

LAS RELACIONES *POLICONTEXTUALES* DE LAS ARTES

THE POLICONTEXTUAL RELATIONS OF THE ARTS

Montserrat Sobral Dorado

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

DOI: [10.33732/ASRI.6898](https://doi.org/10.33732/ASRI.6898)

.....
Recibido: (03 12 2025)

Aceptado: (16 02 2026)
.....

Cómo citar este artículo

Sobral Dorado, Montserrat. (2026). Las relaciones *policontextuales* de las artes. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (30), e6898.
Recuperado a partir de <http://www.revistaasri.com>

Resumen

El presente trabajo analiza las relaciones *policontextuales* de las artes. A partir de la estética de Nicolai Hartmann y la teoría del diamante de Rudolf Kaehr, se propone comprender la experiencia estética como un sistema dinámico de relaciones no lineales. Desde esta perspectiva, la obra de arte opera como un objeto proemial capaz de generar múltiples vínculos entre lo material y lo inmaterial, lo individual y lo colectivo, lo local y lo intercultural. Este marco teórico se aplicará

Abstract

This paper analyzes the polycontextual relationships of the arts. The present study draws on the work of Nicolai Hartmann's aesthetics and Rudolf Kaehr's diamond theory to propose an understanding of aesthetic experience as a dynamic system of non-linear relationships. From this perspective, the artwork operates as a proemial object capable of generating multiple links between the material and the immaterial, the individual and the collective, the local and the intercultural. This theoretical framework will

al análisis de una obra de la artista vocal Fátima Miranda, con el propósito de explorar el arte como una práctica viva, que entrelaza memoria, imaginación y nuevos sentidos en un marco intercultural, más allá de ser un vehículo de significado.

Palabras clave

Arte vocal, experiencia estética, teoría del diamante, relaciones *policontextuales*.

be applied to the analysis of a work by vocal artist Fátima Miranda, in order to explore art as a living practice that intertwines memory, imagination, and new values within an intercultural framework, going beyond simply being a vehicle for meaning.

Keywords

Vocal art, aesthetic experience, diamond theory, policontextual relations.

Introducción

El objetivo de este artículo es proporcionar una herramienta, el objeto proemial, desde la cual reflexionar sobre las relaciones estéticas, entendidas como la trama tejida en torno a la sensibilidad, el arte y la cultura. Esta reflexión responde a la complejidad inherente a nuestro comportamiento estético y se alinea con las posiciones filosóficas que conciben dichas relaciones como un sistema dinámico adaptativo (Claramonte Arrufat, 2021; Luhmann, 2005; Maldonado et al., 2021; Najmanovich, 2005).

Desde este enfoque, el conjunto de nuestras experiencias estéticas a lo largo del tiempo conforma relaciones no lineales que conectan producción y recepción artística. Así, el arte opera como un puente que articula sensibilidades y culturas diversas, cuyas experiencias no siguen necesariamente una secuencia ordenada. Las relaciones *policontextuales* propias del objeto proemial permiten comprender esta no linealidad característica de los sistemas dinámicos adaptativos. Dichas relaciones conectan obras surgidas de una sensibilidad corporal situada en un contexto específico y que, al ser recibidas en otros entornos, generan nuevas exploraciones sensibles (Claramonte, 2016, p. 133; Hartmann, 1977, pp. 163-167).

La noción de relaciones *policontextuales* se inscribe en la lógica propuesta por Gotthard Günther, cuyo objetivo es superar el dualismo lógico tradicional (verdadero/falso) y proyectar una lógica polivalente que admita nuevas dimensiones. Este pensamiento fue tomado por Rudolf Kaehr para desarrollar los objetos proemiales y su teoría del diamante. La policontextualidad cubre varias localizaciones ontológicas activas y resulta fundamental para comprender la no linealidad del sistema estético, tal y como se viene describiendo. Estos vínculos implican la interacción entre múltiples contextos irreducibles y cualitativamente incomparables, esto es, contextos que no pueden explicarse por completo unos a partir de otros y cuyas características difieren (Kaehr, 2015, p. 112).

El presente trabajo centrará su atención en la obra de arte y en los vínculos que establece como mediadora diacrónica de relaciones diversas y heterogéneas a lo largo del tiempo. Analizar el arte como mediador implica comprenderlo como un *relatum*, atendiendo a las distintas modalidades relacionales que confluyen en él. Asimismo, se habrá de tener en cuenta el contexto en el que la experiencia estética se lleva a cabo y los diferentes procesos que interactúan con ella y con dicho contexto (Bishop, 2022, p. 254; Juarrero, 2023, pp. 40, 235).

Bajo este enfoque, una obra de arte es dinámica, pues ninguna de sus características materiales o inmateriales permanece inalterable. Más bien, la obra constituye la materialización y el vehículo de los

valores en los diversos contextos en que se recibe y experimenta. El arte vocal de Fátima Miranda ejemplifica el potencial de la voz para trascender las fronteras lingüísticas y musicales, convirtiéndose en un mapa filosófico donde se entrelazan estética, ontología y lógica relacional.

