

EL DIAMANTE COMO EXPRESIÓN Y MEDIDA DE COMPLEJIDAD ESTÉTICA

THE DIAMOND AS AN EXPRESSION AND MEASURE OF AESTHETIC COMPLEXITY

Montserrat SOBRAL DORADO*
UNED

RESUMEN: La complejidad dispone de numerosas vías para su descripción y medida, siendo la dimensión fractal una de ellas. Este trabajo propone la Teoría de Diamantes del matemático Rudolf Kaehr para describir la experiencia estética a partir de una lógica policontextural, es decir, no lineal, a lo largo del tiempo. Asimismo, se vale del comportamiento fractal del diamante para observar su proceder sobre las relaciones que organizan dicha experiencia. Con esto, podré emprender un análisis de los aspectos que articulan la efectividad estética mediante una herramienta que permite abordar coherentemente los factores que intervienen en nuestros encuentros con el arte.

PALABRAS CLAVE: Complejidad, Estética, Diamante, Fractal.

ABSTRACT: There are a number of ways to describe and measure complexity, with the fractal dimension being one of them. This work proposes the Diamond Theory of the mathematician Rudolf Kaehr to describe the aesthetic experience from a polycontextural logic, that is, a logic that is non-linear and persists over time. Likewise, it uses the fractal behavior of the diamond to observe how it links to the organization of this experience. With this, I will be able to undertake an analysis of the aspects that articulate aesthetic effectiveness using a tool that allows me to coherently address the factors that intervene in our encounters with art.

KEYWORDS: Complexity, Aesthetics, Diamond, Fractal.

* Plazoleta Alcalá Galiano 7, 38005 Santa Cruz de Tenerife msobral@fsof.uned.es Contratada predoctoral FPI UNED. Este artículo no ha sido financiado por ninguna subvención ni proyecto de investigación pero se ha realizado en condiciones de contrato FPI como parte de mi investigación doctoral.

1. Introducción

Este artículo ofrece una aproximación a la Teoría de Diamantes de Rudolf Kaehr con el fin de aplicar su lógica al conjunto de relaciones tramadas a lo largo de una experiencia estética. Procederé asumiendo la estética como un sistema complejo, donde las partes que operan en la producción y recepción de lo bello han operado –y operan– a lo largo de la historia sin un control central, interactuando en el tiempo y sus diferentes contextos políticos y socioculturales de manera no lineal, en un proceso de evolución y desarrollo de carácter emergente (Gell Mann, 1995: 23-26).

Este carácter puede ser abordado teniendo en cuenta qué entidades actúan, cómo y en qué marco espaciotemporal lo hacen. De esta manera conseguimos explicar, por ejemplo, la recepción de *El Quijote* en la sociedad japonesa del XIX, estableciendo conexiones entre las características de la obra escrita por Cervantes y su asimilación en un contexto cultural diferente al barroco español.

Más aún, la Teoría de Diamantes despliega un procedimiento para bajar las posibilidades enlazadas mediante la experiencia estética, evaluando tanto la aceptación –la constatación histórica de que *El Quijote* se asimiló en culturas y épocas distintas a las que fue engendrado– como el rechazo –la posibilidad de que no lo hiciese o las reticencias a su absorción–. Si, en el planteamiento de una experiencia estética dada, tenemos en cuenta no solo su efectividad sino también su inoperancia, podremos adentrarnos de un modo más rotundo en su complejidad y en las dinámicas que cooperan en torno al arte.

Los diamantes que Rudolf Kaehr permite formar tienen un comportamiento fractal, es decir, se componen a partir de una estructura relativamente sencilla que puede repetirse (Dummit, 2015: 1), provocando diamantizaciones de diamantes. Esta teoría matemática resulta oportuna en el ámbito de lo artístico porque utiliza relaciones categoriales de una manera no lineal, permitiendo medir la complejidad del sistema en el que se encuentra la relación estética y aportando una comprensión fractal de su proceder.

Este carácter explica la complejidad que envuelve nuestros actos en torno a lo artístico, al proporcionar un sistema para investigar qué sucede en torno a la obra de arte, devolviendo en esta indagación nuestras propias limitaciones receptivas. Gracias a esto, comprobaremos cómo las interacciones estéticas

producen estructuras que resultan más ricas que la relación «artista - obra de arte - receptor», explicando el comportamiento emergente de todo contenido artístico (Mitchell, 2009: 293).

