

Los elementos formales del *mandala*: sus expresiones plásticas en la educación de las Bellas Artes a partir de C. G. Jung

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Belén León-Río

Universidad de Sevilla. España
belenleon@us.es

—

Recibido: 8 de marzo 2020

Aprobado: 17 de agosto de 2020

Cómo citar este artículo: León-Río, Belén (2021). Los elementos formales del mandala: sus expresiones plásticas en la educación de las Bellas Artes a partir de C. G. Jung. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 16(29). pp. 162-177.
<https://doi.org/10.14483/21450706.17439>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Práctica de modelado en barro de un alumno de 1º de Bellas Artes (2014).



Los elementos formales del *mandala*: sus expresiones plásticas en la educación de las Bellas Artes a partir de C. G. Jung.

Resumen

El inconsciente está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas creativas, donde el artista plástico busca inspiración, produciendo una numerosa simbología que tiene que ver con la evolución de nuestra consciencia. En este artículo analizaremos en concreto el arquetipo *mandala*, por ser un símbolo con mucha presencia e importancia en el mundo del arte. A lo largo de investigaciones realizadas durante 20 años con más de 1.000 alumnos que cursaban su primer año en Bellas Artes, hemos encontrado en sus experiencias artísticas gran abundancia de elementos formales que se repetían, o la presencia de estructuras análogas a los arquetipos mandálicos de los pacientes de C. G. Jung, lo que demostraría que el ser humano puede ver más allá de la superficie de las cosas, mediante estos símbolos, portadores de significado en sí mismos.

Palabras clave

Arquetipo; consciencia; inconsciente; mandala; símbolo

The Formal Elements of the Mandala: Their Plastic Expressions in the Education of Fine Arts Following C. G. Jung.

Abstract

The unconscious is full of germs of future psychic situations and creative ideas, where the visual artist seeks inspiration, producing a rich symbolism that has to do with the evolution of our consciousness. In this article we will specifically analyze the mandala archetype, as a recurring symbol of great relevance in the art world. Through research carried out over 20 years with more than 1,000 students who were in their first year of a Fine Arts degree, we have found in their artistic experiences a great abundance of formal elements that were repeated, or the presence of structures analogous to the mandala archetypes of CG Jung's patients, which would demonstrate that the human being can see beyond the surface of things, as indicated by these symbols, carriers of meaning in themselves.

Keywords

Archetype; consciousness; unconscious; mandala; symbol

Les éléments formels du mandala: Leurs expressions plastiques dans l'éducation des beaux-arts d'après C. G. Jung.

Résumé

L'inconscient est plein de germes de situations psychiques futures et d'idées créatives, où l'artiste visuel cherche l'inspiration, produisant un symbolisme riche qui a à voir avec l'évolution de notre conscience. Dans cet article, nous analyserons spécifiquement l'archétype du mandala, en tant que symbole récurrent d'une grande pertinence dans le monde de l'art. A travers des recherches menées depuis plus de 20 ans auprès de plus de 1000 étudiants qui étaient en première année de Beaux-Arts, nous avons trouvé dans leurs expériences artistiques une grande abondance d'éléments formels qui se répètent, ou la présence de structures analogues aux archétypes mandala des patients de CG Jung, qui démontreraient que l'être humain peut voir au-delà de la surface des choses, comme l'indiquent ces symboles, porteurs de sens en eux-mêmes.

Mots clés

Archétype ; conscience ; inconscient ; mandala ; symbole

Os elementos formais da *mandala*: suas expressões plásticas na educação das Belas Artes a partir de C.G. Jung.

Resumo

O inconsciente está cheio de germes de futuras situações psíquicas e ideias criativas onde o artista plástico busca inspiração, produzindo uma numerosa simbologia que tem a ver com a evolução da nossa consciência. Neste artigo analisaremos especificamente o arquétipo *mandala*, por ser um símbolo com muita presença e importância no mundo da arte. Ao longo de investigações realizadas durante 20 anos com mais de 1.000 alunos que cursavam seu primeiro ano em Belas Artes, encontramos em suas experiências artísticas grande abundância de elementos formais que se repetiam, ou a presença de estruturas análogas aos arquétipos mandálicos dos pacientes de C.G. Jung; o que demonstraria que o ser humano pode ver mais além da superfície das coisas, mediante a estes símbolos portadores de significados em si mesmos.

Palavras chave

Arquétipo; consciência; inconsciente; mandala; símbolo

Ima ministidu alpapi ruraspa kauachiku ; iachachii Suma ruraikuna C. G. Jung.

Maillalachiska

Pai nikumi tiansa llapa mana allí iuiaikunaua, chimanda kai ruraita pudinchi tapuchii kai killkapi. Ruraikunata kauachi kanchama. Llapa tapuchispa unaimandata iskai chungu wata kunaura, Nispa iachachi sugkunata, sug wata kallarikata chi ñugpata ruraska kunankama chara mana chinga chasallata iachansi maimandami samuku.

