

LA DANZA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO. PENSAR LA COMPLEJIDAD: QUIASMOS Y DIAMANTES*

Sara Reyes Acosta
reyes.asara@gmail.com

RESUMEN

Las herramientas estéticas propuestas en este artículo persiguen la intención de articular y reflexionar en la danza en tanto fenómeno y práctica artística atendiendo a su capacidad generativa y reflexiva. Para ello establezco analogías entre las complejidades que comparten la teoría estética y la danza, desde las interrelaciones modales propuestas en la *Estética modal*, las cuales nos facilitan pensar en términos de transitividad, movimiento e interrelación. En especial en este artículo, me propongo centrarme en el terreno intermedio de tensión y conflicto de la experiencia estética a partir de la atractiva Teoría de Diamantes.

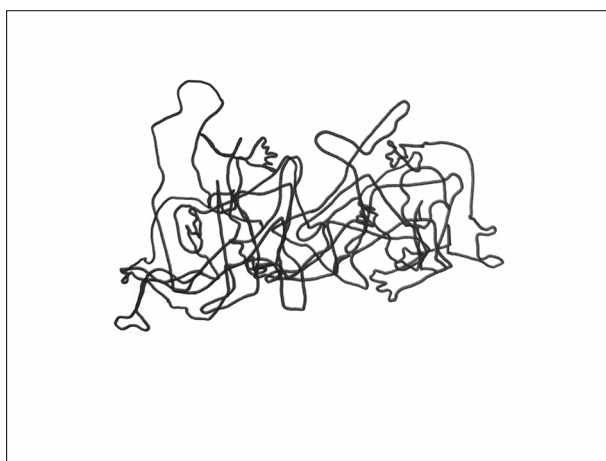
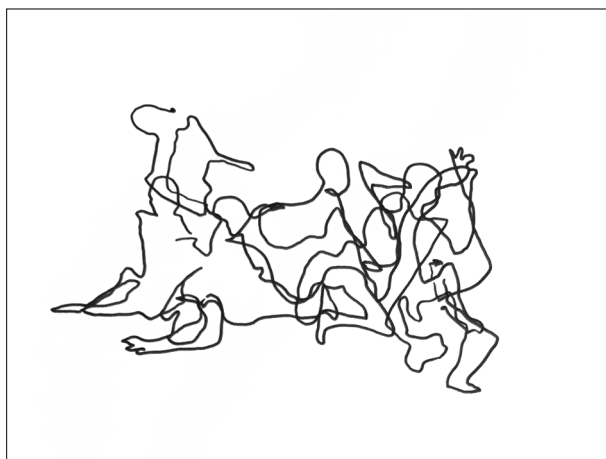
PALABRAS CLAVE: danza, conocimiento, interrelación, complejidad, Estética modal, Teoría de Diamantes.

DANCE AS A WAY OF KNOWLEDGE.
THINKING COMPLEXITY: CHIASMS AND DIAMONDS

ABSTRACT

The aesthetic tools proposed in this article pursue the intention of articulating and reflecting on dance as a phenomenon and artistic practice both from its generative and reflective ability. For that purpose I establish analogies between the complexities that aesthetic theory and dance share, from the modal interrelationships proposed in *Estética modal*, which give us the access to think in terms of transitivity, movement and interrelation. Especially in this article, I intend to focus on the intermediate playing field of tension and conflict of the aesthetic experience from the attractive Diamond Theory.

KEYWORDS: dance, knowledge, interrelation, complexity, «Modal Aesthetics», Diamond Theory.



Dibujos de la autora.

* Este artículo es continuación de mi ensayo «La danza como forma de conocimiento», que forma parte del libro conjunto *Ensayos indisciplinados* (Libro colectivo del Grupo de Investigación de la ULL «Repensar la Filosofía», en prensa). Ahí he planteado algunos elementos por los cuales la danza se constituye como una disciplina autónoma y compleja, propia de consideración filosófica. Para ello, en la segunda parte del ensayo, con el subtítulo «Cinestesis modales, seguir moviendo» pretendí recoger las transformaciones y la motricidad de las relaciones intermodales sirviéndome de la *Estética Modal* de Jordi Claramonte (cf. J.C. *Estética modal*, Tecnos, Madrid, 2016). / This paper is a continuation of a previous essay, «Dance as a way of knowledge», part of the collaborative book *Ensayos indisciplinados*. Here I proposed from various sources some aspects by which dance is constituted as a complex and autonomous discipline, susceptible to philosophical consideration. Hence, in the second part of the essay, with the subtitle «Modal Kinesthesias, Keep Moving», I tried to capture the transformations and the motility of intermodal relations, making use of *Modal Aesthetics*.