Para dar cuenta de las conexiones entre el acto productivo y el receptivo nos apoyaremos en la *Estética* de Nicolai Hartmann y, especialmente, en la *Estética Modal* de Jordi Claramonte. Precisamente, de este último tomamos el análisis diamantino¹. El objeto de este artículo es emplear el diamante para explicar el comportamiento fractal de la experiencia estética, como medidor de su complejidad e instrumento de análisis de la misma.

2. Composición de un diamante

El diamante matemático está compuesto por identidades que se vinculan entre sí mediante relaciones de orden. Se organizan en torno a una posible secuencia lineal temporal, a modo de proposición coherente, que ocupan la parte central –*core system*– de la lógica diamantina. Esta es la parte de la las matemáticas que estudia la Teoría de Categorías y que atiende a correspondencias del tipo:



Ilustración 1

Como el propio Rudolf Kaehr explica en *The Book of Diamonds*, el vínculo entre A y B puede compararse con el punto de partida y llegada de un viaje (2007: 28). Cuando disponemos de tiempo para realizar nuestro itinerario, podremos hacer paradas en ciudades intermedias: estas constituirán nuevos puntos de llegada y de partida. En este caso, la diferencia estriba en que cada una de estas estancias son destino y origen de un nuevo trayecto. Más aún, la propia ciudad cambiará en el transcurso de tiempo que nos aloje: mediante un descenso de la población humana, un aumento de la animal, los fenómenos meteorológicos... en fin, se puede decir que la ciudad en el tiempo que la experimentamos

¹ El filósofo Jordi Claramonte emplea la lógica diamantina en el capítulo dedicado a Las Relaciones Intermodales en su «Libro Primero» de *Estética Modal* (2016: 157-172).

no es inmutable y por tanto es válido componer su entidad teniendo en cuenta su relación en nuestro viaje.

Si aplicamos esto a una experiencia estética, lo primero que tengo que identificar son las entidades que emplearé para definirla. Consideraremos que nuestro inicio ha de establecerse en el acto productivo por varias razones. En primer lugar, porque al dar constancia de la emergencia de una obra de arte es conveniente tener información de su nacimiento, su punto de partida. A través de él podremos reconocer tanto los parentescos de la obra como los rasgos que el artista ha dejado impresos en ella y, consecuentemente, su contexto histórico.

Asimismo, el acto que produce una obra en el momento en que la recibimos no siempre es único, sino que alberga todo aquello que conforma la obra: pensemos en las restauraciones, susceptibles incluso de alterar la materia a partir de la que se forma; el simbolismo que muchas obras han adquirido debido al contexto en el que se formularon; la revaloración en el mercado artístico, que sin duda afectará de un modo u otro nuestra percepción de la misma, o el paso de la obra a una colección privada o institucional. En consecuencia, cabe comprender la relación que media el acto productivo y la obra de arte como la formación de un complejo organizado a lo largo del tiempo (Hartmann, 1964: 39-41).

En el punto final de nuestro sistema central se encuentra el acto de recepción. Y hablo de acto, y no de sujeto receptor, porque considero esta entidad como una acción con dos momentos, tal y como plantea Nicolai Hartmann en su *Estética*: en el primero de ellos recibimos la obra de arte a través de nuestros sentidos, pero también a través de nuestra imaginación y entendimiento; es, por tanto, una etapa sensible y suprasensible (1977: 27-28). En el segundo, Hartmann coincide con Kant subrayando que, si bien la belleza está en el objeto, es a través de nuestra reacción ante el objeto que lo bello aparece en él (1977:102).

La recepción abraza el peso de las relaciones estéticas. Es en ella donde la belleza es apreciada como una cooperación entre los aspectos sensibles, aportados por nuestro encuentro con la obra, y lo evocador en el sujeto, debido a los *repertorios* y *disposiciones* de quien recibe. Con estos términos nos referimos a lo que Claramonte expone como los hitos repertoriales (2016: 212-227), las referencias fruto de la decantación de experiencia estéticas efectivas, junto con las variaciones disposicionales (2016: 228-245), que conducen hacia los modos de lo posible y lo imposible nuestros encuentros con la obra, así como lo que nos llevamos de ella cuando tal relación se consuma.