Rimangapa ministidukuna

Chasa suti ruradur; sungapi iuiarii; mana allilla iuiaska; chagramanda mikuiua turaska; ima kauachingapa munaspa

El arquetipo y el inconsciente en las artes plásticas: símbolos del "sí-mismo"

K. Korotkov señala como, en el siglo XXI, la pregunta de qué es la consciencia, se habría convertido en una de las bases para la vida de nuestra sociedad, atrayendo un gran interés de los científicos: "Y, como el caso de la mecánica cuántica, cuanto más nos sumergimos en este mundo, más podemos ver de su infinito." (Korotkov, 2015, pp. 287-288) Este catedrático ruso, creador de una línea científica llamada electrofotónica afirma que cuando hablamos de niveles metafísicos, se tiene en cuenta la siguiente capa de realidad que no es material, sino que está basada en diferentes formas de existencia de la materia: "Éste es el nivel de lo superfísico, el nivel de lo ideal, el nivel del alma y el espíritu. Es el nivel más alto de nuestra jerarquía y, al mismo tiempo, es la base de todo." (Korotkov, 2015, p. 194)

Para Sri Aurobindo nuestra consciencia es una fuerza de existencia consciente-de-sí en la que la mente sería un término medio, de forma que la elevación de nuestra consciencia estaría determinada por el equilibrio de nuestra mente y la materia que produce la vida en su evolución. Así, el individuo creativo o aquel que es capaz de desarrollar "algo a partir de sí mismo hace una distinción entre él, la fuerza que actúa en él y el material en el que trabaja. En realidad, él mismo es la fuerza, el mismo es la consciencia individualizada de que se sirve, él mismo es el material que utiliza, él mismo es la forma resultante" (Aurobindo, 2008, p. 151). Según este autor, la inteligencia tiene una gradación suprema a la que denomina mente ideativa, que busca la verdad desinteresadamente y se preocupa por el conocimiento del mundo y todo lo que esté detrás de su propia acción, observando los datos proporcionados por los sentidos y las experiencias superficiales interiores con el fin de "hallar la idea, la verdad de la que presta testimonio, reduciéndolos dentro de los términos del conocimiento" (Aurobindo, 1980, p. 223).

La mente ideativa tendría su expresión en el arte a través de un esquema simbólico que representa estas ideas puras o arquetípicas subyacentes en sus composiciones, estas constituyen fuerzas y energías que reproducen una acción universal que se esconde en la naturaleza y que determina nuestra manera de captar el mundo, desarrollando así nuestra intuición. El artista potencia la subjetividad del espectador mediante la representación de estas abstracciones intelectuales de la mente, que conllevan en sí mismas distintos niveles de lectura, teniendo además un marcado carácter

numérico y sagrado como ocurre con el arquetipo *mandala*, imagen universal perteneciente a la herencia histórica y espiritual de la humanidad. Este proceso psicológico productor de imágenes fue analizado por C. G. Jung, que afirmaba que el alma provee imágenes y formas que hacen posible el conocimiento de los objetos que se traduce en las representaciones arquetípicas, a las que define como imágenes primordiales que no serían nunca un reflejo de sucesos físicos, sino productos propios del "*factor anímico*":

Pese a la tendencia materialista a entender el alma como mera copia de procesos físicos y químicos, no hay una sola prueba que apoye esa hipótesis. Y es más, innumerables hechos demuestran, por lo contrario, que el alma traduce el proceso físico en una serie de imágenes, que con frecuencia tienen una conexión apenas reconocible con el proceso objetivo. (Jung, 1994a, p. 53)

C. G. Jung realizó a lo largo de su vida una investigación comparativa de los símbolos que resultó indispensable para la explicación de los productos espontáneos del inconsciente colectivo, que estaría lleno de imágenes arquetípicas que tendrían que ver con nuestro pasado evolutivo, pero también con nuestro futuro. Estas imágenes o arquetipos tratarían de elucidar analógicamente lo que permanece aún desconocido y en devenir, siendo aplicado por Jung a las representaciones colectivas, ya que designan contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, representando un dato psíquico todavía inmediato:

Como tal, el arquetipo difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada. Especialmente en estadios más elevados de las doctrinas secretas, los arquetipos aparecen en una forma que por lo general muestra de manera inconfundible el influjo de la elaboración consciente que juzga y que valora. Su manifestación inmediata, en cambio tal como se produce en los sueños y visiones, es mucho más individual, incomprendible o ingenua que por ejemplo, en el mito. El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al consciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual en que surge. (Jung, 1994a, p. 11)

C. G. Jung pone de ejemplo la naturaleza dual del *rebis* o *lapis philosophorum* que se remonta al concepto alquímico de unión de los opuestos, caracterizada en la literatura correspondiente como un símbolo del "sí-mismo", concepto psicológico donde se produciría

la unión de la consciencia (masculina) y el inconsciente (femenino), esta totalidad psíquica aparecería espontáneamente en la forma del *mandala* y sus numerosas variantes. Estos símbolos del "sí-mismo" estarían históricamente sancionados como imágenes de Dios, siendo el arte un vehículo de gran importancia en su representación, como podemos ver en la obra de William Blake titulada *Europa, una profecía* de 1794, donde aparece un *mandala* del que surge la figura del demiurgo que los gnósticos representan como el origen, el centro del ente, el creador o la sustancia divina que se esconde en el ser humano:

La imagen primordial de la cuaternidad se une en los gnósticos a la figura del demiurgo o del *Antrôpos*. Este es en cierto modo la víctima de un acto de creación, ya que queda aprisionado por la *physis* [naturaleza] a la cual ha descendido. La imagen del alma del mundo, o de la del hombre primordial, latente en la oscuridad de la materia, expresa la existencia de un centro trascendente a la consciencia, que nosotros precisamente por su cuaternidad así como por su redondez, entendemos como un símbolo de la totalidad. (Jung, 1995, p. 207)