Cabe preguntarnos en este espacio de reflexión con más insistencia qué queremos decir con «conocimiento», qué tipo de conocimiento genera la danza y nos interesa. En el ensayo anterior recojo ciertos planteamientos y contextos donde considero que tiene lugar esta afirmación, tanto en el terreno de la danza como en la reflexión estética. Llegábamos a la idea de que algunos de los rasgos distintivos de la danza como fenómeno son su ambigüedad, plasticidad, complejidad y generatividad. Tales conceptos son especialmente relevantes para la reflexión estética. A pesar de que la misma teoría estética se sirva de formulaciones lógicas que pretenden dar coherencia a ciertos fenómenos artísticos y reflexionar sobre sus poéticas, también parte de un espacio abierto y confuso. Especialmente tales dificultades considero que deben ser integradas en la propia teoría, a partir de la articulación, el entrecruzamiento y la diversidad de factores conviviendo.

Para retomar brevemente de dónde aparecen estas herramientas estéticas que se plantean en la *Estética modal*, es importante destacar sus influencias más directas. Estas tienen lugar desde los problemas estéticos que planteaba Aristóteles en su *Poética*, donde la experiencia estética era ya concebida desde el conflicto o la tensión, la presencia de la Ontología modal de Hartmann, la Estética relacional de Lukács y las nuevas teorías de la física y la matemática contemporánea que pretenden acoger la complejidad de los fenómenos a partir de planteamientos y herramientas que puedan adecuarse a tales exigencias. Nuestro interés será aproximarnos a la comprensión de estos conceptos teóricos desde el movimiento que los constituye, pensando las poéticas en tanto sistemas complejos autoorganizados y sus modos de articularse con la praxis.

Esta cita puede ser un buen comienzo, como declaración de transitoriedad:

Pero gracias a Maxwell, al Marx de los Grundrisse y a Lukács sabemos (que) al igual que las obras de arte producen y alimentan una sensibilidad, las sensibilidades estéticas, también a su vez, propician la aparición de obras que sean susceptibles de dar cuenta de esa sensibilidad y la espoleen llevándola más allá, haciéndola capaz de afinarse y de seguir explorándose¹.

De cara a abrir este terreno de reflexión me gustaría hacer uso de la danza como aquello que rebosa los límites de lo performativo dotando a la danza de autonomía para preguntarse a sí misma y cuestionar las relaciones que se establecen con su entorno. Esto implica pensar en la danza no solo como aquello que produce obras. Con la idea de «danza como forma de conocimiento» deseo rescatar también todo ese lado que no es performance. La atención de tal afirmación no radica tanto en una cuestión epistemológica sino que su sentido está más en el proceso artístico y en la reflexión estética. Aquí me gustaría centrarme tanto en su capacidad generativa y relacional como en las poéticas y estéticas que acontecen o emergen.

Chyrsa Parkinson, bailarina y pedagoga, en otros términos afirma que lo que hace que sea conocimiento en la danza radica en dos aspectos fundamentales:

¹ Cf. J. CLARAMONTE, *Estética modal*, p. 133.





en lo artesanal, refiriendo a todo el trabajo con el cuerpo, la danza como materialización, como entidad materializadora, y en lo colectivo, en el contagio, en lo relacional y en la carencia de autoría. Afirma que estos dos aspectos constituyentes son relacionales y tienen tanto que ver con lo material, el cuerpo, el tiempo, el espacio, etc., así como con lo conceptual que es también sujeto a ser materializable. «Los bailarines tenemos que movernos y trabajar con dicotomías»². Uno de los aspectos que destaca de estos conceptos relacionales considero que radica en la constante actualización del cuerpo en relación con sí mismo y con las relaciones en las que se encuentra simultáneamente. Esto supone doble tarea: la asimilación de conceptos corporalmente, a través de la práctica y la *téchne*, y lo analítico, la autoconciencia de tales materiales para poder ser transformados o estudiados. Estas dimensiones que funcionan en cooperación, práctica y análisis, son posibilitadas a través de lo que ella denomina el cuerpo «hipersintético». «There's so many people in my body now», afirma. Este cuerpo refiere a todo el contexto en el que el mismo trabaja de modo indisociable, inmerso en la continua tarea de coordinar e incluir, diferenciar y separar. Estas dicotomías se enmarcan en su trabajo a través de su estudio *Experiential Authorship*, el cual se define por una relación íntimamente conectada con el trabajo del bailarín/performer, que es tanto artesano, trabaja con materiales y genera materiales, y agente colector de conocimiento y experiencias.

