísticas relacionadas con el amor donde aparecería una simbología de totalidad de carácter puramente geométrico o con figuras de objetos y representaciones humanas, de animales o vegetales. De esta manera pudimos constatar como el arte estaría influido por el inconsciente colectivo que sería nuestra herencia espiritual siendo el proceso creador una “vivificación inconsciente del arquetipo y en su desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada” (Jung, 2007, p. 74).



Figura 9: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

Este crecimiento helicoidal aparece en el cuerno del unicornio, animal simbólico que en la Edad Media era considerado una alegoría de Cristo y del Espíritu Santo, Tertuliano en su alusión a Cristo dice: “Su belleza es la del toro, su cuerno es el del unicornio.” (como se citó en Jung, 2015, p. 274) Ambrosio hará un símil entre el nacimiento del unicornio y la concepción de Cristo ya que según el teólogo francés Nicolás Caussin “Dios iracundo y vengador se apaciguó en el regazo de la Virgen, prisionero del amor.” (Jung, 2015, p. 275).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Estas concomitancias tendrían que ver según C. G. Jung con “la transformación del Dios del Antiguo Testamento en el Dios del amor de Nuevo Testamento” (Jung, 2015, p. 275). Según R. Lawlor en el crecimiento gnomónico la espiral sería “nuestra imagen más profunda del movimiento del tiempo y por tanto es central en nuestra visión de la evolución” (Lawlor, 1993, p. 70). Si miramos desde la sección transversal la punta de la doble hélice del ADN se puede observar cómo formarían un decágono donde cada espiral de la doble hélice dibujaría la imagen de un pentágono. Esta doble hélice del ADN estaría compuesta “por dos pentágonos rotados 36 grados entre sí, de modo que cada espiral de la doble hélice tiene que trazar la forma de un pentágono” (Hemenway, 2008, p. 154). El paso del cuatro al cinco significaría el paso del reino elemental o mineral que se asociaría con el número 4 que enlazaría con el número 5 “ya que la naturaleza empieza a crear figuras pentagonales sólo con el advenimiento de la vida” (Lawlor, 1993, p. 72). Para los pitagóricos el número cinco sería un símbolo nupcial, significando “el centro, la armonía y el equilibrio, siendo “la cifra de las hierogamias, el matrimonio del principio celeste y del principio de la madre” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 291).

El número cinco también sería el número del corazón ya que estaría en el centro del ser humano “los chinos hacen corresponder al corazón el elemento Tierra y el número cinco” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 341). Para esta cultura el corazón sería el sol y se la atribuye el elemento Fuego. En las Su-wen (conversaciones familiares) del Nei-King el corazón se elevaría hasta el principio de la luz: “La luz del espíritu, la de la intuición intelectual, de la revelación, brilla en la caverna del corazón.” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 341) J. Cirlot señala como la mística adoptaría el símbolo del corazón dada su importante relación con el amor, éste sería el verdadero asiento de la inteligencia mientras que el cerebro sería su instrumento por eso el cerebro enlazaría con el símbolo de la luna mientras que el corazón se correspondería al sol. En los emblemas el corazón significaría “el amor como centro de iluminación y felicidad por lo cual aparece rematado por llamas, una cruz, la flor de lis, o de una corona” (Cirlot, 1969, p. 153). Según J. Cirlot las imágenes de “centro” estarían relacionadas con el símbolo del corazón, centro que tendría un significado de eternidad ya que según Aristóteles el tiempo sería “el movimiento externo de la rueda de las cosas y, en medio, se halla el <motor inmóvil>” (Cirlot, 1969, p. 153). Estos arquetipos aparecen en la obra Scivias de Santa Hildegard von Bingen libro donde describiría sus veintiséis visiones en tres tomos que según N. Navalón, A. Mañas y B. Cháfer tendrían un gran valor simbólico introduciendo “los conceptos de luz, llama, sol, cerebro o corazón como símbolos de la visión, convirtiéndola en proceso transformador del ser” (Navalón, Mañas y Cháfer, 2021, p. 137). En los alumnos estudiados el corazón suele ser representado de forma estilizada con el borde superior en forma de senos como tradicionalmente aparece en el arte, estando relacionado con “el amor terreno, en parte con amor místico-celestial (en este caso, como altar místico sobre el cual los movimientos de la carne son consumidos por el fuego del Espíritu Santo)” (Biedermann, 1996, p. 123). Los alumnos suelen inspirarse en este símbolo como sede de los sentimientos como vemos en estos corazones que sangran o llenos de espinas (Fig. 10-11).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Figura 10: Práctica de talla en poliéstereno expandido de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.



