

Composición

Revista de filosofía habitable



El arte bajo *symploké* finita: refiguración en un mundo que puede saturarse

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 artículo 16 estableció la concepción composicionista del arte como producción material de formas sensibles capaces de refigurar el mundo. El presente artículo desarrolla lo que la *symploké* finita añade a esa teoría: si el campo sensible de la experiencia es finito y exhaustible, la refiguración artística opera en un campo que puede saturarse. Se define la saturación del campo sensible en sus tres niveles constitutivos —atención, *eros* y memoria sensible— y se analiza su relación con la caverna algorítmica y la posibilidad de irreversibilidad sensible. Se reformulan los cuatro criterios de artisticidad del sistema a la luz del límite estructural, mostrando en cada caso qué añade la reformulación respecto a la versión del artículo 16. Se establece la distinción funcional entre arte que contribuye a la saturación del campo y arte que lo abre o restaura, con análisis de sus formas concretas. Se analizan sus implicaciones éticas y políticas, incluyendo las responsabilidades del artista, del receptor y de la polis composicionista ante la finitud del campo sensible.

Palabras clave: *Composicionismo; arte; symploké finita; saturación del campo sensible; refiguración; criterios de artisticidad; grieta; transmisión; atención; paideia.*

Abstract

Article 16 established the composicionist conception of art as the material production of sensible forms capable of refiguring the world. This article develops what the finite *symploké* adds to that theory: if the sensible field of experience is finite and exhaustible, artistic refiguration operates in a field that can become saturated. Sensory saturation is defined at its three constitutive levels —attention, *eros* and sensory memory— and its relation to the algorithmic cave and the possibility of sensory irreversibility is analyzed. The four criteria of artisticity are reformulated in light of the structural limit, showing in each case what the reformulation adds to the version in article 16. The functional distinction between art that contributes to the saturation of the field and art that opens or restores it is established, with analysis of its concrete forms. The ethical and political implications are analyzed, including the responsibilities of the artist, the receiver and the composicionist polis in the face of the finitude of the sensory field.

Keywords: *Composicionism; art; finite symploké; sensory saturation; refiguration; criteria of artisticity; crack; transmission; attention; paideia.*

1. Introducción: qué añade el límite a la teoría del arte

El artículo 16 de esta revista estableció los fundamentos de la concepción composicionista del arte: producción material de formas sensibles capaces de refigurar el mundo. Ese artículo estableció cuatro criterios de artisticidad y propuso una gradación realista de obras en función de esos criterios, mostrando que el arte no es ni imitación de un orden trascendente ni expresión subjetiva arbitraria: es una práctica operatoria que interviene en la estructura sensible del mundo con efectos evaluables objetivamente. Ese es el punto de partida del presente artículo, no su objeto.

El objeto del presente artículo es lo que la *symploké* finita añade a esa teoría. El artículo 23 estableció que el entramado material no tiene capacidad ilimitada de composición: puede agotarse, puede saturarse, y ciertos procesos de descomposición son irreversibles. Ese límite ontológico afecta al campo mismo en que el arte opera. El campo sensible de la experiencia —la atención disponible, el *eros* orientable hacia la transformación, la memoria sensible capaz de sedimentación— es una composición que puede saturarse, que puede degradarse irreversiblemente, y que es finita en el mismo sentido que lo es la red viva mayor o la *symploké* política. Esto transforma la teoría del arte de manera que no puede abordarse como simple añadido ambiental. No se trata de decir que el artículo 16 sigue siendo válido y que ahora hay que preocuparse también por el cambio climático cultural. Se trata de reconocer que una teoría del arte que no incluye el límite estructural del campo sensible como condición constitutiva es una teoría del arte en condiciones ideales que no describe la situación en la que el arte realmente opera. El presente artículo tiene tres objetivos: desarrollar el concepto de saturación del campo sensible como categoría filosófica precisa, reformular los cuatro criterios de artisticidad a la luz del límite estructural, y establecer la distinción entre arte que contribuye a la saturación del campo y arte que lo abre o restaura, con sus implicaciones éticas y políticas. La relevancia de estos objetivos no es exclusivamente teórica: el arte contemporáneo existe en condiciones de saturación sensible sin precedentes históricos documentados.