Para C. G. Jung el "sí-mismo" individual sería más amplio que el yo, al abarcar también lo inconsciente, siendo una parte o sector innato que representaría una especie de decurso psíquico con distintas gradaciones que estaría presente en todas partes y en todos los seres vivos: "Desde antiguo el modo innato de *obrar* es calificado de *instinto*; yo he propuesto calificar de *arquetipo* el modo o forma de la aprehensión psíquica del objeto." (Jung, 1994b, pp. 447-448) El *mandala* o círculo ritual constituye el símbolo por excelencia del "sí-mismo", una magnitud psíquica de integridad que produciría una armonía y un equilibrio en nuestra consciencia mediante el proceso psicológico definido por Jung como "proceso de individuación", donde el símbolo del "sí-mismo" expresaría la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación del ser humano con el conjunto de la naturaleza:

Así, el círculo es un conocido símbolo de Dios, lo mismo que la cruz (en determinado sentido) y la cuaternidad en general como en la visión de Ezequiel o el "Rex gloriae" con los cuatro Evangelistas, o en el gnosticismo *Barbela* (= Dios en cuatro) y *Kolorbas* (= todos cuatro). (Jung, 1995, p. 204)

Los arquetipos mandálicos y su relación con las representaciones artísticas

Desde principios del siglo XX el arte y la psicología han intentado a través del inconsciente buscar nuevos caminos que facilitarían la comprensión de nuestra verdadera naturaleza, los artistas experimentarían en sus obras con la imaginación activa, el fantaseo, y los sueños. Jean Arp confesaba como hasta 1920 después del final de la guerra, no pudieron ver las primeras publicaciones internacionales, sorprendiéndose como en otros lugares del mundo, también se habían hecho intentos "idénticos" a sus experiencias artísticas, particularmente la obra de Mondrian o de van Doesburg, aunque argumentaba que sus "investigaciones estéticas surgían de intenciones esencialmente diferentes de las de la mayoría de los 'constructivistas'. Entreveíamos cuadros de meditación, mandalas, jalones. Nuestros jalones de luz debían indicar el camino hacía el espacio, la profundidad, el infinito" (como se citó en V. V. A. A. 2006, p.164).

Para C. G. Jung los *mandalas* individuales serían símbolos de orden, los cuales aparecen en los pacientes principalmente en periodos de desorientación o de reorientación psíquica, expresando ordenamiento, equilibrio y totalidad, estando relacionados con pensamientos religiosos o numinosos e ideas filosóficas. Estos *mandalas* tenían la mayoría de las veces carácter irracional, intuitivo y su contenido simbólico ponía al paciente en relación con el inconsciente: "Expulsan y exorcizan, como un círculo mágico, a las fuerzas anárquicas del mundo de tiniebla y construyen o generan un orden que transforma al caos en un cosmos." (Jung, 1995, p. 44) El propio Jung confiesa su experiencia artística con esta figura geométrica:

Recién cuando comencé a pintar los mándalas vi todos los caminos que había tomado, todos los pasos que había dado, todo conducía de nuevo al mismo punto, esto es, al medio. Se me hizo cada vez más claro: el mándala es el centro, es la expresión para todos los caminos. (Jung, 2019, p. 71)

C. G. Jung muestra cómo el *mandala* es uno de los arquetipos que mejor representa la universalidad del ser humano, llegando a realizar una relación sobre los elementos formales del *mandala* que aparecían en los sueños, fantasías y expresiones plásticas de sus pacientes, que dividió en nueve representaciones distintas y que hemos podido constatar igualmente en nuestros estudios realizados con los alumnos de primer año de Bellas Artes:

1. Círculo, esfera, ovoide.
2. Flor, rosa, rueda.
3. Sol, estrella, cruz.
4. Figuras cruciformes en rotación.
5. Círculo representado por una serpiente dispuesta en torno de un centro, circular o en espiral.
6. La cuadratura del círculo, el círculo aparece insertado en el cuadrado o viceversa.
7. Castillo, ciudad, patio, casa.
8. Ojo.
9. Figuras tetrádicas y de múltiplo de cuatro, triádicas y pentádicas.

Durante innumerables años pudimos comprobar a través de las practicas realizadas en el aula por los alumnos de Bellas Artes, cómo aparecerían similitudes y estas se repetían en distintos grupos y en los más diversos individuos: arquetipos y esquemas geométricos que subyacían en las composiciones de sus trabajos, siendo los más representativos los circulares o esféricos de carácter puramente geométrico o con figuras de objetos, además de representaciones humanas de animales o vegetales que estaban en relación mutua por la ordenación o el sentido circular, confirmándose en el transcurso de estas experiencias cómo las creaciones de los alumnos estaban determinadas por ciertas premisas arquetípicas inconscientes. Todo esto suscitó nuestro interés a investigar este tipo de manifestaciones plásticas que contengan un rico material significativo y que se expresaban llenas de vida y con una plástica de gran belleza, dando como resultado ciertos elementos formales que se repetían como el *mandala*, presentando además estructuras idénticas o análogas a los pacientes de C. G. Jung.

La metodología seguida era proponer al alumno la realización de tres prácticas escultóricas a lo largo del curso, de carácter abstracto o figurativo que no se habían basado previamente en ninguna cultura y tradición, mediante el juego con la materia y con técnicas como el ensamble con distintos materiales, el modelado en barro o la talla en poliestileno expandido que permitían el juego, la improvisación y resultados inmediatos.