Figura 11: Práctica en cartón pluma de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

Palabras como paz y amor en relación con la sociedad empiezan a estar presentes en artistas como Anne-Marie Schleiner, Joan Leandre y Brody Condon que, tras el atentado del 11 de septiembre de 2001, mostraron su rechazo por un videojuego llamado Counter-Strike en el que los jugadores podían participar en operaciones terroristas o antiterroristas en una ambientación urbana. Viendo en este juego una convergencia de los juegos de tiros en red y la política de Oriente Medio excesivamente simplista: “De este modo se pasan por alto una serie de elementos de gran complejidad: economía, religión, familia, alimento, niños, mujeres y campos de refugiados.” (Tribe y Jana, 1998, p. 82) En contrapartida crearon la página web de Velvet-Strike que incluiría instrucciones para manifestarse en Counter-Strike, donde los jugadores pueden organizar protestas virtuales mediante los personajes del juego. M. Tribe y R. Jana señalan como un grupo de jugadores pueden reunirse y formar un corazón con sus cuerpos, al tiempo que envían el mensaje de “paz y amor” de forma repetida mediante el canal de chat e incluso de forma simultánea pueden negarse a moverse o devolver los disparos. “Estas indicaciones traen a la memoria proyectos de los setenta como Draw a Map to Get Lost de Yoko Ono.” (Tribe y Jana, 1998, p. 82). Otros creadores comprometidos con la denuncia de la injusticia social, el colonialismo y el apartheid como Doris Broom y Willian Kentridge

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

realizaran en Johannesburgo (Sudáfrica) su obra titulada Gate de 1995 consistente en un dibujo de un corazón con fuego en un terreno abierto de la misma ciudad.

El corazón sería para Sri Aurobindo como lo capital del sistema “el centro emocional de la mente pensante del deseo” (Aurobindo, 1980, p. 188), constituyendo lo más fuerte que existe en el ser humano, recogiendo y afectando para la consciencia la presentación de las cosas: “Es de allí que el Señor aposentado en el corazón de todas las criaturas, las hace girar montadas en la máquina de la Naturaleza accionada por la Maya de la ignorancia metal.” (Aurobindo, 1980, p. 188). El corazón representaría el doble movimiento de expansión y de reabsorción del universo que se relacionaría con las dos etapas del ciclo cardiaco, la fase de contracción o sístole y la diástole o fase de relajación, por eso el corazón en la India se le denomina Prajāpati, dios creador como vemos en Brahma como origen de los ciclos. San Clemente de Alejandría denomina a Dios como el corazón del mundo, manifestándose en las seis direcciones del espacio, para los hindúes el corazón (hridaya) sería como Brahmapura, la morada de Brahma, mientras que en el Islam el Trono de Dios sería el corazón del creyente, al igual que los cristianos consideran el corazón como el centro de la individualidad, hacia el cual retornamos en nuestra andadura espiritual representando “el estado primordial, y por tanto el lugar de la actividad divina. El corazón, dice Angelus Silesius, es el templo, el altar de Dios; puede contenerlo enteramente” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 341). E. Pérez de Carrera afirma:

Puede que haya un corazón que bobee la energía que llega a todos los humanos, un corazón que impulsa la sangre invisible que llega a todas las células. Un corazón sin coraza, transparente e invisible cuyo latido se escucha cuando se calla el ruido del deseo, cuyo ritmo se siente cuando se disipa la niebla del miedo. (Pérez de Carrera, 2004, p. 71).