La investigación de este territorio se apoya en dos marcos conceptuales: la *Estética* de Nicolai Hartmann y *El Libro de diamantes* de Rudolf Kaehr. El primero ofrece una comprensión ontológica de la obra de arte y de la experiencia estética; el segundo permite concebir ambas como una red dinámica de relaciones *policontextuales*. La proemialidad desarrollada por Kaehr facilita el análisis de los contextos que repercuten en una experiencia estética concreta, mientras que la estética hartmanniana permite identificar los relata implicados y el tipo de relaciones que los articulan. Por tanto, la ontología de la obra del arte de acuerdo a Hartmann aporta su estructura y comportamiento, mientras que Kaehr proporciona la herramienta lógica para gestionar la mediación, el conflicto y la coexistencia del objeto estético dentro de un sistema *policontextual* de relaciones no lineales.

A continuación, el estudio examina las diversas conexiones que activan las obras de arte y analiza la forma en que se construyen colectivamente sin necesidad de una secuencia lineal. Esto aportará una mayor comprensión sobre el conjunto de nuestras experiencias estéticas como sistema dinámico adaptativo. Para ello, se ofrecerá primero una exposición de los marcos teóricos de Nicolai Hartmann (obra de arte en la experiencia estética) y Rudolf Kaehr (objeto proemial), demostrando cómo se complementan mutuamente. Luego se aplicará este marco a la composición *El principio del fin* de la artista vocal Fátima Miranda y, finalmente, se presentarán las conclusiones derivadas del análisis.

Metodología. Los objetos proemiales

Los objetos proemiales desarrollados como parte de la teoría del diamante¹ serán empleados en este trabajo como aparato conceptual sobre la experiencia estética. El objetivo es llevar a cabo su difracción² en términos de configuraciones relacionales iterativas para comprender la no linealidad de los sistemas de tipo estético, sin presuponer una finalidad interpretativa o una formalización determinista. El modelo, elaborado por Rudolf Kaehr en *El libro de diamantes*, emplea lógicas fractales y no lineales para articular estructuras relacionales complejas.

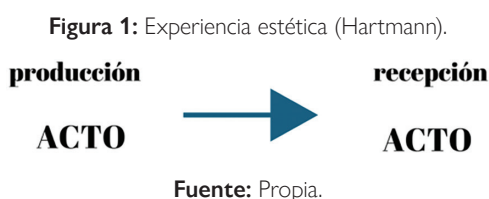
Aplicado a la comprensión de la experiencia estética, este marco dilucida la interdependencia constitutiva entre las relaciones estéticas y las matrices contextuales en las que se configuran, es decir, entre una experiencia estética particular y los diferentes contextos que afectan a cada *relatum*. Esto facilitará la demostración de la complejidad inherente de las dinámicas a lo largo del tiempo y el mapeo del territorio cultural en el que nuestra sensibilidad estética se desarrolla y se materializa en un objeto estético. El objetivo no es proporcionar un modelo matemático en sentido estricto que abarque la totalidad de

¹ Jordi Claramonte empleó la teoría del diamante en su *Estética modal* (2016, 2021) para reflexionar sobre la experiencia estética.

² Se emplea el término difracción, y no reflexión, porque se pretende dar cuenta de la experiencia estética en su entrelazamiento relacional, no de manera representacional (Barad, 2007, pp. 89-90). El objeto proemial es difractivo porque señala las diferencias desde la experiencia como parte de un estado entrelazado, no como interpretación de lo que la obra es en un juicio ajeno a la experiencia que se describe.

nuestras experiencias estéticas a lo largo de la historia del arte, ni tampoco un mapa representacional que fije las características del sistema, sino contribuir a su comprensión desde interacciones mediadas artísticamente y en relación con el mundo (Claramonte Arrufat, 2021, pp. 27, 261-6; Maldonado et al., 2021, pp. 168, 170; Najmanovich, 2005, pp. 33, 39).

Este enfoque destaca la complejidad de las dinámicas estéticas a lo largo del tiempo y las sitúa dentro de los contextos culturales en los que la sensibilidad se entrelaza. El objetivo es plantear estos procesos a través de vínculos mediados artísticamente y sus diversas materializaciones. En el marco teórico desarrollado por Hartmann, el concepto de experiencia estética se entiende como un proceso que se origina en una relación de *poiesis*, designada por el filósofo como “acto de producción.” Esta noción abarca, como mínimo, una relación receptiva o “acto de recepción”. De modo esquemático, ambos actos quedan relacionados como se muestra en la Figura 1.



La recepción no requiere conocimiento de la autoría, las técnicas empleadas o los materiales utilizados en la elaboración artística; tampoco precisa datos históricos de su génesis ni del contexto político en el que se formó. Sin embargo, cada elaboración deja una huella, un parentesco cuya identificación, aun siendo prescindible, nos permite reconocer ciertos rasgos e imaginar otros. Es importante señalar que la relación *poiética* o acto de producción abarca todas las intervenciones que tienen un impacto en nuestra percepción del trabajo, alterando su composición material y, en consecuencia, su forma en nuestra experiencia.