En la producción escultórica de los alumnos se potenció en todo momento la capacidad de aventura mediante un aprendizaje por descubrimiento a partir del juego con la materia plástica, donde la intuición tomara la delantera a la hora de elaborar las prácticas y la razón fuera plástica y flexible. De esta forma se facilitaba la fluidez de los contenidos inconscientes internos del alumno hacia el exterior, comprobándose mediante esta metodología de trabajo cómo los alumnos eran capaces

de conectar con sus propios símbolos, además de comprobar cómo las imágenes que surgían del inconsciente no estaban familiarizadas con paralelos mitológicos o etnológicos conocidos por los estudiantes a la hora de realizar estas prácticas experimentales.

En todo este proceso tomamos una actitud dinámica frente a los alumnos, respetando los distintos caminos elegidos por ellos para llevar a cabo su obra, y promoviendo que sus búsquedas estuviesen estimuladas principalmente por la subjetividad. Esto nos llevó a una enseñanza basada en un debate abierto en vez de una mera actividad de transmisión, fomentando la divergencia de puntos de vista y provocando la reflexión y toma de postura de los contenidos de aprendizaje y demás componentes que intervienen en el desarrollo simbólico con el fin de propiciar la investigación en este campo. Todo esto se complementaría con la exposición teórica de estas cuestiones una vez realizadas las prácticas, ayudando así al alumnado a intelectualizar la simbología surgida de sus creaciones.

A través de las diversas técnicas y materiales empleados por los estudiantes vimos cómo sus trabajos escultóricos estaban conformados en multitud de ocasiones mediante composiciones a base de círculos radiados o semicírculos encajados, mientras que en otras veces se presenta en forma de círculos concéntricos que en el budismo zen simbolizarían la etapa última del perfeccionamiento interior y la armonía del espíritu (Imagen 1). Para G. Durand el círculo mandalico sería centro, definiendo el espacio curvo y cerrado como "signo de suavidad, de paz, de seguridad" (Durand, 1981, p. 236). Este espacio circular sería "el del jardín del fruto, del huevo o del vientre, y desplaza el acento simbólico a las voluptuosidades secretas de la intimidad" (Durand, 1981, p. 236). El huevo filosófico de la alquimia tanto en Occidente como en Extremo Oriente tendría que ver con esta "intimidad uterina" (Durand, 1981, p. 241), ya que la alquimia sería un regreso al útero: "El orificio del huevo debe estar 'herméticamente' cerrado: este último simboliza el huevo cósmico de la tradición universal" (Durand, 1981, p. 241). Hildegarda de Bingen describe este arquetipo en la Visión nº 3 *El universo* perteneciente a su obra teológica *Scivias*:

Luego vi un gran instrumento redondo y umbroso, semejante a un huevo, estrecho por arriba, ancho en su mitad y algo más ceñido en la parte inferior; por fuera rodeaba todo su contorno un brillante fuego, con una piel de tinieblas sobre él. (Bingen, 1999, p. 47)



Imagen 1. Práctica de ensamble en cartón pluma de una alumna de 1º de Bellas Artes (2014).



Imagen 2. Práctica de modelado en barro de un alumno de 1º de Bellas Artes (2014).

En el *Banquete* de Platón aparece una descripción de unos hombres primevos que tenían forma circular y rodaban como una rueda, S. Gideon hace una descripción de estos seres que tenían cuatro manos, cuatro pies y dos caras exactamente iguales la una a la otra y mirando en direcciones opuestas:

Pues la naturaleza original no era como la presente, sino diferente; había hombre, mujer y la unión de ambos, con un nombre correspondiente a esta naturaleza doble, que en tiempos tuvo existencia real pero ahora se ha perdido, y la palabra 'andrógino' sólo se conserva como término peyorativo. (citado en Giedion, 1991, p. 286).

S. Gideon afirma que existiría una relación entre este mito platónico y el huevo cósmico de los órficos, habiendo paralelismos con el mito platónico en lugares "tan alejados entre sí como la India isla de Nias en Indonesia y el Gran Chaco sudamericano" (Giedion, 1991, p. 287). C. G. Jung dice acerca de este arquetipo:

Como lo primero es el huevo órfico, el comienzo del mundo; como lo último, el *ovum philosophicum*

de la filosofía medieval de la naturaleza, esto es, el vaso del cual, al final del *opus alchymicum*, surge el *homunculus*, es decir, el *antrôpos*, el hombre espiritual, interno y completo, el *chên-jên* (literalmente el hombre completo) de la alquimia china. (Jung, 1990, p. 58)

En la obra de Dalí el arquetipo del huevo será muy recurrente como vemos en su obra titulada *el Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* de 1943, o en Brancusi en sus esculturas en piedra como *El recién nacido I* de 1915, la *Escultura para ciegos* o el *Comienzo del mundo*, estas dos últimas realizadas en 1920. Las figuras esféricas u ovoides serían las representaciones más destacadas de los alumnos de Bellas Artes, encontrándose muchas de ellas horadadas y significadas con el arquetipo del huevo (Imagen 2).

El *mandala* suele estar conformado en los alumnos como rueda y con bastante frecuencia como flor (rosa, loto: sánscrito *padma*) y como figuración floral (Imagen 3). La rosa sería la flor simbólica que más aparece en Occidente, correspondiendo en conjunto a lo que el loto en Asia, estando ambas muy próximas al símbolo de la



Imagen 3. Práctica de ensamble en papel de un alumno de 1º de Bellas Artes (2020).



