

Composición

Revista de filosofía habitable



El arte en el Composicionismo: producción de formas que refiguran el mundo

Jorge Santoveña Martín

Graduado en Filosofía, Política y Economía (Universidad Pontificia Comillas); Máster Universitario en Análisis Político (Universitat Oberta de Catalunya); Licenciado en Historia (Universidad de Oviedo) y en Sociología y Ciencias Políticas (UNED); profesor de Geografía e Historia de Educación Secundaria y Bachillerato.

Resumen

El presente artículo desarrolla una concepción composicionista del arte como producción material de formas sensibles capaces de refigurar el mundo. Frente a las concepciones clásicas que lo subordinan a un modelo trascendente y frente a las modernas que lo reducen a expresión subjetiva, el Composicionismo entiende el arte como una operación técnica y sensible que reorganiza percepción, *eros*, memoria y mundo común. A partir de esta definición, se establecen criterios objetivos de artisticidad, se propone una gradación realista aplicable a distintos campos artísticos —incluido el cine— y se analizan sus implicaciones gnoseológicas, éticas y políticas. El arte aparece así como una práctica central en la composición o captura de la experiencia compartida.

Palabras clave: *Composicionismo, filosofía del arte, forma sensible objetiva, refiguración del mundo, caverna, artisticidad, eros, mundo común.*

Abstract

This article develops a composicionist conception of art as the material production of sensible forms capable of refiguring the world. Against classical conceptions that subordinate art to a transcendent model and modern views that reduce it to subjective expression, Composicionism understands art as a technical and sensible operation that reorganizes perception, *eros*, memory, and the common world. On the basis of this definition, the article establishes objective criteria of artisticity, proposes a realistic gradation applicable to different artistic fields —including cinema— and analyzes its epistemological, ethical, and political implications. Art thus appears as a central practice in the composition or capture of shared experience.

Keywords: *Composicionism, philosophy of art, objective sensible form, refiguration of the world, cave, artisticity, eros, common world.*

1. Introducción: más allá de la mimesis platónica y del subjetivismo moderno

La tradición filosófica ha oscilado entre dos extremos en su tratamiento del arte. Platón lo consideró una mimesis peligrosa: imitación de apariencias que aleja del orden inteligible, aunque admitió que una poesía regulada podía formar el carácter. El romanticismo y el subjetivismo moderno, por su parte, lo redujeron a expresión individual y libre creación. Ambas posiciones comparten un límite estructural: separan el arte de la verdad material. Una lo subordina a un modelo trascendente; la otra lo disuelve en arbitrariedad subjetiva.

El Composicionismo propone una vía distinta. El arte no es imitación de un orden eterno ni mera expresión subjetiva: es producción material de formas sensibles capaces de refigurar percepción, *eros*, memoria y mundo común, pudiendo servir tanto a la composición no destructiva como a la captura de la apariencia organizada. Esta redefinición implica un desplazamiento profundo: el arte deja de ser pensado en términos de copia o de expresión para ser entendido como operación. No se mide por su adecuación a un modelo ni por la intensidad de una subjetividad, sino por su capacidad de producir efectos reales en la organización sensible de la experiencia. La obra de arte no refleja simplemente el mundo: interviene en él, lo reorganiza y modifica las condiciones bajo las cuales ese mundo aparece y es habitado.

Esta concepción surge directamente de la inversión materialista integral del platonismo. Conserva la exigencia platónica de que el arte forme el alma y reorganice el deseo, es decir, de que tenga una función estructural en la vida colectiva. Pero destruye su soporte trascendente. No hay modelo eterno de belleza al que el arte deba adecuarse. Hay formas sensibles que operan dentro del mundo material y que pueden modificarlo, intensificarlo o degradarlo. La relación del arte con la verdad no es representativa, sino operativa: puede hacer sensible una estructura real que de otro modo permanecería invisible, reorganizar la percepción de manera que ciertas dimensiones del mundo se vuelvan habitables o pensables.