En su *Estética*, Nicolai Hartmann considera que una obra de arte está ontológicamente constituida por una estructura corpórea y una psíquica que dan cuenta de su forma de ser, de su comportamiento. La primera se debe a la materia utilizada por el artista y a la forma elaborada; la segunda se debe al modo en que esta materia conformada contribuye a la recepción estética, infundiéndole una cualidad diferente, aportando un nuevo sentido. Hartman enfatiza que el contenido espiritual de la obra se conserva si está inquebrantablemente vinculado a una materia sensible. En otras palabras, que para que una obra de arte se comporte como tal en nuestra experiencia estética, debe estar ligada a una materia. Además, exhibe un comportamiento sensible únicamente con la percepción de otro cuerpo (Hartmann, 1977, pp. 20, 100). Por tanto, el arte es una materia relacional: se debe a una elaboración sensible y se comporta estéticamente a través de una vinculación sensible con otro.

Desde este punto de vista, se pueden identificar dos estratos primarios: el material y el inmaterial. Uno explica su estructura y el otro su forma de ser. Aunque los valores estéticos aparezcan en la recepción, la estructura está íntimamente relacionada con su producción, tanto por las decisiones tomadas por el artista como por las circunstancias vividas por la obra desde su concepción hasta su recepción estética. La Figura 2 muestra esta red, compuesta por la elaboración de un trabajo que comprende materia y forma pero que, en su recepción, se percibe como un material con capacidad de aportar valores estéticos.

Figura 2: Experiencia estética completa (Hartmann).



Fuente: Propia.

Esta secuencia relacional representa la obra de arte como un complejo estratificado (Hartmann, 1960, p. 490) organizado en el tiempo, que es autónomo e interdependiente. Por un lado, el arte necesita de otra sensibilidad para que su comportamiento se manifieste, depende de una trama relacional para activar su cualidad estética. Pero además, aporta nuevos sentidos en cada experiencia debido a su recurrencia en la historia, a su capacidad para aportar novedad en función del vínculo establecido y el contexto en que es percibido (Hartmann, 1964, pp. 39-41; Najmanovich, 2005, pp. 24, 29).

El enfoque de Mladen Dolar sobre la voz se alinea con la propuesta de Nicolai Hartmann sobre el comportamiento estético. En su obra *A Voice and Nothing More*, explora la voz más allá de su función como vehículo de significado (es decir, materia portadora de formas lingüísticas) o como objeto de admiración estética (es decir, un elemento reducido a la recepción estética). Lejos de reducirla categorialmente, al introducir el concepto de “voz objeto” desafía la tradición imperante que privilegia la voz como origen del lenguaje natural. Esto se debe al hecho de que la voz objeto escapa a la lógica diferencial del significante. La voz objeto está íntimamente asociada con el sujeto que la lleva pero, al mismo tiempo, se percibe como extraña y trasciende su origen. Según Dolar (2006), esta voz “implica una subjetividad que ‘se expresa’ y habita en los medios de expresión” (p. 15).

Hasta aquí hemos visto las entidades y relaciones que operan en una experiencia estética particular de acuerdo a Hartmann, así como la peculiar naturaleza de toda elaboración artística. Veamos ahora la composición de un objeto proemial de acuerdo a la teoría de diamantes. Esta teoría nos permite entrar en una temporalidad estética, entendida como una secuencia gobernada no solo cronológicamente, sino como un tiempo de las artes en el que se entremezclan futuros y pasados. Esta notable combinación de dureza (por resistir el paso del tiempo) y flexibilidad (por seguir siendo estéticamente efectiva) es característica de la estructura del diamante, que permite tejer una acción lógica en una forma compleja y deconstruida como una secuencia experiencial de tipo estético. En palabras de Rudolf Kaehr (2017): “Bien desarrollados en las artes basadas en el tiempo están los patrones de polirritmos, polifonía, multitemporalidad de narrativas, entretejidos en estructuras fractales de historias, *tempi* que se desarrollan en diferentes direcciones” (p. 15).