2. El concepto de saturación del campo sensible

La saturación del campo sensible no es simplemente que haya demasiado. Esa confusión con la sobrecarga cuantitativa es la que impide ver la especificidad del fenómeno. La saturación en sentido composicionista es un fenómeno cualitativo: es la ocupación del campo sensible por formas de apariencia organizada que reducen la capacidad de recibir y producir composiciones sensibles genuinas. Se mide no por el volumen de lo que circula sino por los efectos estructurales que esa circulación produce sobre las condiciones de recepción.¹

La saturación opera en tres niveles que se co-determinan sin ser reducibles entre sí. El primero es el de la atención. La atención sostenida no es una disposición natural del sujeto: es una composición que se produce, que requiere condiciones para producirse y que puede degradarse. Los regímenes de circulación de alta velocidad y estímulo continuo producen una forma de atención orientada hacia la novedad puntual y la gratificación inmediata que es estructuralmente incompatible con el tipo de atención que las obras con mayor resistencia requieren. El segundo nivel es el del *eros*. El *eros* disponible para la transformación que el arte con potencia produce no es el mismo *eros* que se orienta hacia la gratificación inmediata: son disposiciones distintas con condiciones de producción distintas. El arte que produce refiguración genuina produce algo más parecido a la tensión y el desconcierto productivo que anteceden a la reorganización: un *eros* organizado por regímenes de recompensa inmediata no está disponible para esa tensión.²

El tercer nivel es el de la memoria sensible. La memoria sensible no es el recuerdo de imágenes o sonidos pasados: es la sedimentación de experiencias sensibles que se convierten en condiciones para las experiencias futuras. La aceleración de la circulación destruye esa sedimentación: cuando el ritmo de novedad supera la capacidad de sedimentar, cada experiencia se suma a las anteriores sin integrarse en ellas. El resultado es un campo de experiencias que no se acumula en forma de

¹ La noción de saturación del campo sensible tiene antecedentes en la crítica de la industria cultural de Adorno y Horkheimer en Dialéctica de la Ilustración. Adorno y Horkheimer describieron la industria cultural como el sistema que produce homogeneización de la experiencia sensible bajo la lógica de la mercancía: toda diferencia se convierte en variedad dentro de la identidad, toda novedad en novedad dentro del mismo esquema. El Composicionismo acepta ese diagnóstico como descripción de una forma de saturación por nivelación y de simulacro de grieta institucionalizado. La diferencia es doble: Adorno y Horkheimer anclan su crítica en una negación determinada que presupone una normatividad que requiere una referencia —la razón dialéctica, la utopía negativa— que el Composicionismo no puede aceptar sin fundamento ontológico claro; y Adorno y Horkheimer tienden a pensar la industria cultural como sistema casi cerrado, mientras que el Composicionismo insiste en que el campo sensible puede ser intervenido y que el arte genuino bajo saturación demuestra que el sistema no es tan cerrado como parece.

² La conexión entre los tres niveles de saturación —atención, eros y memoria sensible— y el análisis de Stiegler sobre la retención terciaria y la proletarización del espíritu es directa. Stiegler mostró que los sistemas industriales de producción cultural capturan la retención terciaria para producir sujetos que consumen sin elaborar. La proletarización del espíritu no es empobrecimiento económico sino pérdida de la capacidad de elaboración activa: el sujeto pierde la capacidad de producir sus propias retenciones secundarias porque los sistemas técnicos las producen en su lugar. El Composicionismo acepta ese análisis como descripción precisa de la saturación en el nivel de la memoria sensible. La diferencia respecto a Stiegler es que el Composicionismo no ancla la respuesta en una farmacología de la técnica sino en criterios de consistencia objetiva que permiten evaluar qué configuraciones técnicas transmiten genuinamente y cuáles capturan.

riqueza sensible sino de ruido. Los tres niveles se co-determinan en un círculo que puede ser virtuoso o vicioso: el círculo vicioso —atención fragmentada, *eros* capturado, memoria sin sedimentación— se refuerza a sí mismo y requiere intervención activa para interrumpirse.

La relación entre saturación del campo sensible y la caverna algorítmica es directa pero asimétrica. La caverna algorítmica opera sobre los tres niveles simultáneamente. Pero produce también la experiencia de que el campo está saturado cuando en realidad está siendo vaciado de lo que importa: el régimen de alta densidad y baja transmisión produce la sensación de que ya se ha visto todo. La obra que introduce una grieta genuina en ese régimen no solo refigura una percepción concreta: demuestra que el campo no estaba cerrado como parecía. La posibilidad de irreversibilidad sensible es la consecuencia más grave de la saturación: si las condiciones de recepción de ciertos tipos de obras dejan de transmitirse, esas formas de recepción no estarán disponibles para las generaciones siguientes aunque las obras persistan. Es la aplicación al campo artístico del fallo de transmisión por interrupción del artículo 30: conservación sin transmisión.