La centralidad del arte en este marco no proviene de su elevación a esfera superior, sino de su inserción en un nivel decisivo: el de la organización sensible de la experiencia. Allí donde se configuran los modos de ver, de sentir, de recordar y de desear, se juegan también las condiciones de posibilidad de la verdad, de la libertad relativa y de la vida común. Por ello, el arte no puede pensarse como un ámbito separado del resto de prácticas sociales. Está profundamente imbricado con la técnica, con la economía, con la política del *eros* y con los regímenes de apariencia. Forma parte de los dispositivos mediante los cuales una sociedad se reproduce, se transforma o se captura a sí misma.

2. Concepto composicionista de arte

Según la definición central del sistema, el arte es: producción material de formas sensibles que refiguran el mundo, reorganizando percepción, *eros*, memoria y mundo común. Esta definición reúne cuatro elementos esenciales que permiten distinguir el arte tanto de la mera producción técnica como del entretenimiento, de la propaganda o de la simple expresión subjetiva. El arte es producción porque trabaja con materiales; es sensible porque opera en el plano de la experiencia; es refigurador porque transforma la aparición del mundo; y es político en sentido fuerte porque incide en la organización del deseo y de la vida común.

El arte es, en primer lugar, producción material. No nace de una interioridad pura ni de una inspiración desencarnada: requiere cuerpo, técnica, soporte, tiempo, trabajo y mediación. La pintura trabaja con pigmentos, superficie, composición y gesto; la música con sonido, ritmo, ejecución y silencio; el cine con imagen, montaje, encuadre, duración y dispositivo técnico; la literatura con lenguaje, sintaxis, ritmo y memoria cultural. Incluso las formas artísticas aparentemente más inmediatas presuponen técnicas sedimentadas, códigos compartidos y formas de trabajo históricamente configuradas. La materialidad del arte no lo reduce, sin embargo, a artesanía: lo decisivo no es solo que haya materia trabajada, sino qué tipo de forma sensible se produce y qué capacidad tiene esa forma de intervenir en la organización de la experiencia.

El arte actúa, en segundo lugar, en el nivel sensible. A diferencia del concepto filosófico o de la demostración científica, la obra de arte no reconstruye la realidad principalmente en el plano lógico-formal: lo hace mediante formas sensibles capaces de reorganizar la percepción. Su verdad no es conceptual en primer término, sino sensible. No demuestra; hace aparecer. La obra piensa sensiblemente: produce una organización perceptiva en la que algo del mundo se vuelve visible, audible o experimentable de un modo nuevo. Por eso el arte no puede ser reducido a mensaje: una obra no vale por la idea abstracta que «transmite», sino por la manera en que la encarna, la desplaza, la tensiona o la vuelve sensible. La artisticidad no reside solo en «qué» se aborda, sino en «cómo» se organiza sensiblemente.

La obra de arte, en tercer lugar, no copia el mundo sino que lo refigura. Esta refiguración transforma la manera en que percibimos, recordamos y habitamos la realidad. El mundo cotidiano aparece normalmente sedimentado en formas relativamente estables de percepción y de expectativa. La obra artística puede interrumpir esa sedimentación, redistribuir la atención y hacer visible una estructura que permanecía oculta o naturalizada. La refiguración puede operar por condensación, por desplazamiento, por montaje, por repetición, por ralentización o por ruptura de expectativas. Sin embargo, la refiguración no equivale automáticamente a verdad: también puede servir a la captura. Hay obras que reorganizan la percepción de manera intensísima y, sin embargo, lo hacen reforzando fantasías regresivas, estetizando la dominación o clausurando la distancia crítica.¹

¹ La concepción heideggeriana de la obra de arte en «El origen de la obra de arte» es el precedente filosófico clásico más cercano a la idea composicionista de refiguración. Para Heidegger, la obra no imita ni expresa: abre un mundo —instaura un horizonte de sentido donde las cosas pueden aparecer como lo que son— y revela la tierra como aquello que se sustrae al desvelamiento. El Composicionismo conserva la idea de que el arte abre mundos y que su función no es representativa sino constitutiva. Pero destruye el soporte ontológico: no hay Ser que la obra desvele ni tierra que se sustraiga con carácter sagrado o cuasi-religioso. La obra abre composiciones materiales, no horizontes de sentido del Ser. La refiguración es material, histórica y evaluable en términos de consistencia, no depósito de verdad del Ser.