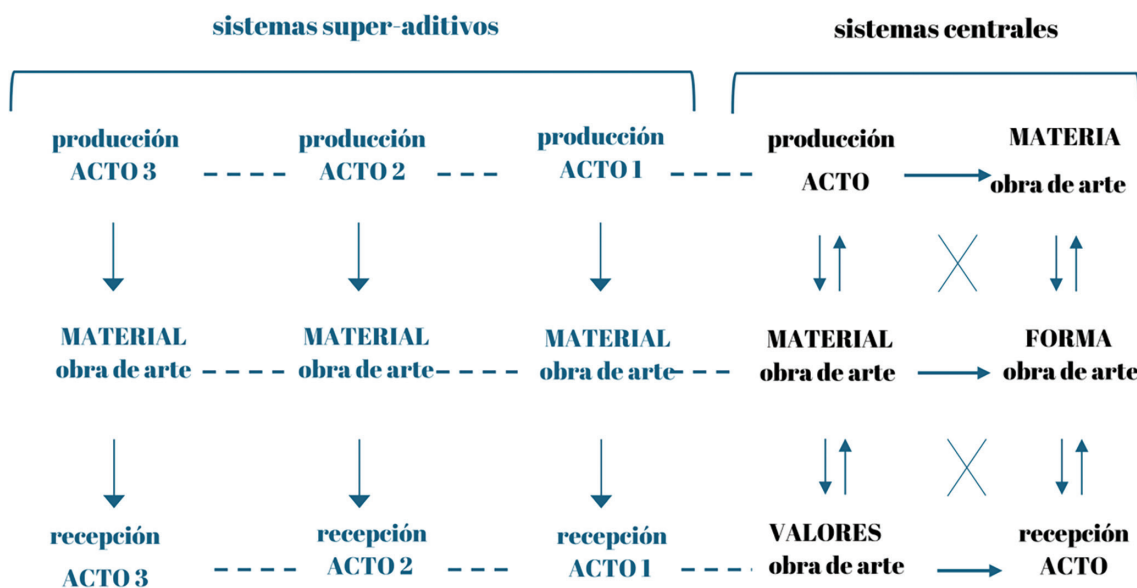
La relación de percepción estética está intrínsecamente influenciada por las disposiciones de cada cual en el espacio y tiempo que percibe, mediando las relaciones entre el perceptor y lo percibido. Usando las palabras de Dolar, nuestra recepción es una aprehensión de lo que se expresa y lo que habita en una obra de arte vocal. Desde la perspectiva de un sistema estético, se puede añadir que cada recepción materializa de modo particular a su receptor, pues no solo su relación con el arte lo transforma, sino que su entrelazamiento en el sistema y con el contexto en el que se sitúa lo lleva a ser lo que es en su particularidad. Toda relación estética nos vincula con una práctica artística en concreto. Además, conecta con otras experiencias sensibles, recuerdos, conocimientos, imaginación y deseos propios del receptor como parte de un sistema y afectado por un entorno, sea este social, político, económico, ambiental, etc. (Claramonte, 2016, p. 333; Garcés, 2022, p. 6).

La *proemialización* es una actividad complementaria de la lógica del diamante (Kaehr, 2017, pp. 125, 211, 254). El trabajo de Kaehr se puede aplicar a nuestras experiencias estéticas para observarlas con lentes microscópicas o telescópicas. Microscópicamente, centrándonos en las relaciones de una experiencia estética a través de la lógica del diamante, lo que permite una comprensión más detallada de cada componente (Sobral, 2025, p. 269). Telescópicamente, con el objeto proemial, que permite investigar las relaciones de un sistema a través de sus sistemas intrínsecos y relacionados.

Para lograr este objetivo, se debe llevar a cabo una proemialización, término acuñado por Rudolf Kaehr y basado en el trabajo de Gotthard Günther. Esta se centra en las relaciones de intercambio entre los componentes de nuestra experiencia estética. Permite establecer conexiones entre diferentes niveles y la implementación de una lógica policontextual. En otras palabras, un sistema de relaciones (de una experiencia estética, por ejemplo) conlleva otras relaciones que pueden entrelazarse para materializar otros sistemas (Kaehr, 2017, pp. 94, 125, 254).

La Figura 3 muestra la proemialización de una experiencia estética. Los elementos azules son los encargados de componer proemialidad, cumpliendo una relación de entrelazamiento caracterizada por el orden (dado por el número), el intercambio (orientado por la flecha) y la coincidencia (indicada por el guión). Un objeto proemial no necesariamente tiene que contener estos elementos exactos, sino todos aquellos con los que establecer la relación que queremos discutir. Permite la verificación de los elementos que realmente están presentes en la estructura del objeto y la identificación de sus conexiones.

Figura 3: Objeto proemial.



Fuente: Propia.

Por supuesto, las lentes de lo micro y lo macro operan de manera complementaria, de modo que observar algún aspecto de nuestra experiencia con una de estas lentes invariablemente requiere la consideración de la otra. Es dentro de esta conjugación particular que podemos alcanzar una comprensión más profunda de la intrincada interdependencia entre una voz y otras voces, recuerdos, imaginaciones y proyecciones, que colectivamente constituyen y complementan las relaciones que la definen. Kaehr (2017) postula que “los objetos de diamante no son, de hecho, objetos sino complejiones de morfismos *policontextuales*” (p. 122).

Resultados. *El principio del fin* (Fátima Miranda)

Fátima Miranda, artista vocal española formada en Historia del Arte, comenzó su carrera profesional como bibliotecaria en la Universidad Complutense, lo que le permitió desarrollar un enfoque de investigación en torno al registro vocal de la música tradicional. A partir de 1979, exploró la voz como instrumento en contextos post-vanguardistas, primero en el Taller de Música Mundana y luego en el Trío Flatus Vocis, donde profundizó en la disciplina fonética y poética. Su formación internacional, con profesores en París e India, especialmente la familia Dagar, consolidó una práctica vocal que integra diversas técnicas como el *tahrir* o el *bel canto*, siempre desde la asimilación de métodos tradicionales. A partir de 1991, con el lanzamiento de su álbum *Las Voces de la Voz*, inauguró una sólida carrera compositiva e interpretativa que le ha dado un amplio reconocimiento. Este período se distingue por una profunda exploración vocal y la creación de experiencias musicales intrincadas y matizadas.