Georg Lukács enuncia en su *Estética* que el pensamiento estético debe ser capaz de incluir tanto la sensibilidad estética, la productividad artística así como las derivas sociales e históricas que se despliegan desde estas dos dimensiones. Con fines a poder integrar tal complejidad, varias lógicas conviviendo en un mismo fenómeno, cosa que ocurre tanto en el terreno estético como, y muy especialmente, en la danza, la Teoría de Diamantes puede ayudarnos a estudiar tales interrelaciones.

La Teoría de Diamantes es planteada por Rudolf Kaehr e influida en gran medida por el filósofo alemán Gotthard Günter a partir de su propuesta teórica sobre la lógica policontextual con la que pretendía superar el dualismo del universo lógico tradicional. Rudolf Kaehr desarrolla este sistema de pensamiento matemático con el fin de construir y articular estructuras complejas que integren y den cuenta de expresiones complejas, organizadas en lo que denomina como *geometría oposicional*. A pesar de que su propuesta teórica tiene lugar en el ámbito científico y matemático, se inspira en parte en la temporalidad no lineal del arte para reflexionar sobre el dinamismo no unidireccional de las formas vivas.

What is well known in time-related arts, that the temporality of a piece can be an intertwined movement of different futures and different pasts, is a thing of absolute impossibility in science and mathematics³.

Esta idea de imposibilidad viene dada en gran medida, afirma, a partir de la una versión histórica que ha priorizado la necesidad de contar con una estruc-

² Entrevista para el programa Sporá La Caldera, Barcelona, 2019.

³ Rudolf KAHR, *The Book of Diamonds*, Think Art Lab, Glasgow, 2007, p. 11.

tura simple que sea capaz de componer nuestras acciones de forma razonable, como puede ser la cronología. Sin embargo, Kaehr se pregunta si en este hecho compositivo puede incluirse la complejidad, analizando y deconstruyendo ciertos patrones unidireccionales de la ciencia, que son efectivos, pero que en ocasiones no incluyen las intersecciones y las ambivalencias, y que, por ende, no pueden explicar ciertos fenómenos complejos como la polirritmia, la panarquía o convivencia de las formas, la multitemporalidad de las narrativas, etc. En las artes relacionadas con el tiempo, afirma Kaehr, estas estructuras temporales complejas suceden en todo momento, es decir, su complejidad estética y artística no es interferida por el hecho de presentarse y suceder en un tiempo calculable y limitado en un lugar concreto y con un valor económico concreto.

En otros términos, Chrysa Parkinson enuncia:

The dancer's experience is not a self contained object that can be traded, displaced and held but a live, transgressive animator of space, time and relationship. The dancer animates materials into a liminal thing-iness through presence and movement. Liminal materials animate the dancer. The dancer's experience is proposed not only as a tool for enabling choreography (although it is also that) but as a means of rendering material live⁴.

En la *Estética modal* Jordi Claramonte rescata los diamantes con el fin de poder atender e ilustrar el entrecruzamiento de trayectorias y de tensiones, ese lugar intermedio suspendido donde tienen lugar los «modos de relación». El concepto de quiasmo es imprescindible para explicar la Teoría de Diamantes. Este concepto que defiende Merleau Ponty en su visión fenomenológica «permite poner en juego la dualidad eludiendo el dualismo»⁵. También Gotthard Günter ya había destacado la importancia del quiasmo, reconociendo su necesidad de aplicación especialmente en contexturas lógicas donde se necesita atender diferentes polaridades de manera simultánea. El quiasmo acoge el desdoblamiento de los estados en lugar de suprimirlos o excluirlos.