La formación de un diamante permitirá explorar la belleza de un objeto estético como conclusión de un sistema de relaciones en una experiencia dada. Es interesante resaltar que esta belleza, aun siendo característica del objeto, sucede para un sujeto. Esto es fundamental para comprender que una obra de arte no es bella porque la Historia del arte así lo declare, sino porque a lo largo de la historia las experiencias que ha generado han sido, y siguen siendo, gozosas. Este carácter estético conjuga la autonomía del arte, como fin en sí mismo, con su capacidad para animar nuestra propia organización (Claramonte, 2011: 186; Hartmann, 1977: 32; Maldonado, 2021: 87).

Hemos establecido nuestra entidad inicial y final: el acto productivo y el receptivo. Entre ambas se encuentra el objeto estético, entreacto que, siguiendo la analogía del viaje, también se comporta como ciudad de llegada y partida. De manera esquemática:



Ilustración 2

En este punto es preciso esclarecer el carácter de la obra de arte, para lo que seguiremos la Ley general-categorial de la materia y la Ley de objetivación de Nicolai Hartmann. Ontológicamente, para este filósofo hay dos grandes estratos: el material, que alberga su estructura, y el inmaterial, que explica su modo de ser. Así también, la obra de arte tiene una naturaleza objetual, que percibimos sensorialmente, y otra espiritual, portadora de sus valores estéticos y puente entre el acto de producción y el de recepción.

La Ley general-categorial de la materia dice que «en todas las regiones de objetos, la materia codetermina la forma» (Hartmann, 1977: 20). Con esto, tenemos que la obra de arte que recibimos es materia conformada susceptible de albergar valores estéticos. Esto se comprende a través de la Ley de la objetivación:

[E]l contenido espiritual solo puede conservarse en la medida en que está enlazado a una materia sensible real, es decir, encadenado a ella por su plasmación especial y, así, sostenido por ella. Y, en segundo lugar, afirma: el contenido espiritual sostenido por la materia conformada necesita siempre

del rendimiento opuesto del espíritu vivo, tanto del personal como del objetivo; pues está destinado a una conciencia contempladora (Hartmann, 1977: 98-100).

Teniendo en cuenta estas leyes, la naturaleza de la obra de arte no es una entidad simple, sino que su composición permite experiencias estéticas que albergan complejidad, provocando una emergencia del contenido inscrito en la obra que se produce; no obstante, aparece en la recepción y, lo que es más importante, imposibilita la determinación del contenido de una obra para toda experiencia estética²:



Ilustración 3

Para finalizar el sistema central y proseguir la composición del diamante que nos ocupa, habremos de establecer las categorías estéticas que median las relaciones entre estas entidades. Esto permitirá el análisis de los juegos que se establecen entre ellas y la conducta fractal del diamante. De acuerdo a la estética modal de Jordi Claramonte, estas categorías son la *poiesis*, la *apaté* y la *mímesis*. Al finalizar nuestro diamante situaré la *catarsis*, pero para llegar a ella iré expresando una experiencia estética de acuerdo a la lógica diamantina.



Ilustración 4

² Siguiendo a Nicolai Hartmann, esto es debido a la estratificación de la obra de arte, es decir, a cómo se trama la obra ontológicamente. El contenido de la obra articula la obra producida en un tiempo determinado con la obra que recibimos, haciendo imprevisible para el artista la percepción de la obra por el espectador (1977: 193-204).

La *poiesis* justifica el quehacer estético mediante la toma de elementos conocidos, a los que se aporta una novedad. El poeta no copia los versos de otro; con toda seguridad empleará elementos comunes a otras poetas, como el tema o la rima, pero su obra está dotada de una innovación. En expresión de Jorge Santayana, «el arte imita la realidad, pero de acuerdo con el modo en que la mente humana la observa» (citado en Tatarkiewicz, 2016: 326). Precisamente, esta observación del mundo por el artista es la que se puede rastrear en la estructura objetiva de su obra. El arte interrelaciona subjetividades a través de un juego: los que producen la obra provocan cambios en una estructura reconocible de manera distinta para aquellos que la reciben.