La pieza *El principio del fin*³, atribuida al conjunto *Concierto en Canto*, será tomada como caso de estudio del objeto proemial. Constituye una composición audiovisual, en la que los elementos fundamentales comprenden la voz del artista, su propia corporalidad y performatividad, un elemento de audio pregrabado y una presentación de video que funciona como telón de fondo del escenario. Estos componentes ofrecen tres aspectos de la misma unidad compositiva, que toma la forma de un poema recitado al ritmo de un *tala*.

La composición sonora consta de cuatro registros vocales diferenciados, cada uno asociado a una de las caras de la proyección visual en escena. De este modo, la dimensión acústica se articula en sincronía con los gestos que aparecen en pantalla. Frente a esta proyección, Fátima Miranda interpreta en directo la pieza vocal, integrando ambos planos —sonoro y visual— en una misma experiencia performativa.

El cuerpo melódico de *El principio del fin* está meticulosamente elaborado por la artista, siguiendo un patrón predeterminado, un *tala*, que se corresponde con su estado emocional. La pieza se compone de un ciclo rítmico irregular repetido diecinueve veces. La primera parte del ciclo se toca a 60 pulsaciones por minuto, la segunda parte se toca a 100 pulsaciones por minuto y la parte final a 120 pulsaciones por minuto, que es el doble de la velocidad de la inicial. Desde un punto de vista técnico, este trabajo ejemplifica la articulación de la voz distintiva del artista: Fátima Miranda trasciende la práctica imitativa⁴ y la hace suya, dotándola de contemporaneidad.

En *El principio del fin*, la unidad del poema, derivada de su estructura repetitiva, articula la intrincada dinámica de las relaciones contradictorias. De hecho, la antítesis es un recurso permanente a lo largo de la composición y se construye a partir de la conjugación de los verbos “decir”, “gritar”, “dar”, “quitar”, “tomar”, y el uso de la dicotomía —“chico/chica”—. Para ello, utiliza un apoyo constante en la interjección “ay”, que no solo proporciona

³ Enlace a la obra en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XTcoGTkZNvo>

⁴ En estos términos, la artista se refiere a la *poiesis*, ya que su obra no pretende tanto transmitir un mensaje como contribuir a una forma de hacer: “La idea que sustenta cada una de mis obras y su alcance poético son las primeras cosas que la determinan. Y no me refiero a recitar poesía, sino a la *poiesis*, a la *poiesis* en el sentido griego o heideggeriano. El resto, la técnica vocal, el estudio de otras culturas vocales, el virtuosismo, la música, lo visual en el escenario, todo viene de ese otro lado. Del pensamiento, del concepto y, sí, de la cosa mental. ‘Pensar sonando’, que Barber escribió precisamente para el libreto de mi primer disco *Las voces de la voz*.” Extracto de la entrevista de Juan Carlos Garaizabal con Fátima Miranda. Artezblai. 6 de agosto de 2025.

vivacidad expresiva sino que también establece un ritmo constante a lo largo de la pieza. El discurso coherente de la artista, que abarca más de 11 minutos, se logra a través de combinaciones de estas palabras.

El tono emocional de la pieza fluctúa, pasando de la sensualidad a la alegría. También hay un abundante juego fonético, centrándose en los trazos de la consonante fricativa *postalveolar* —ch— y las oclusivas —d, t, k—. Esta combinación proporciona una gran sonoridad con el único recurso de la voz. Del mismo modo, la yuxtaposición del poema de acciones antitéticas, como “decir” y “gritar”, o “dar” y “quitar” o “quitar”, ofrece una gama de acciones potenciales. En resumen, Fátima Miranda logró resultados notables con un número limitado de elementos.

El siguiente segmento contiene la transcripción de la célula poética:

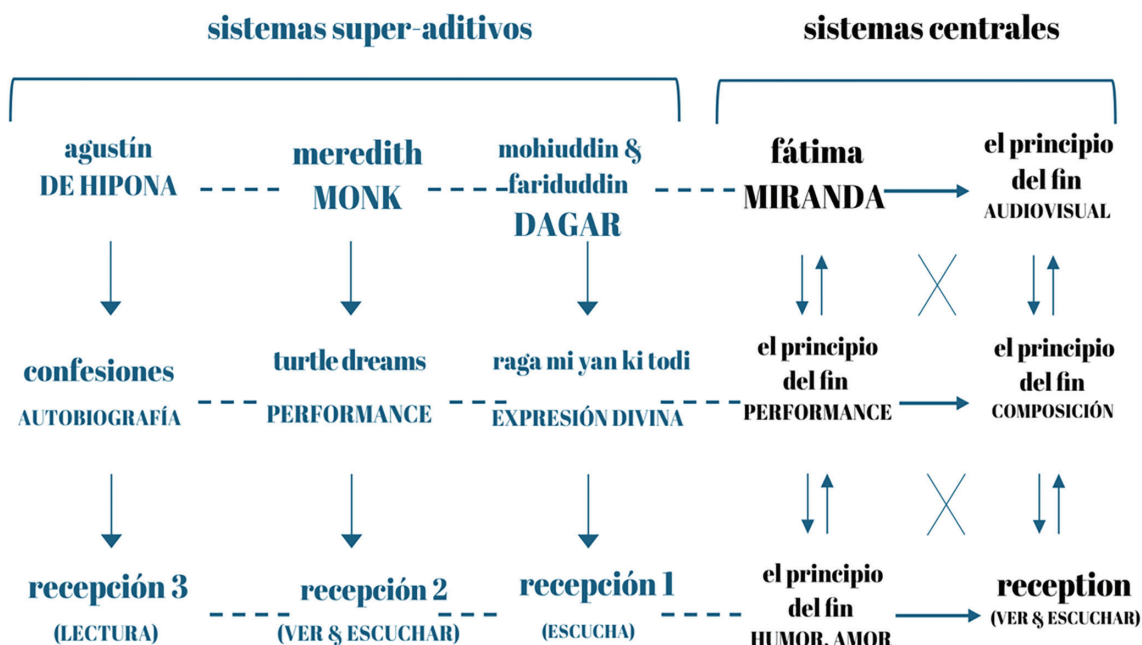
“Dímelo ay qué dame quita toma chico ay quita dame dame quita toma chico ay no dime quita dime quita toma chico ay quita dame dame dame todo toma chico ay no tómallo tómallo todo tómallo ay chilla chico chica toma quita dímelo ay qué chico tómallo chica tómallo chico tómallo ay no chico dame quita chica dame quita dímelo ay chilla dime chico dime dime chica dame quita toma quita quita ay no” (Repetido x 19).