El arte actúa, en cuarto lugar, sobre el *eros*. Reorganiza el deseo, orienta la atención afectiva, modula la memoria y participa en la producción del mundo común. Toda obra orienta de algún modo el deseo: decide qué merece atención, qué se intensifica, qué se vuelve memorable, qué se vuelve habitable o inhabitable. Una obra puede orientar el deseo hacia formas más complejas y consistentes de relación con lo real o, por el contrario, reforzar dinámicas de captura, repetición y consumo. El entretenimiento industrializado puede producir placer intenso, pero frecuentemente lo hace organizando el deseo en circuitos de repetición, consumo y descarga rápida. El arte, en su sentido fuerte, no elimina el placer, pero lo reordena: lo vincula con una transformación de la percepción y con una experiencia que deja resto, memoria, trabajo interior. La obra participa en la producción del mundo común porque contribuye a definir qué es visible, qué es decible, qué puede ser recordado y qué tipo de deseo se vuelve legítimo o posible.

3. Criterios de artisticidad

La artisticidad no es un juicio subjetivo de gusto ni una convención social arbitraria. Es un grado objetivo que puede evaluarse a partir de ciertos criterios ligados a la función compositcionista del arte. Estos criterios no eliminan la complejidad del juicio estético, pero permiten evitar tanto el relativismo completo como la apelación a esencias trascendentes de lo bello. La pregunta no es si una obra «gusta», sino qué hace sensible, cómo reorganiza la experiencia y qué contribución realiza al mundo común. Además, estos criterios introducen una exigencia: obligan a analizar la obra en su funcionamiento efectivo, no en su intención declarada ni en su recepción superficial.

El primer criterio es la capacidad de refiguración sensible: una obra posee mayor artisticidad cuanto más logra modificar la percepción y el *eros* del espectador, abriendo nuevas composiciones o grietas en la apariencia. No toda producción sensible refigura: muchas formas visuales, narrativas o sonoras simplemente repiten esquemas consolidados de percepción, confirmando hábitos previos sin alterarlos. La refiguración puede operar en múltiples niveles —modificando la relación con el tiempo, alterando la jerarquía entre lo central y lo periférico, cambiando la intensidad afectiva de lo cotidiano—. Aquí aparece una diferencia clave entre impacto y transformación: el impacto puede ser fuerte —ruido, velocidad, saturación visual— y, sin embargo, no alterar la estructura de la percepción. La transformación, en cambio, puede ser discreta pero duradera.²

El segundo criterio es la capacidad de revelar o crear consistencia: la obra puede mostrar estructuras reales ocultas por la caverna o producir nuevas configuraciones sensibles que aumenten la habitabilidad del mundo común. Revelar consistencia significa hacer perceptible una estructura que estaba cubierta por la apariencia organizada —una relación de poder naturalizada, una forma de violencia invisibilizada, una temporalidad negada—. Crear consistencia, por su parte, implica producir una forma sensible que no existía previamente y que reorganiza el campo común de manera fecunda. En ambos casos, la artisticidad se vincula con la capacidad de la obra para hacer más habitable el mundo: no en el sentido de volverlo cómodo, sino de volverlo más inteligible y sensible de manera no destructiva.

El tercer criterio distingue entre obras que agrietan la apariencia organizada y obras que la refuerzan. El arte verdadero no coincide necesariamente con el arte políticamente explícito ni con el arte de denuncia. Su función crítica puede operar de muchas maneras: una dislocación formal, una alteración del ritmo, una ruptura en la continuidad narrativa, una intensificación de lo aparentemente insignificante o una suspensión que impide el consumo inmediato. La grieta es una interrupción en la naturalidad de la apariencia. El entretenimiento puro, la propaganda o la repetición de esquemas sensibles que capturan el deseo sin abrir ninguna distancia crítica tienden a reforzar la caverna. La artisticidad aumenta en la medida en que la obra produce esta grieta de manera efectiva, no meramente declarativa: no basta con «hablar contra» la apariencia; es necesario alterar la forma en que esta aparece.