Un acto poético ofrece una proporción entre lo general –lo conocido, aquello de lo que parte el artista– y lo particular –su apuesta personal dentro un abanico de posibilidades, fruto de la práctica de su experimentación–. Una poética pone en balance determinadas coherencias desde la que se facilitan nuevas contradicciones y diferentes maneras de hacer. De la medida en que se repartan y cómo se organicen nos dan cuenta los estratos del objeto estético, la estructura que lo hace ser lo que es cuando lo recibimos.

Quien toma la obra actúa mediante una *mimesis*. Este término tiene su origen en las fiestas agrarias de la Grecia arcaica y alude al estado extático de aquel que recibía el espíritu de los dioses, pues el trance le provocaba una imitación de las deidades. Pero también en la recepción artística se empleó este vocablo: Aristóteles, a diferencia de Platón, subraya la relevancia de esta categoría para identificar lo otro (Tatarkiewicz, 2016: 307-311). Sin restar importancia a la realidad, el Estagirita explica la efectividad de las ficciones como recurso propedéutico. En particular, hace referencia a la capacidad mimética para transformar en emociones la sucesión de ritmo, melodía y armonía presentes en la música: «en las melodías, en sí, hay *mímesis* de los estados del carácter...Respecto a algunas [escalas], los oyentes se sienten más tristes y más graves...ante otras, sienten más lánguida su mente... y en otros casos...se inspira el entusiasmo» (Aristóteles, 2007:1340a-1340b).

A través de los siglos, la *mímesis* ha mantenido su cualidad conectora, vinculante. Cuando experimentamos una obra buscamos en nuestro *repertorio*³ estético elementos que me permiten conectar con ella, re-conocer los niveles de sus estratos

³ De acuerdo con Claramonte, lo repertorial es «la categoría modal en torno a la cual se organizan los modos de lo necesario y lo contingente. Su labor es recoger la tendencia de todos los sistemas vivos a buscar o producir una coherencia propia» (2016: 33).

que nos permitirán formar parte de la experiencia. De no ser así, nos enfrentaremos a un objeto ajeno dispuesto a empujarnos al borde de la ineffectividad estética.

La categoría de la *ápate*, encargada de engranar la obra de arte producida con la que recibimos, es imprescindible en la experiencia estética; debido a ella la obra tiene emergencia y nuestros quehaceres estéticos se comportan cual sistema repleto de complejidad. En griego significa «ilusión, engaño», del que el espectador es conocedor y partícipe. Gorgias es el primero en emplear este término para el teatro pues, a diferencia de la historia, en la tragedia el espectador acepta la apariencia de los hechos y se deja engañar. Con el tiempo se aplicará a otras artes, como la pintura y la escultura (Tatarkiewicz, 2016: 134-135).

La relevancia de esta categoría para la efectividad de nuestra experiencia está en su potencia de articulación intersubjetiva –entre aquel o aquellos que producen y quien recibe– y circunstancial, al aproximar tiempos y culturas en el tiempo de lo bello. La formación de un complejo efectivo deberá mucho a nuestra imaginación, pero sin duda toda recepción requerirá un objeto con potencia ilusoria, pues a partir de ella su contenido se hará relevante y su belleza aparecerá en alguna medida, caso de que la hallemos.

Para finalizar la composición de un diamante matemático, nos aproximaremos al concepto de belleza. Desde la lógica diamantina, este valor está íntimamente emparentado con la categoría de *catarsis*, a través de la cual tendremos una experiencia plena, enriquecedora e influyente para nuestras vidas (Claramonte, 2021: 319-331). Con el matiz de que, al igual que no existe un diamante geológico puro, tampoco existe la plena efectividad estética: el diamante matemático que Rudolf Kaehr compone plantea esta idealidad, pero la realidad de nuestra experiencia estética nos posiciona en ámbitos de aceptación –efectividad estética– o rechazo –inefectividad estética– (Kaehr, 2007: 14-17). Nos situaremos en un lugar u otro mediante coordenadas que son el resultado de las composiciones categoriales y que permitirán la investigación de los aspectos que nos conectan con las entidades del sistema central.