Según la teoría del diamante, el sistema central está formado por relaciones que pueden interconectarse para generar otros sistemas. Los objetos proemiales facilitan el establecimiento de conexiones con respecto a las influencias del acto de producción de Fátima Miranda. Este es un análisis experimental; por lo tanto, es conveniente tener en cuenta que las referencias utilizadas no han sido facilitadas por la artista. Sin embargo, sí son fuentes a las que la artista se refiere con frecuencia y que, en consecuencia, forman parte de su repertorio.

El objeto proemial establece una correlación entre el sistema central y otros sistemas suplementarios. En este caso, la relación proemial en la que nos centraremos será una relación triádica (artista o acto de producción, composición musical y la relación poética entre uno y otro) donde la relación sujeto-objeto se integra como un tercer elemento con identidad propia, abriendo paso a una lógica capaz de manejar múltiples contextos y autorreferencias relativas de esta manera. En el caso de *El principio del fin* de Fátima Miranda, el objeto proemial generado puede tomar la forma mostrada en la Figura 4.

El sistema central, ilustrado en negro, refleja la relación categórica de nuestra experiencia estética tal como se ha examinado a lo largo de este estudio. La elaboración de Fátima Miranda, *El principio del fin*, que toma la forma de una composición basada en un material interpretativo y audiovisual. La composición, tanto visual como auditiva, pone en juego valores estéticos como el humor y el amor, entre otros.

Unas líneas más arriba, se comentó que la obra estaba basada en un *tala*, un tipo de patrón rítmico. Fátima Miranda aprendió el *tala* de un profesor de canto y lo usó para crear este poema. Por eso aparece vinculado —*proemialmente*, es decir, previamente— a la obra poética de los hermanos Dagar, que jugaron un papel fundamental en la difusión de las técnicas vocales. De hecho, el apellido Dagar es sinónimo de *Dhrupad*, género clásico de la música vocal india, en la que esta familia tiene una vinculación tradicional legendaria.

Figura 4: Objeto Proemial para *El principio del fin*.


Fuente: Propia.

La selección de esta grabación en particular, titulada *Raga Mi Yanki Todi*⁵, se realizó basándose en las actuaciones de Ustad Zia Mohiuddin y Ustad Zia Fariduddin, instructores de Fátima Miranda. De hecho, esta composición es un “raga del amanecer”. La propia Fátima Miranda admite haber cantado a primera hora de la mañana con frecuencia durante su estadía en la India, lo que despertó en ella una relación con el canto que antes no sabía que existía.

Este aspecto de la obra como nodo relacional y memoria es análogo al propuesto por Sergio Román Aliste (2025) respecto a las instalaciones de la artista india Nalini Malani, a las que describe como archivos afectivos y medios de memoria (p. 68). Las videoinstalaciones de Malani, compuestas estratégicamente como combinación entre el gesto manual y la imagen digital, actúan como vectores políticos que recuperan memorias históricas silenciadas, de modo similar a cómo Miranda rescata y transforma tradiciones vocales ancestrales para dotarlas de contemporaneidad. Para ambas artistas, la tradición se convierte en una herramienta de vanguardia al servicio de un proceso artístico en constante transformación.

En el otro extremo de los sistemas superaditivos encontramos a Agustín de Hipona. En la entrevista de Juan Carlos Garaizabal con Fátima Miranda (Garaizabal, 2025), la artista se refiere a las palabras del antiguo filósofo en sus Confesiones cuando dice: “No te habría buscado si no te hubiera encontrado.” También usa esta frase para describir los giros inesperados que pueden tomar nuestras vidas, ofreciendo una nueva perspectiva, como la relevancia que su investigación sobre la voz y la práctica artística tomó en su vida.