Imagen 4. Práctica de ensamble realizada con objetos encontrados de un alumno de 1º de Bellas Artes (2015).

rueda. En la India “la rosa cósmica *Triparasundar* sirve de referencia a la belleza de la madre divina” (Chevalier y Gheerbrant, 1990, p. 892). La rosa sería un *mandala* considerado como centro místico, designando una perfección acabada que representaría simbólicamente la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor. En la obra de Hilma af Klint titulada *Caos primigenio nº 24* de 1906-1907, vemos un gran *mandala* en forma de rosa de color amarillo que coincide con la imagen de la rosa de R. Flodd, *Summum bonum* de 1629. La rosa blanca o roja sería “una de las flores preferidas por los alquimistas cuyos tratados se intitulan a menudo *rosales de los filósofos*” (Chevalier y Gheerbrant, 1990, p. 893). E. Pérez de Carrera dice sobre símbolo:

Todo está lleno de símbolos que intentan reproducir puertas que conducen a otra realidad. Mirar las cúpulas de los templos ortodoxos es asistir al juego imposible de ligar en única geometría la cueva fundida del sacro, el sonido de campana de la vértebra que suena en el corazón, el canto futuro de la bóveda craneal y el ascenso cósmico hacia el loto de los mil pétalos. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 225-226)

La rueda por semejanza con el círculo sería un símbolo celeste, en relación a la noción de centro, relacionándose también con la espiral con sus movimientos alternativos de evolución y de involución, siendo un símbolo de la emanación-retorno que expresa la evolución del universo y del ser humano. Artistas como Alexander Rodchenko se inspiran en este arquetipo, como vemos en su obra *Construcción espacial nº 12* de 1919, al igual que Richard Tuttle en su obra *Rueda* de 1964. En los alumnos suele tener una gran presencia y significación, apareciendo en composiciones realizadas con objetos encontrados (Imagen 4).

El centro se representa mediante el símbolo del sol, la estrella, la cruz, con cuatro, ocho o doce rayos como vemos en los alumnos de Bellas Artes (Imagen 5). Según J. Chevalier y A. Gheerbrant, el sol es la fuente de la luz, del calor y de la vida, siendo sus rayos la representación de las influencias celestes o espirituales que recibiría la tierra. En los textos hindúes el sol es el origen de todo cuanto existe, el principio y fin de toda manifestación, “el criador” (*savitri*).

Dividido por ella, la cruz convierte el círculo en una rueda, emblema de la radiación del centro solar o divino. Los alquimistas representan una cruz vertical y central que sería el Eje del mundo, con un globo



Imagen 5. Práctica de talla en poliestileno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes (2016).



Imagen 6. Práctica de modelado en barro de un alumno de 1º de Bellas Artes (2005).

coronado con una cruz polar, símbolo imperial que identifican con el crisol regenerador. En la obra de Jacob Boehme *Theosophische Werke* (Escritos teosóficos) de 1682, se puede observar un *mandala* que representaría las cualidades de los siete planetas mediante una cruz. Para este alquimista el signo constitutivo de todas las cosas sería la cruz, ya que se compondría de los dos ejes de la rueda que pasaría por los tres mundos. Según Boehme, el corazón de Dios "se asemeja a lo redondo, al completo arco iris que nos parece dividido, pues la cruz es su división" (citado en Roob, 1997, p. 646). Martín Chirino en su obra de hierro forjado titulada *La espiga*, de 1957, representa este arquetipo, al igual que Vladilav Strzem oski con su escultura en madera *Arquitectura suprematista* de 1923.

Para G. Durand la cruz representa la unión de los contrarios siendo un símbolo de totalidad que puede presentarse en forma de esvástica, símbolo "ligado al devenir lunar y astral, doblete acuartelado de la rueda" (Durand, 1981, p. 314). Los círculos, esferas y figuras cruciformes están a menudo como en rotación, componiendo los alumnos la esvástica como eje vertical con una cruz horizontal de cuatro brazos, cuyo movimiento rotatorio está expresado por el ángulo de cada uno de los brazos. A veces recurren también a

representaciones concebidas alrededor de una espiral, como evocación de la evolución de una fuerza o de un estado, representando en suma los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución (Imagen 6). La esvástica indicaría un movimiento de rotación alrededor del centro, que sería un cubo inmóvil de la rueda, que representaría el polo del mundo manifestado. Siendo uno de los símbolos más extendidos y más antiguos que existen, encontrándose desde Asia oriental a América central, además de Mongolia, la India y Europa del norte, apareciendo en las culturas celta, etrusca y griega. La esvástica sería "el símbolo de la generación de los ciclos universales, de las corrientes de energía, no del mundo, sino de la acción del principio con respecto a la manifestación" (Chevalier y Gheerbrant, 1990, p. 967).

Serán numerosos los mandalas representados por los alumnos en forma de serpiente dispuesta en torno de un centro, circular o en espiral, existiendo en este caso muchos paralelismos con los pacientes de C. G. Jung (Imagen 7). A. Roob señala que las dos serpientes simbolizarían en la India del tantrismo la energía cósmica; estas serpientes se representan con sus cuerpos enrollados en torno a un *ligam* (falo): "La manifestación microscópica de esta energía universal la llaman los



Imagen 7. Práctica de modelado en barro de un alumno de 1º de Bellas Artes (2003).

hindúes *kundalini*, asciende a lo largo de la columna vertebral por el delicado canal central llamado *susumna*, hasta el centro del cerebro.” (Roob, 1997, p. 407)

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). E. Pérez de Carrera sostiene que las galaxias, el sistema solar, la Tierra, el hombre, la célula y hasta la partícula invisible más diminuta tienen su propio ritmo. Todo se mueve incesantemente, provocando espacios que conectarían con un mundo superior:

En la simbología india el bastón de Brahma, como el caduceo de Mercurio, representa la vibración musical resultante de la melodía interpretada por la columna vertebral en el arquetipo físico-místico del cuerpo humano.