El arte actúa como mediador en nuestra humanidad, haciendo factibles las poéticas vigentes en nuestro presente con independencia del momento en el que se produjeran. El diamante es una herramienta que permite captar con relativa sencillez la inabarcable complejidad implícita en la trama de estas conexiones. A lo largo de la historia, ratificamos modos de hacer, perpetuándolos en nuevos modos de producción artísticas e incorporándolos en nuestra organización como

seres vivos. Indudablemente, nuestras experiencias estéticas no son las únicas que imprimen la etiqueta de «belleza» a las prácticas artísticas; la historia del arte está condicionada por el poder, motor innegable de la cultura, pero no es menos cierto que toda cultura toma en cuenta y cuida de lo bello, lo reconoce y lo incluye en su memoria. A través de las aceptaciones y rechazos de nuestras experiencias, el arte cambia y la belleza se mantiene viva.

La *Ilustración 5* muestra la composición completa del diamante que estoy formando. En él se puede observar que, partiendo del sistema central, establecemos conexiones categoriales dando lugar a dos modos más, de aceptación y rechazo. Estamos realizando un diamante-4 (Kaehr, 2007: 63), atendiendo al número de entidades que relaciono en el *core system* (acto de producción, obra de arte materia-forma, obra de arte material-valores, acto de producción) y que se comportan como dominio y codominio entre morfismos⁴.



Ilustración 5

⁴ El dominio es la primera entidad de nuestra relación y el codominio la segunda, siguiendo el orden de izquierda a derecha. En una entidad como la obra de arte, compuesta por materia y forma, por ejemplo, la obra de arte como materia es dominio de la obra de arte como forma, que es el codominio. Los morfismos son los vínculos categoriales entre estas entidades (Kaehr, 2007: 13-15).

Las relaciones, dadas por las flechas, que se desprenden al diamantizar nuestro sistema central, categorial, dan lugar a nuevas relaciones que permiten el desplazamiento en el terreno de la acción (flechas en verde) o en el de la contra-acción (flechas en rojo). Los pasos activos se llaman morfismos o composiciones; los contra-activos, hetero-morfismos. Además, es importante entender que las categorías que estos movimientos generan, en el ámbito de la aceptación, son diferentes de las que parten –aunque estén emparentadas– y se vinculan con los contra-pasos del ámbito del rechazo (Kaehr, 2007: 61).

Comenzando la lectura de la *Ilustración 5* desde la izquierda por la parte neurálgica, nuestra experiencia estética se inicia en el acto poiético y da lugar a una obra hecha de una materia y forma, tal y como ya he descrito con anterioridad. Posteriormente, llegaré a una obra de materia conformada, con contenido, dispuesta a ser recibida. De aquí surge la primera composición (poa), que se lee en la línea de debajo, de izquierda a derecha, y relaciona el acto de producción con la obra material: la *poiesis* con la *ápate*.

Esta relación es de gran importancia porque está vinculada al contenido de la obra: articula la parte estratificada del objeto que ha sido ejecutada por el artista, y la estructura conformada que el receptor toma. Pone en conexión al productor con el receptor. El artista no puede controlar la ilusión de su obra, es decir, en qué modo operarán los estratos que ha conformado a través de la materia; a pesar de ello, sin este primer paso de carácter poiético, creativo, no habría ilusión posible dada al espectador para su reconocimiento.

Y precisamente de esto habla el rechazo: una de las propiedades matemáticas que se desprenden del diamante es la asociatividad⁵ de las categorías y los *jumps* o *saltatories*.

Los diamantes pueden ser de 2-categorías en las que dos categorías anti-drómicas mutuas están en interacción. Por lo tanto, no exactamente en el sentido clásico de la teoría de las categorías (Kaehr, 2007: 28).

La relación que dos categorías establecen entre los respectivos dominios y codominios van a provocar dos categorías anti-drómicas. En la *Ilustración 5*, la *poiesis* y la *ápate* provocan la «x» y la «y». Habremos de tener en cuenta que la

⁵ La asociatividad es, junto con la identidad, una de las propiedades de las categorías (Kaehr, 2007: 40).

composición de categorías como morfismos o hetero-morfismos no son nuevas categorías que tienen las mismas propiedades, sino que pueden resultar fortalecidas o reducidas en su potencia⁶ estética.