El cuarto criterio es la articulación con el todo común: una obra no necesita tener una función política directa para poseer artisticidad, pero sí debe contribuir, aunque sea de manera mínima, a la composición no destructiva del mundo común. Esto no implica subordinación del arte a fines externos ni instrumentalización moral. Significa que la obra, al reorganizar percepción y *eros*, participa estructuralmente en la vida colectiva. Una producción que destruye el deseo, intensifica la captura o absolutiza una parte sin abrir ninguna mediación crítica pierde artisticidad normativa. La clave no está en el tema, sino en la función: el arte no se vuelve político por lo que dice, sino por lo que hace en la organización sensible del mundo común.

4. Grados de artisticidad (con ejemplos cinematográficos)

La artisticidad es gradual y corregible. No existe una división absoluta entre arte y no arte en todos los casos. Existen grados de capacidad refiguradora, de apertura de grieta, de consistencia sensible y de contribución al mundo común. El cine resulta especialmente adecuado para ilustrar esta gradación porque combina imagen, sonido, tiempo, montaje y dispositivo técnico, constituyendo un campo privilegiado de producción sensible contemporánea.

En el grado alto se sitúan obras que refiguran profundamente la percepción y el *eros*, creando grietas duraderas en la caverna y abriendo nuevas composiciones del mundo común. Como ejemplos cinematográficos: *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick), *El espejo* (Andréi Tarkovski) y *Stalker* (Andréi Tarkovski). Estas obras no solo narran o representan: alteran radicalmente la experiencia del tiempo, del espacio, de la memoria y de la condición humana. En ellas, el tiempo deja de ser simplemente narrativo y se vuelve material —duración, espera, repetición, suspensión—. Estas obras exigen del espectador una reconfiguración activa de su atención: no pueden ser consumidas bajo el régimen habitual de velocidad, distracción o expectativa narrativa inmediata. Su efecto no se agota en la proyección: persisten como transformación de la memoria sensible y reorganizan la manera en que se vuelve a percibir el mundo.³

En el grado medio-alto se sitúan obras que revelan estructuras reales ocultas y generan grietas significativas, aunque con menor radicalidad formal. Como ejemplos: *Parásitos* (Bong Joon-ho), *Roma* (Alfonso Cuarón) y *La cinta blanca* (Michael Haneke). Estas obras poseen una fuerte capacidad de desvelamiento y de reorganización sensible, aunque conservan en mayor medida marcos narrativos accesibles. La grieta no se produce tanto por ruptura formal extrema como por una reorganización precisa de los elementos narrativos, visuales y sonoros. La estructura social, la memoria histórica o la violencia latente aparecen de manera clara pero sin abstracción total de las formas convencionales. Esto permite una mayor accesibilidad sin perder densidad.

En el grado medio se encuentran obras que refiguran parcialmente la percepción y ofrecen alguna grieta, pero permanecen más próximas a la narrativa convencional. Como ejemplos: *El hijo de Saúl* (László Nemes) e *Ida* (Paweł Pawlikowski). Se trata de obras con valor artístico real —que introducen decisiones formales relevantes en el encuadre, el fuera de campo o el tratamiento del sonido— pero cuya potencia refiguradora es más limitada. La grieta existe, pero es más localizada: puede afectar a ciertas escenas o momentos específicos de la obra, sin alterar completamente el modo de ver. El grado medio muestra que la artisticidad no es todo o nada: existen múltiples niveles de intervención en la percepción que no requieren una ruptura total para ser significativos.

En el grado bajo o no artístico se sitúan producciones que refuerzan la caverna: entretienen sin refigurar, capturan el *eros* hacia el consumo o sirven como propaganda. Ejemplos: gran parte de los *blockbusters* de superhéroes, muchas comedias comerciales serializadas y películas ideológicas que absolutizan una parte sin ofrecer grieta crítica. Estas producciones pueden alcanzar niveles altísimos de sofisticación técnica, dominio del ritmo y control del espectáculo. Sin embargo, su función sensible predominante es la reproducción de hábitos de percepción y deseo capturados, no la refiguración artística del mundo. Refuerzan esquemas conocidos, confirman expectativas y organizan el *eros* en circuitos de repetición y consumo. En el caso de la propaganda, la captura es aún más directa: la forma sensible se pone al servicio de la afirmación de una parte, eliminando la ambigüedad, la complejidad o la posibilidad de grieta.