El eje y las dos serpientes que se van cruzando representan los tres planos en los que se soporta la consciencia vital. Los espíritus guardianes, el

de la Tierra, el del amor y el protector de la pureza de las memorias, protegen las vibraciones y están atentos a cualquier mensaje que supere las facultades ordinarias. (Pérez de Carrera, 2004, p. 17)

En otros casos los alumnos representan el círculo insertado en el cuadrado o viceversa, simbolizando la cuadratura del círculo. Este arquetipo representa para los astrólogos de la Edad Media y el Renacimiento un problema matemático y astronómico, relacionado con la interpretación iniciática de la gran obra de los alquimistas: la introducción del ser humano material en la espiritualidad del cosmos o en Dios. Así, la forma del círculo evocaría una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano. G. Champeaux señala que la figura circular añadida a la figura cuadrada es interpretada por el psiquismo humano como:

(...) la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial transcendente, a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que debe ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos. (como se citó en Chevallier y Gheerbrant, 1990, p. 302)

En escultura el esquema del cuadrado o rectángulo como plano de tierra coronado con un arco o círculo tendría que ver con este significado, como vemos en las obras de Eduardo Chillida tituladas *Guernica I*, de 1967 y *Helsinki* de 1991. El también escultor vasco Jorge Oteiza tendrá numerosas obras con esta composición como *Macla abierta (laboratorio de tizas)* de 1957 o *Núcleo vacío* de 1957. Los alumnos representan esta forma que provoca una ruptura de ritmo, que nos lleva a la búsqueda del movimiento, del cambio, de un nuevo equilibrio que se interpreta como la aspiración a un mundo superior (Imagen 8).

De manera cuadrangular o circular los alumnos representan el castillo, el patio, el recinto, la ciudad y la casa. Esta última es para G. Durand “un microcosmos secundario”, que sitúa entre el cosmos y el microcosmos del cuerpo humano (Imagen 9). Las figuras cerradas o rectangulares como la ciudad, la fortaleza o la ciudadela tendrían que ver con “los temas de defensa de la integridad interior” (Durand, 1981, p. 236). La casa, al estar en el centro del mundo, es la imagen del universo, siendo también un símbolo femenino en el sentido de refugio y protección, como seno materno; en el budismo se identifica con el propio cuerpo. Chagall representa este arquetipo en 1944 en su obra titulada

El ojo verde, donde vemos un gran ojo inscrito en un triángulo de la fachada de una casa, diciendo el artista que no se debían pintar cuadros con símbolos, ya que cuando una obra de arte era realmente auténtica, existían de por sí simbolismos en ella, escribiendo al respecto: "Cuándo en uno de mis cuadros alguien descubre un símbolo, no es porque yo así lo haya querido. Es un hecho que yo no busqué. Es algo hallado después y que cada uno puede interpretar a su gusto." (citado en Walther y Metzger, 1996, p. 78)

La representación del ojo humano forma parte a menudo en *mandalas* individuales de los alumnos (Fig. 10), Dalí lo pintará como un gran *mandala* flotando en el cielo, como podemos ver en "*El ojo. Proyecto para 'Spelbound'*" de 1945. En la obra de Boehme, *Seraphinisch Blumengärtlein* (El seráfico jardín de flores) del siglo XVIII aparece este arquetipo donde escribe Boehme: "Es parecido a un ojo que ve, pero que no ve para poder ver, pues el ver no tiene ser (...) Ve en sí mismo." (citado en Roob, 1997, p. 242) Para Peter Deunov el ojo humano sería una proyección de otro más perfecto, el ojo divino, que cuando se proyecta en el mundo físico se divide en dos: "El ojo del hombre es una forma Divina viva, en la cual está escrito cómo están organizados todo el Cosmos, todo el Sistema Solar y por fin cómo está organizada la vida también."

En otras ocasiones aparece el arquetipo de la polioftalmia en esculturas con multiplicidad de ojos, como los ojos de Argos dispersos por todo el cuerpo y que nunca se cierran todos a la vez, significando la absorción del ser por el mundo exterior, junto con una vigilancia que solo estaría vuelta al exterior.

El símbolo *mandala* se presenta junto a figuras tetrádicas (de múltiplo cuatro), además de trídicas, que el alumno configura con elementos abstractos o figurativos (Imagen 11). E. Pérez de Carrera afirma que en nuestra consciencia coinciden tres personalidades que definen cómo sobrevivir, acumular referentes (sentir) y trascender:

El hombre traza en la Tierra sus propios sellos convirtiéndolos en símbolos. Desde su pretendida conciencia del yo se define con independencia de la Naturaleza, se autoconfigura como sobrenatural, y desde ese papel zigzaguea su trayecto utilizando su trinitaria voluntad creativa. A lo largo de la senda que recorre el mapa vivo del laberinto se van rescatando hologramas de las sombras, y en sus tres tercios, como en los cantos sagrados,



Imagen 8. Práctica de talla en poliestileno expandido de una alumna de 1º de Bellas Artes (2011).



Imagen 9. Práctica de ensamble en madera de una alumna de 1º de Bellas Artes (2020).