El corazón tendría memoria y no sería solamente una bomba de sangre como explica K. Korotkov, sino que constituiría un órgano que participaría en los procesos de la consciencia, poseyendo una memoria como demuestran “estudios que revelan que, tras un trasplante de corazón, la persona trasplantada adquiere comportamientos del donante” (Korotkov, 2018, p. 29). El doctor Herst, profesor de la Universidad de Melbourne llama la atención de como el corazón pensaría independientemente del cerebro cambiando de ritmo, como ha podido comprobar K. Korotkov a través de la cámara EPI, señalando como el pensamiento que se sentiría profundamente en el corazón nacería de éste y se transferiría a través del corazón, recibiendo igualmente en el corazón: “Y cuanto más sentimiento del corazón pone una persona, es decir, sinceridad en la transferencia, más obvio es el aumento de pulso. La energía del corazón requerida esta casi unida al pensamiento, de modo que tiene actividad vital.” (Korotkov, 2015, p. 135)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

K. Korotkov señala como el funcionamiento exacto del corazón todavía no se conocería completamente, aunque este funcionamiento tendría que ver con la estructura líquida de la sangre que poseería un papel activo en este proceso. Gerald Pollack ha demostrado la existencia de la interacción de la sangre con las paredes capilares creando “la fuerza eléctrica que provoca el movimiento del líquido. Esto permite a la sangre pasar de los pequeños capilares sin resistencia, transportando leucocitos de un tamaño mayor que el diámetro de los capilares” (Korotkov, 2018, p. 80). P. Hemenway señala como mediante un programa de ordenador se puede realizar una reconstrucción de “las fibras del músculo cardiaco, donde se aprecia su forma espiral en la cara interior y exterior del corazón” (Hemenway, 2008, p. 132), curiosamente al igual que el corazón, la espiral se movería:

[...] en direcciones sucesivamente opuestas hacia la expresión final tanto de lo infinitamente expandido como de lo infinitamente contraído. La espiral se acerca constantemente a estos dos aspectos incomprensibles de la realidad última, y por tanto simboliza un universo que avanza hacia la perfecta singularidad de la que surgió. Así, los brazos en forma de espiral de nuestra galaxia constituyen una imagen de la continuidad entre polaridades fundamentales: lo infinito y lo finito, el macrocosmos y el microcosmos. (Lawlor, 1993, p. 73).

Los alumnos suelen representar este órgano de manera numerosa intuyendo a través de sus creaciones simbólicas este tipo de funcionamientos como las imágenes del corazón de la que fluyen corrientes en espiral (Fig. 12-13).



Figura 12: Práctica en cartón pluma de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la alumna.



Figura 13: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

En el mundo científico autores como R. Marinelli ya se está llegando a la conclusión que el corazón no sería una bomba, sino un regulador del flujo sanguíneo que controlaría “la sangre que implosiona en nuestro cuerpo por dos vórtices gemelos opuestos creados en su interior. Son estos vórtices lo que es tan importante en la forma en que la sangre fluye por el corazón” (Korotkov, 2018, p. 79). La presión del corazón no sería de propulsión ya que “más adelante se detiene el flujo sanguíneo helicoidal; su energía es transferida para aumentar la velocidad del vórtice. A su vez, el aumento de la velocidad del vórtice provoca una mayor fuerza etérica que acelera (activa o refuerza) la sangre” (Korotkov, 2018, pp. 79-80). Este recorrido de la sangre inspira a artistas como el mexicano Alejandro Durán con su obra titulada Vena realizada en 2011 mediante residuos de plástico policromados de rojo que serpentean por la vegetación circundante desechados por los migrantes mexicanos. Paul Klee en su obra Bases para la estructuración del arte dedica unas frases a la circulación de la sangre que califica de pasiva mientras que el bombeo del corazón sería activo diciendo sobre esta función:

I. El bombeo del corazón (activo).

III. La circulación de la sangre (pasivo).

II. El pulmón al recibirla y transmitirla modificada participa en el proceso (intermedio).

I. El corazón bombea.

III. La sangre circula nuevamente y regresa sucesivamente al corazón, que fue el punto de partida.
(Klee, 2007, p. 31)

Los estudiantes también plasmaran arquetípicamente estas funciones en relación con el propio cuerpo y sus órganos internos donde representan la imagen simbólica de los pulmones, el corazón o el fluido sanguíneo (Fig. 14-15).



Figura 14: Práctica en modelado en barro de un alumno de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.



Figura 15: Práctica con materiales reciclados de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Para E. Pérez de Carrera la sangre que recorre en nuestro cuerpo a través de una infraestructura de kilómetros no sólo conduciría oxígeno y combustible a los rincones más ocultos, sino que también canalizaría “elementos sutiles hasta ahora indescifrables, informaciones exógenas y etéreas que influyan en los procesos metabólicos que construyen la consciencia” (Pérez de Carrera, 2004, p. 73). Llamando la atención de como la sangre sería la sustancia orgánica que tendría menos problemas de rechazo, además de ser la más intercambiable entre las personas y a pesar de que constituye para el ser humano un vehículo común, transportaría elementos esencialmente distintos en cada uno de nosotros, tal vez por esta peculiaridad siempre se la habría dado un simbolismo mágico relacionado con el sacrificio, el pacto, el ofrecimiento, la pureza, el servicio y el valor:

Viejas leyendas todavía recorren el mundo narrando historia sobre manipuladores y experimentadores de ritos y bacanales alrededor de los imaginarios poderes secretos de la sangre. Desde alquimistas y carboneros hasta órdenes sagradas y secretas, llegando hasta los vampiros, todos han buscado en la sangre algo más que un flujo rojo de óxido que nutre las células. (Pérez de Carrera, 2004, p. 72).

El artista Eduardo Kac elige una flor de cinco pétalos elaborada mediante biología molecular a la que designa con el nombre de Edunia para acercar al espectador a otras formas de vida como las vegetales, esta flor será protagonista de su serie titulada Historia natural del enigma desarrollada entre los años 2003 y 2008, donde crea una nueva variedad de petunia mediante una modificación genética expresando así su ADN en las nervaduras de los pétalos. Dice Kac sobre esta obra:

El gen fue aislado y secundado a partir de mi sangre. El fondo rosa del pétalo sobre el que destacan las venas rojas, evoca mi propio tono rosáceo de piel. El resultado de esta manipulación molecular es una floración que crea la imagen viviente de la sangre humana circulando por las venas de una flor. (Kac, 2010, pp. 389-390)

Kac desarrolla esta obra basándose en los últimos descubrimientos científicos que desvelan como ya apuntaban Descartes o Julien Offray como existirían “homologías entre las secuencias genéticas humana y vegetal” (Kac, 2010, p. 391). El ser humano sería una síntesis del mundo como microcosmos, numerosos autores entre los que se encuentran los sabios de los Upanishads, los teólogos cristianos y los alquimistas, destacarían las analogías y correspondencias que habría entre los elementos del compuesto humano y los elementos que

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

compondrían el universo, además de los principios que gobernarían los movimientos del hombre y los del universo:

En el Atharva Veda (10, 7), el hombre de los orígenes, como una suerte de Atlas cargando el mundo se considera como el pilar cósmico que tiene por misión esencial apuntalar el cielo y la tierra, constantemente amenazados con disociarse y desintegrarse. El hombre es así centro y principio de unidad y finalmente se identifica con el principio supremo, el Brahman. (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 574)

El amor como elemento de totalización en el camino de individuación.