Entre estos dos sistemas, se sitúa Meredith Monk, una artista multidisciplinaria que ha trabajado la interpretación interdisciplinaria y con la voz en múltiples formas. La propia Miranda sitúa a Monk junto

⁵ Ustad Zia Mohiuddin Dagar (3 de diciembre de 2025). *Raga Miyan ki Todi*. [video] https://www.youtube.com/watch?v=e4_JnVVRuB4I

a Joan La Bárbara y Laurie Anderson como grandes referentes artísticos. La pieza del objeto proemial, *Turtle Dreams*⁶, fue compuesta por la artista neoyorquina e interpretada por Meredith Monk & Vocal Ensemble, un grupo que Monk fundó en 1978. La grabación muestra la actuación en la que los cuatro conjuntos presentan la composición. En diferentes puntos de la grabación, las tomas de ojos, manos y un paisaje se intercalan con tomas de una tortuga caminando por diferentes lugares. Ambas obras coinciden en que la base rítmica está tomada de la música tradicional. Aquí, el ciclo rítmico utilizado es el de un vals con tres tiempos. También utiliza una unidad textual que se canta repetidamente; En este caso, es:

"I went
I went to the store
I went to the STORE, store, store
I went to the STORE, store, store
I went to the STORE, store, store, store, store
AH
AH
AH
AH
AH
AH
AH
AH" (Repetido x 10)

Existe una conexión de género entre el proceso creativo de Monk y el de Miranda, ya que ambos artistas forman parte del movimiento de arte sonoro de vanguardia. Sin embargo, es fascinante que, a pesar de compartir muchos elementos estructurales, como la interpretación vocal, coreografía, una unidad escrita repetida y un ritmo musical tradicional, los resultados sean tan divergentes. Aparte de que las emociones derivadas de cada pieza difieren, esta diferencia proviene de su propia especificidad. Pese a los aspectos comunes, las composiciones de ambas artistas se estructuran en base a sus particularidades.

Resulta pertinente subrayar la conveniencia del entrelazamiento relacional que constituye el objeto proemial. Si bien la selección de las relaciones es propia, se basan en referencias que la propia Fátima menciona con frecuencia. El objeto proemial pone en contacto elementos subjetivos de la artista, biográficos e íntimos, con los culturales y contextuales, de su formación e investigación.

La lógica del diamante establecida en el objeto proemial propone un enfoque relacional y complejo que evita reducir la experiencia a la simple recepción artística o a la consideración del objeto estético. Del mismo modo, no ofrece una comprensión de las relaciones a través de esquemas binarios sujeto-objeto ni las limita a vínculos lineales de causa y efecto.

Asumir que el arte, su emisor y receptor son un vínculo inseparable entre la materialidad y el comportamiento implica aceptar que el arte excede la causalidad y que hay más en la voz o la composición

⁶ Meredith Monk (3 de diciembre de 2025). *Turtle Dreams, fixed audio*. [video] <https://www.youtube.com/watch?v=FBIn-rUVfo0>

de una obra vocal que su causa (Dolar, 2006, p. 11). Concebir la estética como un sistema adaptativo dinámico requiere reconocer tanto a las partes involucradas como a la naturaleza de las conexiones, que se sostienen en el tiempo a través de la sensibilidad, las prácticas artísticas y la cultura. Este enfoque considera los procesos involucrados y los contextos en los que se desarrollan.

Con este objeto proemial, podemos comprobar que nuestra relación con *El principio del fin* depende en gran medida de los vínculos receptivos con los elementos de los sistemas superaditivos, es decir, del propio repertorio receptivo. La experiencia con esta obra estará influida por la escucha previa de un *raga*, como el de los hermanos Dagar o algún otro, y por el conocimiento de lo que es un *tala*. También diferirá dependiendo de si alguna vez se ha visto una performance, como la de Meredith Monk, o de la propia experiencia en relaciones sentimentales. Estos elementos no son indispensables para una recepción estética particular, pero son influyentes (Claramonte, 2016, pp. 309, 325).

La relación de producción de una obra de arte y la de recepción ponen en juego la imaginación. Sin embargo, esta facultad creativa no surge de la nada sino que es “un arte de la relación entre los límites que tenemos de lo que sabemos y lo que no sabemos, de lo que reconocemos y no reconocemos, de lo que está y lo que no” (Garcés, 2022, p. 7). El objeto proemial nos permite conectar estos vínculos y comprender sus entrelazamientos dentro de un sistema estético.

Conclusión

La voz, lejos de reducirse a un medio de transmisión lingüística o un objeto estético aislado, constituye una red relacional capaz de generar experiencias complejas que se sustentan en el tiempo. A partir de la práctica artística de Fátima Miranda y de marcos conceptuales como la estética de Nicolai Hartmann y la teoría del diamante de Rudolf Kaehr, podemos comprender que las experiencias estéticas no deben reducirse a una recepción pasiva o a un objeto finito, sino que se manifiestan como un sistema dinámico donde intervienen múltiples factores: materiales, contextuales, sensibles y culturales.

La riqueza de este enfoque se visibiliza a través del análisis de *El principio del fin*, que articula técnicas vocales tradicionales, recursos poéticos y performativos, y una exploración sonora contemporánea que supera las categorías binarias de sujeto-objeto. En este sentido, la voz se presenta como una materia vibrante atravesada por recuerdos, emociones, saberes y contextos que se entrelazan para producir un campo estético de enorme densidad y pluralidad. La *diamondización* y la *proemialización* funcionan aquí como herramientas que nos permiten desglosar y conectar los diferentes niveles de relación involucrados. Esto muestra cómo cada acto de producción y recepción es parte de redes más amplias de significado.