La gradación no es absoluta ni definitiva. Una obra puede ser reevaluada históricamente, y los contextos de recepción importan. Sin embargo, la artisticidad no depende solo de esos contextos: se juega en la estructura misma de la obra y en su capacidad operatoria sobre la experiencia. No todo es relativo a la recepción: hay formas que, por su organización interna, poseen mayor potencia refiguradora que otras. Además, una misma obra puede contener distintos niveles, y las obras pueden desplazarse en esta escala según cambien sus condiciones de uso. La artisticidad es, por tanto, una propiedad dinámica: no un atributo fijo, sino una relación entre la forma de la obra, su modo de operación y su inserción en la *symploké* del mundo común.

5. Implicaciones gnoseológicas, éticas y políticas

La concepción compositcionista del arte no se limita a redefinir su naturaleza. Modifica también la manera en que deben pensarse sus efectos sobre el conocimiento, sobre la formación de la subjetividad y sobre la organización del mundo común. El arte actúa allí donde se configuran la percepción, la memoria, el *eros* y las formas

² La distinción entre impacto y transformación como criterio de artisticidad no es puramente formal sino que responde a una diferencia estructural en el modo de operar sobre el eros. El impacto —ruido, velocidad, saturación— activa el sistema de respuesta inmediata del deseo: estimulación, descarga, retorno al estado previo. La transformación activa un proceso de recomposición: la experiencia no se cierra sobre sí misma sino que deja residuo, trabajo interior, reorganización de la atención. Benjamin capturó algo de esta diferencia con la distinción entre la experiencia de shock (Erlebnis) y la experiencia sedimentada (Erfahrung): el cine de montaje veloz puede producir shock continuo sin Erfahrung. El Compositcionismo reformula: una obra tiene mayor artisticidad en la medida en que su forma sensible activa procesos de recomposición del eros en lugar de circuitos de descarga inmediata.

³ Los ejemplos cinematográficos de grado alto —Kubrick y Tarkovski— no son arbitrarios en el marco compositcionista. El cine de Tarkovski opera en el tiempo como materia: la duración no es soporte de una narrativa sino su objeto mismo, y la resistencia de la imagen a ser consumida rápidamente es una forma de resistencia compositcionista a la caverna algorítmica avant la lettre. Esto conecta directamente con la teoría deleuziana de la imagen-tiempo: Deleuze distinguió entre imagen-movimiento (cine clásico, acción sensoriomotriz) e imagen-tiempo (cine moderno, relación directa con el tiempo). El Compositcionismo no adopta el marco deleuziano —que prescinde de criterios normativos— pero reconoce que la imagen-tiempo produce una refiguración de la temporalidad que interrumpe la economía de la atención propia de la caverna contemporánea de manera especialmente efectiva.

de experiencia compartida: no trabaja solamente sobre objetos bellos ni sobre emociones privadas, sino sobre el campo mismo en que la realidad se hace visible, deseable o habitable.

Desde el punto de vista gnoseológico, el arte no demuestra verdad conceptual como la ciencia, pero puede hacerla sensible y habitable. Su relación con la verdad no es demostrativa, sino refiguradora. La obra artística no sustituye a la ciencia ni a la filosofía, pero tampoco queda fuera del problema de la verdad: su modo de conocer es sensible, reorganizando el campo perceptivo de manera que ciertas dimensiones de lo real dejan de estar ocultas por la familiaridad o por la apariencia organizada. Hay formas de violencia, de memoria, de temporalidad, de alienación o de fragilidad humana que pueden ser sabidas conceptualmente y, sin embargo, no ser efectivamente percibidas en su densidad. El arte puede intervenir justamente en ese punto: produce una especie de conocimiento encarnado en el que el espectador no solo «entiende» algo, sino que lo atraviesa en una reorganización de su percepción y de su memoria. Esta función gnoseológica del arte se vincula directamente con la crítica de la caverna: la obra puede suspender automatismos de percepción y abrir un espacio en el que la apariencia organizada pierde parte de su evidencia.⁴