C. G. Jung llama la atención de como nuestra incapacidad de amor nos estaría hurtando nuestras potencialidades de manera que: “Este mundo solamente es vacío para aquel que no sabe dirigir su libido a las cosas y personas para hacérselas vivas y bellas.” (Jung, 2018, p. 16) El arte a través de sus símbolos de totalidad nos pondría en consonancia con nuestro ser esencial más profundo o “sí-mismo” guiándonos en nuestro camino de transformación que C. G. Jung denomina “proceso de individuación” que estaría centrado en la totalidad de la psique, siendo su objetivo la formación de un nuevo centro de la personalidad: “El sí-mismo no sólo es el punto central, sino que además comprende la extensión toda de la consciencia y de lo inconsciente; es el centro de esta totalidad, así como el yo es el centro de la consciencia.” (Jung, 2015, p. 41) Este proceso psicológico podemos observarlo en el arte de Yaacov Agam que basa su creación en la espiritualidad hebrea, abarcando la idea de Dios y el arte mediante la imagen del símbolo, que para este artista 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 así mismo” (como se citó en M. Ragon, 1975, p. 35). Agam afirmaría como sus esculturas estarían siempre en devenir siendo “instrumentos para crear una infinitud de espacios” (como se citó en M. Ragon, 1975, p. 72) como podemos ver en su obra realizada en acero inoxidable titulada Corazón palpitante situada en el Centro Médico Rabin, Petaj Tikva en Israel. En esta escultura el círculo estaría conformado por un módulo que se repite desde el centro hacia fuera como si fuera un signo de la Unidad principal y del Cielo, indicando su actividad y sus movimientos cíclicos. Numerosos autores relacionaron el centro y el círculo a Dios y la creación, así Proclo dice: “Todos los puntos de la circunferencia se vuelven a encontrar en el centro del círculo, que es su principio y su fin.” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 301) C. G. Jung llama la atención como el pensamiento alquimista más fundamental sería el que postula que todo proviene de lo Uno, en la Tabula dice que “Así como todas las cosas proceden del Uno... así todas las cosas nacieron de esta cosa una.” (como se citó en Jung, 2015, p. 278) Confesando como, se sentía al mismo tiempo como una persona limitada

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

pero también como un ser eterno, “como el Uno y el Otro. Al saberme único en mi combinación personal, es decir, limitado, tengo la posibilidad de tomar consciencia también de lo infinito” (Jung, 1996, p. 331). Según este autor el símbolo representaría esta presencia “eterna” que la consciencia puede percibir, ya que solo conoceríamos una pequeña parte de nuestra psique y la causalidad de nuestra existencia psíquica se situaría en el inconsciente. En la fantasía y la imaginación del artista se hacen visibles estas imágenes primordiales, que muestran cómo en la psique habría formas geométricas e ideas en el sentido platónico, que a pesar de ser inconscientes estarían activas e influyen sobre nuestro pensamiento, sentimientos y emociones demostrándose de esta forma como la psique no sería al comienzo una “tabula rasa”, como tampoco lo es el espíritu. Las posibilidades de contenido están dadas a priori por las disposiciones funcionales heredadas y preformadas: “La psique no es otra cosa que el resultado de los modos de funcionar de los cerebros de la serie de los antepasados, un precipitado de las tentativas de adaptación y de las experiencias de la serie filogenética.” (Jung, 1994, p. 364) Para el antropólogo L. Dunch no existiría la creatividad sin la colaboración del símbolo, ya que éste sería un acontecimiento dinámico, que llevaría implícito un cambio y una maduración de la consciencia: “Es un dato muy evidente que, en la larga historia de la humanidad, los símbolos, por regla general, han sido manifestaciones plásticas de la creatividad poética, musical, convivencial, casi como si se tratara de una suerte de revelación.” (Dunch, 2003, p. 309)