Imagen 10. Práctica de talla en poliestileno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes (2016).



Imagen 11. Práctica de modelado en barro de una alumna de 1º de Bellas Artes (2004).

el curioso se trasforma en estudiante, el amado en amante y el liberado en sabio. (Pérez de Carrera, 2004, p. 228)

Según la tradición de los sufíes, el cuatro simboliza el número de las puertas que debe atravesar el adepto de la vía mística. Estos cuatro estadios o puertas del perfeccionamiento místico son comparados por C. G. Jung con la evolución cuaternaria del ánimo, siendo la cuaternidad el fundamento arquetípico de la psicología del individuo, representando la totalidad de los procesos psíquicos conscientes e inconscientes. Para este autor la cruz de direcciones cardinales pasaría "por la teoría de los iniciados y de los alquimistas, para las cuales la cuaternidad constituye un axioma fundamental en la prosecución de la gran obra y de la búsqueda de la piedra filosofal" (Chevalier y Gheerbrant, 1990, p. 384). El cuatro sería un símbolo que dependería de las significaciones del cuadrado y de las de la cruz, representando lo terreno, la totalidad de lo creado y de lo revelado como vemos en los alumnos estudiados, donde la cuaternidad suele aparecer en figuras geométricas cruciformes formados por dos pares de opuestos que se cruzarían como derecha-izquierda (Fig. 12).

El pentagrama era santo y seña de los pitagóricos, siendo un símbolo de vida, de salud y amor, mientras que el tetracto *puntual* sería diez puntos dispuestos en triángulo que representarían las unidades de los cuatro primeros números triangulares. Según M. C. Ghyka esta sería una matemática esotérica y mística del Número a la que califica de "un vértice de abstracción cristalina en que se junta tanto la metafísica de la Armonía del gran Todo como la teoría de la armonía musical y de la eurytmia en general" (Ghyka, 1968, p. 16). La cuadratura del círculo mediante el pentágono simbolizaría "la armonización de la intuición", ya que la intuición se representaría mediante el pentágono y la razón por el cuadrado. Pudiendo también significar que el infinito representado por el círculo "comunica con la inteligencia humana a través de las leyes de la armonía" (Lawlor, 1993, p. 76).

La tarea del creador plástico consistiría en conectar con estas imágenes a través de la materia y la ilusión de las formas, adquiriendo consciencia de lo que le impulsa desde lo inconsciente, que sería, como bien dice C. G. Jung, un *spiritus rector* de todo sucesor biológico y psíquico que aspiraría a la realización total, siendo el "sí-mismo" el objetivo de la vida, pudiéndose caracterizar como una especie de compensación del conflicto entre el adentro y el afuera:



Imagen 12. Práctica de talla en poliestileno expandido de un alumno de 1º de Bellas Artes (2016).

(...) pues constituye la expresión más cabal de esa combinación dada como destino a la que denominamos individuo; y no sólo la del hombre singular, sino también la de todo un grupo humano, en que el uno complementa al otro para formar la imagen total. (Jung, 1993, p. 143).

La fantasía y la subjetividad en los procesos artísticos y su relación con la evolución de la consciencia

Como hemos visto, todos los procesos psíquicos aquí presentados se caracterizan por un subjetivismo de carácter intuitivo y mental donde el alumno tiene ocasión de desvincularse de los cánones o criterios racionalistas y objetivos, orientándose hacia su ser más profundo. Se comprueba así que el arte actúa como un potenciador de nuestros estados internos y como elemento clave en nuestras búsquedas de lo desconocido e incluso de lo ignorado. E. Pérez de Carrera señala que todas las imágenes grabadas en el subconsciente estarían en el campo de lo sensitivo, existiendo en varios niveles: una comunicación sensitiva que está

relacionada con el mundo formal y los arquetipos; una comunicación que opera a través de los datos mentales que el consciente no ha grabado, y una comunicación supraconsciente que recorre el tiempo y no respeta las fronteras del pasado y futuro. Nuestra educación, en cambio, nos induce a polarizar la atención, independizando el uso de nuestros sentidos, mientras que:

(...) el misterio desestabilizador del arte revoluciona la obediencia forjada por la mente provocando la alucinación, cegando de luz la realidad hacia un espacio confuso entre análisis y analogías por el que trazan rutas las musas que traen los cantos de los pájaros de fuego. Las musas soplan en los ojos creando mantras y fonemas desconocidos, recorren los oídos grabando imágenes de una realidad inédita, contemplan los temblores de los surcos de una nueva piel que quiere nacer. (Pérez de Carrera, 2004, p. 204)

E. Pérez de Carrera sostiene que el arte nos permite el encuentro con territorios nuevos de consciencia, con experiencias diferentes que nos abren como si fuéramos un poliverso, un universo multidireccional, definiendo el arte como "una manifestación espiritual puesta al

servicio de los sentidos como un medio al alcance del estado evolutivo actual del ser humano" (2004, p. 193). Según Sri Aurobindo, en el arte el discernimiento que operaría en el artista no sería una autocrítica intelectual ni una obediencia a reglas impuestas desde fuera por algún canon intelectual, sino que sería un discernimiento en sí mismo creador, intuitivo, formaría parte de la visión, estando contenido en el acto creador y siendo parte inseparable de él: "Llega a nosotros de lo alto, y como elemento integrante de ese flujo de poder y de luz que en virtud de su entusiasmo divino, eleva nuestras facultades y les comunica la intensidad de su funcionamiento superracional." (Aurobindo, 2002, p. 166)