Desde el punto de vista ético, el arte no es neutro: produce subjetividad, orienta el deseo y participa en la organización del mundo sensible. La ética del arte, desde el Composicionismo, no puede formularse en términos simples de contenido permitido o prohibido. La cuestión no es si una obra presenta temas «buenos» o «malos», sino qué hace con la percepción y con el *eros*. Una obra que destruye el *eros*, refuerza formas de dependencia o consolida la captura puede mantener virtuosismo técnico, pero pierde artisticidad normativa. La dimensión ética del arte aparece ligada a su capacidad para formar o deformar la subjetividad: puede abrir al sujeto hacia formas más complejas de relación con lo real o puede encerrarlo en gratificación inmediata, repetición y captura. La ética composicionista del arte permite distinguir entre placer y consistencia: una obra puede producir placer intenso y, sin embargo, degradar la subjetividad; otra puede resultar incómoda o exigente y, sin embargo, contribuir a una forma más consistente de habitar el mundo.⁵

Desde el punto de vista político, la polis regula el arte porque el arte produce subjetividad. La producción sensible forma parte de la composición del mundo común: a través de ella se establecen modos de atención, de memoria colectiva, de identificación, de legitimación y de deseo. Una polis justa fomenta arte que agrieta la caverna, amplía la capacidad de percepción y fortalece la habitabilidad del mundo común. Una polis capturadora, en cambio, fomenta arte que sella la caverna: propaganda, entretenimiento serializado, saturación sensible sin grieta. La política del arte, desde el Composicionismo, no consiste en imponer contenidos correctos, sino en preservar condiciones materiales para que el arte pueda seguir actuando como grieta, como refiguración y como reorganización no destructiva del *eros*. Esto exige instituciones, financiación, espacios de circulación, educación estética y protección frente a formas de captura total. Allí donde el arte es reducido a mercancía, a decoración ideológica o a entretenimiento serial sin grieta, el mundo común pierde una de sus principales prácticas de recomposición sensible.⁶

Las implicaciones gnoseológicas, éticas y políticas del arte no son dimensiones separadas que puedan abordarse aisladamente: forman parte de una misma estructura. El arte puede hacer sensible una verdad, pero al hacerlo reorganiza también el *eros* y participa en la producción del mundo común. Su función cognitiva tiene efectos éticos; su función ética tiene consecuencias políticas; su función política depende de su potencia sensible y gnoseológica. Desde el Composicionismo, esta unidad obliga a tomar el arte en serio: no como un adorno de la cultura ni como una zona libre de exigencias, sino como una de las prácticas fundamentales en la composición del mundo habitable.

Conclusión

El Composicionismo ofrece una concepción materialista y no reduccionista del arte: producción de formas sensibles que refi­guran el mundo y reorganizan el *eros*. Lejos de ser imitación platónica o expresión romántica, el arte es una tecnología sensible de la recomposición. No reproduce un orden previo ni exterior, ni se limita a exteriorizar una interioridad: interviene en el modo en que la realidad se hace visible, deseable y habitable. Opera sobre la percepción, la memoria, el tiempo, el espacio y el deseo, reconfigurando el campo mismo de la experiencia.

Su grado de artisticidad depende de su capacidad real de grieta, de refiguración sensible, de reorganización del deseo y de contribución a la habitabilidad del mundo común. Estos criterios permiten evaluar las obras sin recurrir ni a principios trascendentes ni a un relativismo completo. La artisticidad no es una esencia ni una opinión: es una función que puede analizarse en términos de efectos reales sobre la experiencia. Sin transcendencia, porque no hay modelo eterno de belleza; sin relativismo, porque no todo vale por igual: hay formas que refiguran y formas que repiten, hay obras que abren el mundo y otras que lo cierran.

El arte queda situado como una de las prácticas decisivas en la composición sensible del mundo habitable. Participa directamente en la posibilidad misma de una vida común consistente. Allí donde el arte refigura la percepción, reorganiza el *eros* y abre grietas en la apariencia, contribuye a la capacidad del mundo de sostenerse sin destrucción. Pero esta misma centralidad implica también un riesgo: el arte puede ser capturado y convertirse en operador de repetición, en refuerzo de la apariencia, en dispositivo de consumo o en instrumento de propaganda. Por ello, el problema del arte no es solo estético. Es ontológico, gnoseológico, ético y político. Atraviesa la forma misma en que los sujetos perciben, desean y habitan lo real.