El diamante también permite vincular la complementariedad de la aceptación con el rechazo (Kaehr, 2007: 28). El rechazo de la composición que engloba la *poiesis* y la *ápate*, entre el acto de producción y la obra material, es «y» si, y solo si, la aceptación de «y» es la aceptación de «poa». En nuestra experiencia estética, esto nos lleva a comprender que tanto la estructura de la obra de arte como los valores estéticos que emergen de ella a través de su contenido habrán de conjugarse para posibilitar una recepción estética efectiva.

Este tipo de relaciones entre morfismos y hetero-morfismos son debidos a la contextualidad y proemialidad que ofrece la Teoría de diamantes (Kaehr, 2007: 41). Una diamantización lleva a una proto-estructura, que en nuestro caso es la relación entre el acto de producción y el acto de recepción a través de la *catarsis*. La contextualización produce la contextualidad de la proto-estructura, es decir, permite entender las contexturas que genera la *catarsis*. Por su parte, la proemialidad permite establecer relaciones entre líneas categoriales a través de un salto. Según esta, puedo concluir que estéticamente se produce una forma artística, y que esta forma artística será recibida plenamente —*catarsis*— al aparecer los valores de la obra junto su materialidad. Por eso el estudio estético de una obra de arte no puede darse sólo formalmente, atendiendo al «objeto» en su apariencia, sino que ha de indagar en su contenido y los valores —estéticos— que aparecen.

3. El comportamiento fractal en la experiencia estética

Los fractales son objetos con auto-similitud a diferentes escalas (Dummit, 2015: 1). Esta sencilla descripción incluye tanto modelos matemáticos como objetos geométricos cuyo atributo común es la repetición de un patrón, permitiendo estudiar su comportamiento dimensional fraccionario. Desde sus inicios, se han utilizado para explicar fenómenos naturales con un comportamiento fractal, es decir, aquello que emplean una manera recursiva en su proceder. En nuestra vida cotidiana estamos acompañados de seres con estas características,

⁶ Potencia que, en este caso, yo refiero como la proximidad a la proto-estructura, es decir, a la *catarsis* (AP—>AR).

como los brócolis o los caracoles, además de aplicarse a ramas del conocimiento como la cardiología o la geología.

El término «fractal» significa fracturado, roto, y fue acuñado por el matemático Benoit Mandelbrot a finales de los años setenta del siglo pasado para referirse a los objetos con una dimensión fraccional, es decir, que se sitúan entre las dimensiones descritas mediante números naturales por la ciencia clásica (Mitchell, 2009: 103). Al fracturar un objeto de dimensión dada, la magnitud de su dimensión cambia⁷. Precisamente, este es uno de los aspectos que lo hacen idóneos para el estudio en estética⁸, pues conduce a incluir los factores ontológicos y políticos inherentes, esto es, lo que hay en cada experiencia y su contexto organizativo, dando cuenta tanto de sus variaciones como de las implicaciones en la emergencia de la que todo arte es contenedor.

Este artículo no pretende ofrecer una herramienta que explique la totalidad del arte a lo largo de la historia ni que prediga cómo se conformarán las obras de arte en un futuro. Lo que se plantea es una herramienta que trata la experiencia estética como un fenómeno de complejidad organizada a través de un número de factores considerable que interactúan en un conjunto orgánico. Para conseguir esto, no podemos emplear una lógica general, apenas variable para un conjunto de objetos, sino que, como bien apunta Nicolai Hartmann en su *Estética* «las [lógicas] de lo bello son altamente especializadas, en el fondo, son distintas para cada objeto» (1977: 7).

⁷ Siendo M la cantidad en la que seccionamos –fractuamos– nuestro objeto, entonces cada nivel de rotura está hecho de una cantidad M^D de copias del nivel previo, donde el superíndice D es la dimensión del objeto de partida. Si llamamos $N = M^D$ tendremos que: $\log N = D \log M$, entonces la dimensión $D = \log N / \log M$ (Mitchell, 2009: 105-108).