Este fenómeno quiasmático podemos verlo por ejemplo claramente en los superhéroes, la convivencia de dos personajes en una misma figura, el caso de Spiderman y Peter Parker. Las modulaciones que ocurren en este proceso de transformación y quiasmo es lo que realmente nos interesa de cara a explicar los procesos de desdoblamiento del objeto artístico, como, por ejemplo, lo que está en medio del acto de emisión y recepción. Más que dos puntos, uno de partida y de llegada, nos permite enfocarnos en esas tensiones intermedias, «liminales», que están sucediendo. De este modo, la estructura del diamante es una forma eficiente y compleja de acoger y articular esas tensiones que tienen lugar en toda experiencia estética,

⁴ Chrysa PARKINSON, «Documenting Experiential Authorship», *VIS-Nordic Journal for Artistic Research*, 0 (2018) <https://www.researchcatalogue.net/view/392218/392219/0/0>.

⁵ J. CLARAMONTE, *op. cit.*, p. 250.



rechazando de alguna manera caer en el juego de lo «subjetivo» y lo «objetivo» e invitando la presencia de al menos un tres.

DIAMANTIZAR

The image I create is something between what the audience sees and what I see.
Chrysa Parkinson

Esto podría ser un diamante sencillo. Para poder construir un diamante, como decíamos, debe haber al menos un tercer elemento intermedio que articule, y otro elemento que desconocemos. Las diferentes fuerzas oscilan así entre lo concreto y lo indefinido, lo que sabemos y lo que ignoramos.

los otros

/

tú - yo

/

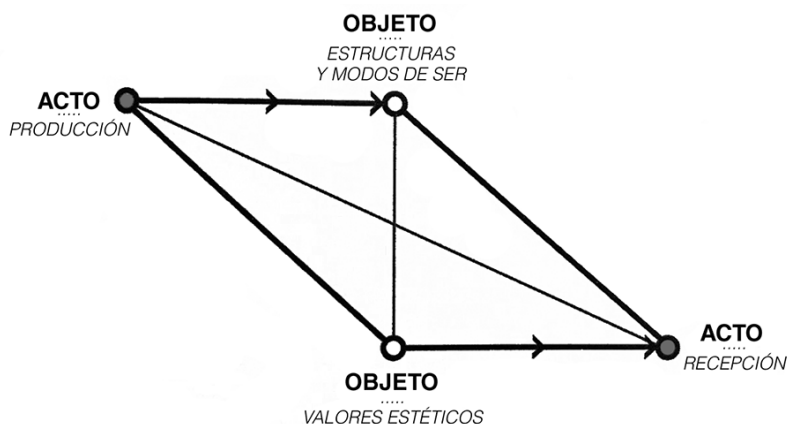
nosotros

Atendiendo a la cita y con el interés de construir un diamante podemos observar que la primera relación es la relación clásica «acto produce objeto» (*the image I create*). Ahora bien, tal imagen u objeto sufre un proceso quiasmático en tanto que insinúa que lo que ella ve y lo que la audiencia ve no radica en sí en el mismo objeto, sino en el objeto desdoblado. La imagen que produce está atravesada por un quiasmo, en tanto el artista pierde cierto control predictivo y autoría sobre el objeto que genera. Tal objeto se desdobla y ocurre aquí otro proceso de producción que radica ahora en este objeto, dándose lugar al proceso de recepción facilitado por el objeto desdoblado. Es decir, habría dos procesos de producción, el primero que genera el artista y el segundo que genera el objeto. No obstante, afirma Hartmann, «el primer» objeto contiene estructuras y modos de ser mientras que «el segundo», ya quiasmático, contiene valores estéticos.

Además, las flechas que unen acto con objeto y objeto con acto en diagonal comparten una relación de coincidencia afirma Kaehr, generándose así una especie de armonía y simultaneidad. Estas relaciones de correspondencia nos reflejan como ningún elemento por sí mismo es capaz de generar una respuesta autónoma sino siempre dentro de la estructura. Para que el quiasmo suceda en esta estructura, además de desdoblarse, debe ocurrir esta relación de correspondencia (ABBA: acto-objeto-objeto-acto-acto-objeto, etc.) asegurando *igualdad categorial*. Es más, Kaehr nos sugiere que las flechas no tienen por qué darse en una sola dirección y ser consecutivas, pueden ser reversibles y/o simultáneas, relacionales.

Veámoslo gráficamente en la página siguiente.