Desde esta perspectiva, el arte aparece como un campo de lucha en sentido estructural. En él se decide, en gran medida, si la experiencia permanece capturada en la caverna o si se abre a formas más complejas, más verdaderas y más habitables. El Composicionismo no clausura esta cuestión: no ofrece un canon definitivo ni una lista cerrada de obras, sino un marco para pensar, evaluar y discutir el arte en función de su operación real sobre el mundo. El arte no garantiza por sí mismo la verdad ni la liberación. Pero allí donde actúa con potencia, puede hacer visible lo que no se veía, abrir lo que estaba cerrado y volver habitable lo que permanecía opaco. El arte no es un añadido a la vida humana: es una de las condiciones sensibles de su posibilidad.

Notas

1 La noción composicionista de refiguración del mundo guarda una relación productiva con el «reparto de lo sensible» de Rancière. Para Rancière, la política y el arte comparten una estructura: ambos redistribuyen lo visible, lo decible y lo pensable, alterando los marcos que determinan quién puede hablar, qué se puede ver y qué tiene lugar en el espacio común. El Composicionismo acepta que el arte interviene en la distribución de lo sensible y que esa intervención tiene dimensión política. La diferencia: Rancière formuló su concepción en continuidad con cierto pensamiento del disenso sin criterio normativo fuerte —qué tipo de redistribución es mejor—, mientras que el Composicionismo introduce los criterios de consistencia objetiva y de contribución al todo común como criterios evaluativos de la refiguración artística. No toda grieta en el reparto de lo sensible tiene el mismo valor composicionista.

2 La concepción heideggeriana de la obra de arte en «El origen de la obra de arte» es el precedente filosófico clásico más cercano a la idea composicionista de refiguración. Para Heidegger, la obra no imita ni expresa: abre un mundo —instaura un horizonte de sentido donde las cosas pueden aparecer como lo que son— y revela la tierra como aquello que se sustrae al desvelamiento. El Composicionismo conserva la idea de que el arte abre mundos y que su función no es representativa sino constitutiva. Pero destruye el soporte ontológico: no hay Ser que la obra desvele ni tierra que se sustraiga con carácter sagrado o cuasi-religioso. La obra abre composiciones materiales, no horizontes de sentido del Ser. La refiguración es material, histórica y evaluable en términos de consistencia, no depósito de verdad del Ser.

3 Los ejemplos cinematográficos de grado alto —Kubrick y Tarkovski— no son arbitrarios en el marco composicionista. El cine de Tarkovski opera en el tiempo como materia: la duración no es soporte de una narrativa sino su objeto mismo, y la resistencia de la imagen a ser consumida rápidamente es una forma de resistencia composicionista a la caverna algorítmica avant la lettre. Esto conecta directamente con la teoría deleuziana de la imagen-tiempo: Deleuze distinguió entre imagen-movimiento (cine clásico, acción sensoriomotriz) e imagen-tiempo (cine moderno, relación directa con el tiempo). El Composicionismo no adopta el marco deleuziano —que prescinde de criterios normativos— pero reconoce que la imagen-tiempo produce una refiguración de la temporalidad que interrumpe la economía de la atención propia de la caverna contemporánea de manera especialmente efectiva.

4 La distinción entre impacto y transformación como criterio de artisticidad no es puramente formal sino que responde a una diferencia estructural en el modo de operar sobre el eros. El impacto —ruido, velocidad, saturación— activa el sistema de respuesta inmediata del deseo: estimulación, descarga, retorno al estado previo. La transformación activa un proceso de recomposición: la experiencia no se cierra sobre sí misma sino que deja residuo, trabajo interior, reorganización de la atención. Benjamin capturó algo de esta diferencia con la distinción entre la experiencia de shock (Erlebnis) y la experiencia sedimentada (Erfahrung): el cine de montaje veloz puede producir shock continuo sin Erfahrung. El Composicionismo reformula: una obra tiene mayor artisticidad en la medida en que su forma sensible activa procesos de recomposición del eros en lugar de circuitos de descarga inmediata.