⁸ En historia, pensar en el tiempo nos lleva a una dimensión cronológica, lineal, de sucesos ordenados por fechas. Sin embargo, en el terreno de la estética como en el de las matemáticas, resulta interesante atender a otros aspectos del tiempo sin reducirlo a la linealidad. Comprender el tiempo a través de los modos en que nos relacionamos ontológica y estéticamente, permite aproximarse a la complejidad de nuestro estar en el mundo y reconocer lo que Nicolai Hartmann llama espíritu del objeto: «la objetivación consiste esencialmente en la creación de un producto real duradero en el que pueda aparecer contenido espiritual. Con ello se introduce el objeto estético, en la medida en que ha sido hecho por el hombre, en un círculo más amplio de fenómenos; constituye un tipo especial del espíritu objetivado. Queda, por completo, bajo la ley de la objetivación» (1970: 100). Luego con esto se refiere Hartmann al aspecto efectivo que perdura en el objeto de la(s) época(s) transcurridas desde que se produjo hasta que lo recibimos.

El *Libro de diamantes* proporciona una lógica no lineal, que alberga un comportamiento fractal, y que permite discernir las peculiaridades de cada experiencia estética, albergando «una matriz de conflictos posibles, donde diversos sistemas modales, que comparten o no una misma repertorialidad, han de convivir» (Claramonte, 2015: 27). Esto supone poder analizar nuestra experiencia estética profundizando en cada una de las relaciones mediante la composición de un nuevo diamante, esto es, la diamantización del diamante (Kaehr, 2007: 145), o bien componer un marco más genérico de la experiencia, que comprenda los contextos —las *contexturas*— desde las que se parten, mediante objetos proemiales⁹. En este artículo nos ceñiremos a la diamantización del diamante para no tener que introducir una manera diferente de formación de un diamante, más apropiada al objeto proemial.

Diamantizar un diamante nos conduce a una investigación sobre la operación categorial. Pongamos por caso la estructura de una obra de arte. Para penetrar en ella sería conveniente diamantizar la *poesis* y entender su producción desde su contexto temporal (Aguilar, 2010: 267), puesto que es el primer vínculo directo hacia ella. De esta manera, podemos pensar en los procesos que dan lugar a una obra de arte en particular, poniendo la atención en su materia y forma. Esto se muestra en la *Ilustración 6*:

⁹ La relación proemial fue desarrollada por el filósofo alemán Gottard Günther y retomada por Rudolf Kaehr. En términos generales, la proemialidad permite conectar diferentes niveles a través de la composición categorial.

Otro aspecto a tener en cuenta para todo diamante, con independencia de su orden, es que su lógica no es exclusiva del sistema central, sino que es válida para los nuevos vínculos que aparecen al generar áreas de aceptación y de rechazo. Comprender la experiencia estética a través de una lógica diamantina no se reduce a analizar los aspectos de su proto-estructura, es decir, de la conexión catártica, sino conceder la posibilidad de que no se consuma, pues en la realidad de nuestros encuentros a través del arte nos movemos entre uno y otro ámbito, estableciendo nuevas logificaciones de cada vez.

Sin lugar a dudas, explorar el comportamiento fractal a través del proceso de diamantización no reducirá el conocimiento de una experiencia estética a una expresión, pues de ser así no estaríamos hablando de un sistema complejo. No obstante, será de gran utilidad para una aproximación a la respuesta en torno a «qué consiste una obra de arte, cómo podemos conocerla y para qué la queremos» (Claramonte, 2021: 14). Con esto, se ofrece una herramienta que puede atender el comportamiento ontológico, cognoscitivo y axiológico del arte siempre y cuando partamos de unas categorías operantes con las entidades a trabajar pues «los objetos diamantinos no son objetos sino complexiones de morfismos policontexturales» (Kaehr, 2007: 122).

4. Conclusión

Hemos partido de la base de que nuestros quehaceres estéticos responden a las características de un sistema complejo: debidos a componentes sencillos —en comparación a la totalidad del sistema—, cuya interacción se realiza de manera no lineal, sin un control central, y con comportamientos emergentes. Por otro lado, existen diversas medidas de la complejidad, siendo la dimensión fractal una de ellas.