J. Campbell siguiendo a Bastian señala como “las ideas elementales nunca se experimentarían directamente, en estado puro” (Campbell, 2017, p. 619), sino que estas ideas se abstraerían haciéndose efectivas a través de “las ideas étnicas localmente condicionadas” (Campbell, 2017, p. 619), llamando la atención de la fuerza psicológica de la cultura india cuya mitología al igual que el rito son designados como *mārga* y *dešt*, el primer término significa “sendero” o “camino” designando el sendero o camino del descubrimiento de lo universal, mientras que el segundo término que se pronunciaría “*dei-shi*” tendría que ver con lo regional, local o étnico, siendo “el aspecto peculiar, sectario o histórico de cualquier culto a través del cual se forma un pueblo, una nación o una civilización” (Campbell, 2017, p. 620). Para este autor la imagen mitológica funcionaría como un camino donde la mitología y el ritual nos conducirían a una transformación que nos desasía de las condiciones locales e históricas para conducirnos “hacia algún tipo de experiencia inefable” (Campbell, 2017, p. 620). Esta vivencia inefable estaría presente en la mística donde el amor sería “sentir una fuerza que impulsa a un sentido determinado hacia un centro dado” (Cirlot, 1969, p. 153), según C. G. Jung esta experiencia estaría presente en el proceso psicológico de individuación que surgiría de manera cíclica y en espiral y que aparecería en los dibujos generados por los sueños y fantasías espontáneas de sus pacientes donde surgiría el motivo del árbol y la flor durante el curso en espiral que se asemejaría al proceso de crecimiento de la planta. Este desarrollo inconsciente se movería en forma de espiral alrededor de un punto central al que los pacientes se acercaríamos lentamente, durante este estadio las propiedades del centro se irían perfilando con más claridad: “Tal vez hasta fuera lícito afirmar inversamente que el centro, irreconocible en sí, obra como un

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

imán sobre materiales dispares y propensos del inconsciente, y que poco a poco los encierra en una celda de cristal.” (Jung, 2015, p. 150). Este proceso sería tangible en los trabajos a los alumnos en cuyas composiciones las figuras confluyen a un punto central (Fig. 16).



Figura 16: Práctica en cartón de una alumna de 1º Bellas Artes. Fotografía de la autora.

P. A. Urbina en su ensayo *Filocalía o Amor a la Belleza* de 1988 considera como el artista debe vivir en una continua ascesis para así conseguir paz, a la que define como “una progresión al infinito” (Urbina, 1988, p. 189), de manera que una verdadera creación artística sólo puede darse desde una “sobrenaturaleza”, ya que ésta sólo encontraría su poder real mediante el encuentro con el “Amor” y el Infinito al no podernos elevar por nosotros mismos. Para este autor la creación artística desvelaría un misterio del Amor naciendo de éste:

El hombre es un ser enamorado y amado, y, por eso, de suyo, es creador. De la calidad de ese amor depende la de su creación. Si la calidad de ese amor es espiritual, sus obras son más propiamente creadoras. (Urbina, 1988, p. 189)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

Sri Aurobindo llama la atención de como el ser humano reclamaría libertad de espacio e iniciativa, para su alma y su naturaleza, para un pensamiento, una voluntad y una consciencia individuales, señalando que para que la ley verdadera de nuestro desarrollo y la totalidad del objeto de nuestra existencia social se nos muestren con claridad, es necesario descubrir lo que el ser humano ha sido en el curso de su pasada evolución física y vital, y también conocer su destino futuro, mental y espiritual, junto con su lugar en los ciclos de la Naturaleza. Nuestro retorno subjetivo al interior nos ayudará a regresar a nosotros mismos, volviendo a la fuente de nuestras posibilidades vivas e infinitas, de esta manera el ser “comienza a dibujarse ante sus ojos la posibilidad de una nueva y perfecta autocreación. Descubre su verdadero lugar en la Naturaleza y despierta a la grandeza de su destino” (Aurobindo, 2002, p. 84). Ninguno de los mecanismos inventados por la razón tiene poder para perfeccionar al ser humano, ni como individuo, ni como ser colectivo, se necesitaría un cambio interior de su naturaleza, pues como dice Sri Aurobindo no sería completamente imposible que algún día la sociedad se vuelva de forma decisiva hacia el ideal espiritual, este comienzo puede significar el descenso de una influencia supramental, un nuevo poder de consciencia que caracterizará el próximo periodo de nuestra evolución donde el arte y la poesía pueden tener un enorme valor por su capacidad de recrear nuestras almas con lo universal y lo ideal, tendiendo puentes para llegar a esta “Realidad oculta” y a esta “Luz” que en realidad estaría dentro de nosotros por lo que “en su búsqueda podemos usar muchas de las fórmulas y actividades de la vida:

Así como uno ofrece una flor, una plegaria, un acto al Divino, puede ofrecer también una forma de belleza creada, una canción, un poema, una imagen, una melodía, y lograr a través de ello un contacto, una respuesta, una experiencia. (Aurobindo, 1995, p. 38)

Referencias

- Aurobindo, Sri. (1980). *Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Auto perfección*, Buenos Aires: Kier.
- Aurobindo, Sri. (2002). *El ciclo humano*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo,
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós.
- Campbell, J. (2017). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva, Vol. I*, Gerona: Atalanta.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.
- Ghyka, M. C. (1968). *El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. II Los ritos*, Barcelona: Poseidón.
- Ghyka, M. C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona.
- Cirlot, J. (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- Duch, L. (2003). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Trota, Madrid.
- Hemenway, P. (2008). *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, Barcelona: Evergreen.
- Herrero, J. (1995). *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*, Palencia: Ars Magna.
- Jaffé, A. (1997). *El simbolismo de las artes visuales en C. G. Jung (ed), El hombre y sus símbolos*, Col. Biblioteca Universal nº3, Barcelona: Caralt, pp. 229-278.
- Jung, C. G. (1994). *Tipos psicológicos*, Barcelona: Edhasa.
- Jung, C. G. (1995). *AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 113, Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia, Vol. 15*, Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2015). *Psicología y alquimia, Vol. 12*, Madrid: Trotta.
- Jung, Carl G. (2018). *Sobre el amor*, Madrid: Trotta.
- Kac, P. (2010). *Telepresencia y bioarte. Interconexión en red de humanos, robots y conejos*, Murcia: Cendeac.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.114>

- Klee, P. (2007). Teoría del arte moderno, Buenos Aires: Captus.
- Korotkov, K. (2015). La energía de la consciencia, Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Korotkov, K. (2018). La energía de la salud. Poland: Amazon Fulfillment.
- Lawlor, R. (1993). Geometría Sagrada, Madrid: Debate.
- Livio, M. (2006). La proporción áurea. La historia de phi, el número más enigmático del mundo, Barcelona: Ariel.
- Mayayo, P. (2002). Louise Bourgeois, Hondarribia: Nerea.
- Navalón, N. Mañas, A. & Cháfer, B. (2021). Heroínas de una Sociedad Misógina. Hildegard von Bingen y la Revelación de lo Oculto. Visionarias en el Arte Contemporáneo. Barcelona, Research, Art, Creation, 9(2), pp. 133-160. <https://doi.org/10.17583/brac.2021.7727>
- Pérez de Carrera, E. (2004). 49 Respuestas a la aventura del pensamiento, tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- Ragon, M. (1975). Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam, Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Rousseau, P. (2013). Abstracción premonitoria: mediumnidad, escritura automática y anticipación en la obra de Hilma af klint en I. Müller-Westerman y J. Widof (ed) Hilma af klint. Pionera de la abstracción [cat. expo], Málaga: Museo Picasso, pp. 161-175.
- Straine, S. (2020). Arte Abstracto, Barcelona: Blume.
- Tribe, M. y Jana, R. (1998). Arte y nuevas tecnologías, Uta Grosenick: Taschen.
- Urbina, P. A. (1988). Filocalia o Amor a la Belleza, Madrid: Rialp.
- Weyl, H. (1990). Simetría, Madrid: Graw-Hill.
- Williams, C. (1984). Los orígenes de la forma, Barcelona: Gustavo Gili.