5 La posición política del arte composicionista —la polis justa fomenta arte que agrieta la caverna; la capturadora fomenta arte que la sella— puede ser comparada con la tesis de Marcuse sobre la dimensión estética. Marcuse argumentó que el arte auténtico preserva formas de sensibilidad y de deseo que el principio de rendimiento reprime, funcionando como promesa de liberación y como negación determinada del orden existente. El Composicionismo acepta que el arte puede funcionar como resistencia sensible a la captura. Pero rechaza el fundamento de Marcuse: no hay «principio de placer» auténtico que el arte recupere ni promesa de reconciliación con la naturaleza

⁴ La tesis de que la obra de arte funciona como «anamnesis afectiva y sensible» establece una posición específica respecto al problema de la cognitividad del arte que la estética analítica ha debatido extensamente. Posiciones como la de Goodman (el arte simboliza y reorganiza mundos) o la de Nussbaum (la literatura amplía la imaginación moral) se acercan a la dirección composicionista. El Composicionismo se distingue en que no reduce la cognitividad artística ni a la simbolización (Goodman) ni a la ampliación de la empatía (Nussbaum), sino a la refiguración de las condiciones materiales y sensibles bajo las cuales el mundo aparece. No es conocimiento por símbolo ni por identificación, sino por reorganización operativa de la percepción.

⁵ La posición política del arte composicionista —la polis justa fomenta arte que agrieta la caverna; la capturadora fomenta arte que la sella— puede ser comparada con la tesis de Marcuse sobre la dimensión estética. Marcuse argumentó que el arte auténtico preserva formas de sensibilidad y de deseo que el principio de rendimiento reprime, funcionando como promesa de liberación y como negación determinada del orden existente. El Composicionismo acepta que el arte puede funcionar como resistencia sensible a la captura. Pero rechaza el fundamento de Marcuse: no hay «principio de placer» auténtico que el arte recupere ni promesa de reconciliación con la naturaleza que lo oriente teleológicamente. La función crítica del arte se funda en criterios composicionistas —consistencia del todo común, apertura de grieta— no en la filosofía freudiana de la liberación pulsional.

⁶ La noción composicionista de refiguración del mundo guarda una relación productiva con el «reparto de lo sensible» de Rancière. Para Rancière, la política y el arte comparten una estructura: ambos redistribuyen lo visible, lo decible y lo pensable, alterando los marcos que determinan quién puede hablar, qué se puede ver y qué tiene lugar en el espacio común. El Composicionismo acepta que el arte interviene en la distribución de lo sensible y que esa intervención tiene dimensión política. La diferencia: Rancière formuló su concepción en continuidad con cierto pensamiento del disenso sin criterio normativo fuerte —qué tipo de redistribución es mejor—, mientras que el Composicionismo introduce los criterios de consistencia objetiva y de contribución al todo común como criterios evaluativos de la refiguración artística. No toda grieta en el reparto de lo sensible tiene el mismo valor composicionista.

que lo oriente teleológicamente. La función crítica del arte se funda en criterios compositonistas —consistencia del todo común, apertura de grieta— no en la filosofía freudiana de la liberación pulsional.

6 La tesis de que la obra de arte funciona como «anamnesis afectiva y sensible» establece una posición específica respecto al problema de la cognitividad del arte que la estética analítica ha debatido extensamente. Posiciones como la de Goodman (el arte simboliza y reorganiza mundos) o la de Nussbaum (la literatura amplía la imaginación moral) se acercan a la dirección compositonista. El Compositonismo se distingue en que no reduce la cognitividad artística ni a la simbolización (Goodman) ni a la ampliación de la empatía (Nussbaum), sino a la refiguración de las condiciones materiales y sensibles bajo las cuales el mundo aparece. No es conocimiento por símbolo ni por identificación, sino por reorganización operativa de la percepción.

Bibliografía

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 2014.

Armesilla, Santiago. *La vuelta del revés de Marx*. Barcelona: El Viejo Topo, 2020.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro, 2010.

Bueno, Gustavo. *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1996.

Bueno, Gustavo. *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus, 1972.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza, 2010.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

Lukács, György. *Estética I*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

Marcuse, Herbert. *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales, 1978.

Panofsky, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1983.

Platón. *Fedro*. Madrid: Gredos, 2010.

Platón. *Ion*. Madrid: Gredos, 2011.

Platón. *República*. Madrid: Gredos, 2020.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

Santoveña Martín, Jorge. *Compositonismo: Inversión materialista integral del platonismo*. Manuscrito inédito.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pequeña ecología de los estudios literarios*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.