C. G. Jung afirma que existe una relación del yo con los contenidos del inconsciente que produce una transformación o evolución de la psiquis, señalando como todas aquellas declaraciones de la humanidad que conciernen a lo suprasensible estarían determinadas por el arquetipo que se relaciona con vivencias de transformación: "Se puede, en lo principal, distinguir dos grupos de vivencias: primeramente la vivencia de la trascendencia de la vida, y en segundo lugar la de la propia transformación." (Jung, 1990, p. 28) El artista se vale de las ideas puras o arquetípicas y de las figuras mitológicas para expresar adecuadamente su interioridad, creando a partir de su vivencia primordial "una visión 'en el espejo oscuro'. Es meramente poderosísimo presentimiento, que quisiera llegar a la expresión. Es como un torbellino de viento que capta todo lo que se le ofrece y, arremolinándolo hacia arriba, gana con ello figura visible" (Jung, 1990, p. 17).

El mundo facilita al ser creativo un campo de experiencias, un medio para su autorrealización. El inconsciente sería tan solo lo que queda detrás de nosotros, las etapas pretéritas de la evolución espiritual del ser humano, los niveles ascendentes del Espíritu ya alcanzados. Como dice Sri Aurobindo, es a través de estas etapas donde hemos configurado espiritualmente lo que somos y lo que estamos todavía desarrollando actualmente: "La razón de nuestra presencia en el mundo es que somos el instrumento del Espíritu para su proceso ascendente de autorrevelación y despliegue en el cosmos" (Aurobindo, 2000, pp.71-72). Para este autor la verdad creativa de las cosas que nos rodean operaría también en el inconsciente, ya que el "Espíritu", al esconderse en la materia, habría creado una serie de pasos por los que podemos viajar de manera ininterrumpida hacía su cima mediante una línea de grados ya que "las profundidades están unidas a las alturas y la Ley de la Verdad única crea y opera en todas partes" (Aurobindo, 2004, p. 97).

Conclusiones

El inconsciente está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas creativas, donde el artista plástico se inspira para producir una nutrida simbología que refleja la evolución de nuestra consciencia. En el quehacer artístico de los estudiantes de Artes vemos símbolos e imágenes mágicas que no permanecen estáticas, sino que cambian, evolucionan y gradualmente van desarrollando ciertos temas inconscientes o arquetipos. Este estudio, considerado en su conjunto, prueba que los símbolos serían inherentes a un conocimiento anterior cuyo resultado final, como hemos visto, se traduce en símbolos de totalidad que aparecen en las producciones artísticas de creadores con poca trayectoria.

Todo esto da como resultado que en nuestras enseñanzas artísticas habría que dar su importancia a otras funciones de la consciencia, como el subjetivismo y la intuición. Esto nos permitiría que el alumno tuviera un acercamiento real de las cosas y pudiera potenciar sus estados internos, utilizando la materia plástica como medio que impulse su consciencia en vez de optar por una actitud racionalista para llegar a la realidad, como se ha venido haciendo predominantemente hasta nuestros días.

El fin de esta enseñanza sería explicar estos procesos complejos que todo artista experimenta al realizar su obra, y que tendrían que ver, como hemos visto, con conocimientos muy antiguos y que en otras épocas tuvieron gran importancia en el desarrollo del individuo. En el aprendizaje artístico es de gran importancia la intuición y la subjetividad, tanto en los procesos creativos como en la apreciación y disfrute del arte, por lo que habría que hacer un estudio de sus elementos arquetípicos constitutivos, sus símbolos y su dimensión transcendental.

En el ámbito de las Bellas Artes habría que incorporar nuevas materias que suelen pasarse por alto en los programas docentes actuales, como los procesos psicológicos y simbólicos que pueden abrir nuevos rumbos en el mundo del arte y en la curiosidad y consciencia de los estudiantes.

Referencias

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

- _____. (1980). *Renacimiento y karma*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- _____. (2002). *El ciclo humano*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo. Aurobindo, Sri.
- (2004). *La manifestación supramental sobre la Tierra*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- _____. (2008). *La vida divina*, Tomo I, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Bingen, H. (1990). *Scivias: Conoce los caminos*. Valladolid: Col. Estructuras y Procesos, Serie Religión, Trotta.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.
- Deunov, P. *Institut Solve et Coagula Reus*, www.Omraam.es, Consultado el 3 de Enero de 2017.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus.
- Ghyka, M. C. (1968). *El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. II Los ritos*, Barcelona: Poseidon.
- Giedion, S. (1991). *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid: Col. Alianza Forma nº 16. Alianza Editorial.
- Jung, C. G. (1990). *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 16, Paidós.
- _____. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 114, Paidós.
- _____. (1994a). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 14, Paidós.
- _____. (1994b). *Tipos psicológicos*, Barcelona: Edhasa.
- _____. (1995). *AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 113, Paidós.
- _____. (2019). *El libro rojo*, Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Lawlor, R. (1993). *Geometría Sagrada*, Madrid: Debate.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I, Madrid: Fundación Argos.
- Korotkov, K. (2015). *La energía de la consciencia*, Barcelona: Obelisco.
- Roob, A. (1997). *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Madrid: Taschen.
- Walther I. F, y R. Metzger. (1996). *Marc Chagall 1887-1985, La pintura como poesía*. Köln: Taschen.
- V.V.A.A. (2006). *Jean Arp. Retrospectiva.1915-1966*, Madrid:Círculo de Bellas Artes