A lo largo de este artículo, hemos planteado una herramienta matemática, el diamante de Rudolf Kaehr que, teniendo en cuenta la complejidad de determinadas relaciones, permite relacionar de manera lógica las posibles texturas entre entidades y, además, observar la eficacia de estas para acercarnos a la comprensión del comportamiento general del sistema en cuestión. Asimismo, su estructura permanece similar con independencia de la escala, favoreciendo la indagación tanto en la organización de las entidades como en su comportamiento, acorde a las posiciones que van tomando en los diamantes que he ido construyendo.

Este análisis nos permite comprender las relaciones establecidas entre sujetos mediados por una obra de arte. Adentrarnos en estos vínculos supone la indagación sobre qué aspectos tomamos y cuáles descartamos tanto en nuestra producción artística como en la receptora. Evidentemente, los factores que operen en este intercambio serán de diversa naturaleza y habremos de tenerlas en cuenta, pero permite acercarnos a las razones por las que descartamos algunas poéticas y convertimos en clásicas otras.

Por otro lado, mediante la expresión de *catarsis* como última relación en el ámbito de la aceptación, comprobamos que una *catarsis* absolutamente pura es improbable, pues supondría que el receptor pudiese alcanzar todo un cúmulo de relaciones estéticas y las contexturas implícitas. Sin embargo, sí permite posicionarse en uno u otro ámbito, estar más o menos cerca de esta *catarsis*.

La importancia del arte en nuestra historia resulta innegable: es testigo de quienes somos, de lo que procuramos, de cómo lo producimos y del legado que dejamos a quien viene. El arte es un reflejo de la organización humana y testimonio que ofrecemos de la misma (Dissanayake, 2002: 197; 2012: 201-204). Lo que ofrece el diamante es una continua construcción y deconstrucción entre lo general y lo particular, desde la mirada más global entre actos hasta cada uno de los íntimos aspectos de las relaciones que se establecen. Comprender la belleza como vínculo efectivo a través de una relación estética supone comprenderla no solamente como cooperación de placeres para un sujeto receptor, sino atisbar su dimensión cooperativa entre individuos.

Bibliografía

- AGUILAR, J. H. & Buckareff, A. A. (eds.) (2010). *Causing Human Actions: New Perspectives on the Causal Theory of Action*. Cambridge: MIT Press.
- ARISTÓTELES (2019). *Ética a Nicómaco*. Ética a Eudemo. Madrid: Gredos.
- (2014). *Poética*. Madrid: Gredos.
- (2007). *Política*. Madrid: Gredos.
- CLARAMONTE, J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- (2011). *La República de los Fines*. Murcia: Cendeac.
- (2015). *Desacoplados*. Madrid: UNED.

- (2016). *Estética Modal. Libro Primero*. Madrid: Tecnos.
- (2021). *Estética Modal. Libro Segundo*. Madrid: Tecnos.
- DISSANAYAKE, E. (2002). *What Is Art For?* Seattle: UWP.
- (2012). *Art & Intimacy: How the Arts Began*. Seattle: UWP
- DUMMIT, E. (2015). Dynamic, Chaos, and Fractals (part 4): Fractals. *Northeastern University*. 04 de diciembre de 2023. https://web.northeastern.edu/dummit/docs/dynamics_4_fractals.pdf
- GELL MANN, M. (1995). *El quark y el jaguar: Aventuras en lo simple y lo complejo*. Barcelona: Tusquets.
- HARTMANN, N. (1977). *Estética*. México: UNAM.
- (1964). *Ontología. Volumen V*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KAHR, R. (2007). The Book of Diamonds. Glasgow: *Think Art Lab*. 04 de diciembre de 2023. <http://www.thinkartlab.com>
- KANT, I. (2017). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.
- MALDONADO, C. (ed.). (2021). *Estética y Complejidad. Elementos para un estado crítico del arte*. Bogotá: Corporación Creación - Arte & Ciencia.
- MITCHELL, M. (2009). *Complexity: A Guided Tour*. New York: Oxford University Press.
- TATARKIEWICZ, W. (2016). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No-Comercial-SinObraDerivada 4.0



Enviado: 14/02/2022

Aceptado: 19/10/2022