Asimismo, la noción de objeto proemial muestra que las experiencias estéticas no se limitan a la obra en sí, sino que también incorporan vínculos con otros sistemas culturales, históricos y filosóficos. En la pieza de Miranda, por ejemplo, vemos conexiones entre el aprendizaje de la música india, las resonancias con los artistas vocales occidentales de vanguardia y las referencias filosóficas que amplían su materia sonora. El arte es percibido como un nodo de múltiples entrelazamientos que cruzan lo personal, lo colectivo y lo intercultural. Pone en juego la memoria y la imaginación, la tradición y la innovación.

En definitiva, este estudio concluye que, entendida a través de la lente de la voz y la lógica del diamante, la estética se constituye como un territorio relacional no lineal y abierto. En este territorio, la voz no

termina con la obra, sino que se despliega dentro de una red activa de vínculos. Esta concepción de la experiencia estética nos permite abrazar su complejidad y reconocer que una obra de arte no es un objeto fijo o determinado, sino un proceso en continua transformación. En este marco, la materia artística aparece como un entrelazamiento de haceres, conectando sensibilidades y revelando el poder del arte como práctica viva de las relaciones culturales y la creación.

Referencias bibliográficas

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bishop, R. C. (2022). Contextual Emergence: Constituents, Context and Meaning. In S. Wuppuluri, & I. Stewart (Eds.), *From Electrons to Elephants and Elections: Exploring the Role of Content and Context* (pp. 243–256). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-92192-7_15
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Editorial Tecnos.
- Claramonte Arrufat, J. (2021). *Estética modal: libro segundo*. Tecnos.
- Dagar, U. (2025, 3 de diciembre). *Raga Miyan ki Todi*. [Video]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=e4_JnWRuB4I
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. MIT Press.
- Garaizabal, J. C. (2025, 6 de agosto). Fátima Miranda: “La singularidad siempre ha molestado a ciertos sectores rancios”. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*. <https://www.artezblai.com/fatima-miranda-la-singularidad-siempre-ha-molestado-en-este-pais/>
- Garcés, M. (2022). Imaginación crítica. *Artnodes*, 29, 1–8. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393040>
- Hartmann, N. (1960). *Ontología. Volumen IV*. Fondo de Cultura Económica.
- Hartmann, N. (1964). *Ontología. Volumen V*. Fondo de Cultura Económica.
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Juarrero, A. (2023). *Context Changes Everything*. MIT Press.
- Kaehr, R. (2015). Paradoxes of Interactivity; Double Cross Playing Diamonds: Understanding Interactivity in/between Biographs and Diamonds. En U. Seifert, J. H. Kim & A. Moore (Eds.), *Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations* (pp. 110–139). Transcript-Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839408421-006>
- Kaehr, R. (2017). *The Book of Diamonds/Diamond Theory: Collections of Papers and Fragments*. Vodenker.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad* (Traductor J. Torres Navarrete). Herder.
- Maldonado, C., Torres, L., Yaver, C., Brill, D., Cendales, M., García, D., Rueda, C., Rivera, N., Rivera, J., y Martínez, S. (2021). *Estética y Complejidad. Elementos para un estado crítico del arte*. Corporación Creación - Arte & Ciencia.
- Miranda, F. (2025, 3 de diciembre). *El principio del fin* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=XTcoGTkZNvo>
- Monk, M. (2025, 3 de diciembre). *Turtle Dreams*. [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=F-BlnrRUVfo0>
- Najmanovich, D. (2005). Estética del pensamiento complejo. *Andamios*, 1(2), 19–42.
- Román Aliste, S. (2025). Sombras entre gesto y código: crítica táctil en las escenografías digitales de Nalini Malani. *ASRI. Arte Y Sociedad. Revista de Investigación en Artes y Humanidad Digitales*, 28, e6842. <https://doi.org/10.33732/ASRI.6842>

Sobral, M. (2025). El diamante como expresión y medida de la complejidad estética. *ENDOXA*, 55. <https://doi.org/10.5944/endoxa.55.2025.33130>

BIO



 **Montserrat Sobral Dorado** está realizando un doctorado en Filosofía en la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), donde cuenta con el apoyo de una beca predoctoral FPI. Su investigación se centra en el nexo entre el erotismo, la estética y la autoorganización, para explorar nuestra sensibilidad, arte y cultura, como sistemas dinámicos adaptativos. Ha recibido varias becas, la última de las cuales, la Beca de Movilidad UNED-Santander, le ha permitido realizar una estancia de investigación en IFILNOVA en la Universidade Nova de Lisboa (2024). Ha co-traducido *Art & Intimacy* de Ellen Dissanayake al español y, además de su trabajo académico, tiene experiencia en mediación cultural (Museo MAVI, Santiago de Chile), museografía (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile) e iniciativas filosóficas llevadas al ámbito social (El Nervio Estético, Santa Cruz de Tenerife). Contacto: msobral@fsof.uned.es.