Por ello, lo interesante en la cita considero que radica en que afirme que el objeto o la imagen que produce el/la artista es algo intermedio, en el *entre*, y que por tanto el proceso de recepción no es directo y predictivo, aunque tampoco es del todo aleatorio. A partir de la estética axiológica de Hartmann, podemos afirmar:

Ningún artista puede propiamente *producir* valores, lo que puede hacer es coincidir con ellos, verlos –como quien ve una apuesta– y orientar su producción en función de ellos, del mismo modo que el caminante no produce los hitos de su camino o las estrellas que lo orientan, sino que coincide con ellas, las reconoce y actúa en consecuencia⁶.

Parafraseando a Rudolf Kaehr, la Teoría de Diamantes es una vía para practicar la complementariedad del movimiento. Esto supone asumir la dificultad de integrar, comprender que puedes estar yéndote y acercándote a la vez, en ese lugar intermedio que no es ni un lugar ni el otro, y que no obstante se dan con simultaneidad y complementariedad. Por ello un diamante puede acercarnos a pensar en la inmensidad de posibilidades simultáneas, no tanto como algo inabarcable, sino como algo que radica en las proporciones. Un ejemplo que el propio Rudolf Kaehr formula en su libro *The Book of diamonds* es el caso de cuando hay una trayectoria fijada entre dos puntos, dos aeropuertos por ejemplo, y uno intermedio donde se hace escala. Este punto intermedio es a la vez llegada y salida. La relación que se establece en este lugar es a la vez el mismo y diferente. En esta dicotomía ocurren tanto la similitud como la oposición, el hecho de salir y llegar son realidades opuestas a pesar de compartir un espacio común.

⁶ *Ibidem*, p. 164.



Especialmente en la danza este tipo de relaciones quiasmáticas están constantemente presentes y en conflicto, empezando por la relación con el propio cuerpo. El cuerpo que es y el cuerpo que produce, el cuerpo material que da forma, materializa y es transformado, afectado, el cuerpo presente y el cuerpo reflexivo (en términos de Merleau Ponty) que reflexiona, recuerda, reencarna, se cuestiona, proyecta. Ambos trabajan de la mano y a la vez. No pueden emanciparse completamente uno del otro, sino que más bien sus relaciones oscilan en cuestión de proporcionalidad.

As a dancer I do not own what I make. I don't have a body of work I can separate from and sell, give or lend to someone else. I don't generate objects but there is a thing-iness to I what I do generate⁷.

Uno de los rasgos más interesantes sobre los diamantes es que no están envueltos en el paradigma de la solución de problemas, ni tratan sobre eternas verdades lógicas, sino en maneras de abrir y descubrir, en «juegos de vivir», afirma Kaehr. Por tanto, el sentido de los diamantes radica más en nuestra capacidad de ilustrarlos y construirlos. «Diamonds are not falling from the blue sky, they have to be positioned»⁸.

Diamonds had been surviving in Western thinking as neglected creatures, reduced to logical entities, like Aristotle's *Square of Oppositions*. To do the diamond, i.e., to *diamondize* is still the challenge we have to enjoy to risk.

Tomando esta estructura inclusiva, Kaehr nos invita a pensar a partir la apertura de significación de las formas, ya existentes en el pensamiento antiguo y olvidadas por el pensamiento moderno. «Its simple bi-valuedness is automatically forcing this attitude of thinking to evaluate the binaries involved, i.e. open is good, closed is bad...». Más que pensar en términos binarios y excluyentes los diamantes sirven para pensar la simultaneidad, en la que pueden convivir abierto, cerrado, finito, infinito, estático, dinámico. Tomando por tanto esta idea de complementariedad expuesta podemos concluir y enunciar cuatro elementos o fuerzas dinámicas fundamentales que constituyen un diamante: aceptación, oposición, rechazo y proposición.

Por tanto, el reto en defender este sistema de pensamiento radica en la capacidad de integrar la complejidad, el dinamismo que constituye las formas vivas, y en concreto la danza en tanto arte vivo, incorporando incluso aquello que quedaba en un «punto ciego» de nuestra visión, aquello que descartaríamos o ignorábamos. Al jugar con la posibilidad de varias caras funcionando en una misma realidad, ampliamos los espejos, nuestro conocimiento y nuestro ámbito de reflexión y de visión.

RECIBIDO: 3 de junio de 2020; ACEPTADO: 26 de junio de 2020

⁷ Chrysa PARKINSON, «Documenting Experiential Authorship», *VIS-Nordic Journal for Artistic Research*, 0 (2018).

⁸ Rudolf KAEHR, *op. cit.*, p. 16 y ss.