3. Los criterios de artisticidad reformulados bajo límite

Los cuatro criterios de artisticidad establecidos en el artículo 16 no desaparecen bajo la *symploké* finita, pero adquieren una dimensión adicional en cada caso.

El primer criterio —refiguración sensible— se reformula bajo el límite así: la refiguración genuina no solo reorganiza la percepción del receptor sino que transmite condiciones de refiguración, dejando al receptor con mayor capacidad de recibir refiguraciones posteriores. En un campo sin límite la refiguración es ya suficientemente valiosa en sí misma. Bajo el límite, la pregunta de si la refiguración transmite condiciones o solo produce impacto se vuelve decisiva: una obra que produce impacto sensible intenso sin transmitir condiciones de recepción consume campo sensible sin generar retorno. En un campo finito, ese consumo sin retorno es normativamente relevante de una manera que no lo era cuando se pensaba el campo como ilimitado.

El segundo criterio —revelación o creación de consistencia objetiva— se reformula incluyendo la consistencia del campo sensible como bien común que el arte puede sostener o degradar. Una obra de alta artisticidad que consume campo sensible sin transmitir condiciones tiene artisticidad en el sentido del artículo 16 pero produce un efecto negativo sobre la consistencia del campo. Esa tensión entre los dos criterios es nueva y no estaba disponible sin el límite.

El tercer criterio —capacidad de grieta— adquiere la reformulación más significativa. Bajo condiciones de saturación, la grieta tiene una dimensión adicional: no solo interrumpe el régimen de apariencia sobre un contenido específico sino que demuestra que el régimen no ha saturado completamente el campo, que el campo todavía tiene espacios de abertura que el régimen de circulación presenta como clausurados. La grieta bajo saturación tiene esa función doblemente crítica. Hay además una consecuencia nueva: la grieta puede fallar no solo porque la obra no la produzca sino porque las condiciones del receptor no le permitan recibirla. Bajo saturación, el cultivo de las condiciones del receptor se vuelve parte de la teoría de la grieta.³

El cuarto criterio —articulación con el todo común— adquiere bajo el límite una dimensión diacrónica que no tenía en la formulación sincrónica del artículo 16. Articularse con el todo común no es solo contribuir a la composición del mundo sensible presente: es contribuir a las condiciones bajo las cuales el todo común futuro podrá seguir siendo sensiblemente habitable. La responsabilidad de la obra no se mide solo por su efecto sobre los contemporáneos sino por las condiciones que deja disponibles para quienes vendrán. Eso introduce en la estética una dimensión normativa temporal que las estéticas sincrónicas no pueden articular.

4. Arte que satura y arte que abre: la distinción funcional central

La introducción del límite produce una distinción que el artículo 16 no formulaba explícitamente: la distinción entre arte que contribuye a la saturación del campo sensible y arte que lo abre o restaura. Esta distinción es funcional, no formal ni de contenido. No coincide con la distinción entre arte capturado y arte con potencia del artículo 16 aunque guarda relación con ella. Un arte puede ser formalmente de alta calidad según los criterios del artículo 16 y contribuir a la saturación del campo. La distinción es sobre los efectos estructurales sobre el campo sensible, no sobre la calidad intrínseca de las obras.

El arte que satura el campo sensible tiene varias formas que conviene distinguir. La primera y más evidente es el arte de impacto sin transmisión: el que produce estímulo intenso sin dejar condiciones activas en el receptor. La segunda forma es más sutil y más dañina: el arte que produce simulacro de grieta. Es el arte que simula la capacidad crítica sin realizarla, que ocupa el lugar del arte con potencia sin cumplir su función. El simulacro de grieta es especialmente dañino para el campo porque no solo no abre: ocupa la posición desde la que la grieta habría podido operar, produciendo la apariencia de que la función crítica ya está siendo ejercida cuando en realidad no lo está.⁴

La figura del simulacro de grieta tiene un caso paradigmático histórico: la vanguardia convertida en convención. El arte de vanguardia del siglo XX produjo en sus primeras formulaciones grietas reales en el régimen de apariencia sensible de su tiempo. Pero cuando esos gestos se codificaron como convención —cuando la disonancia se convirtió en el sonido esperado del arte serio, cuando la fragmentación se convirtió en la forma aceptada de la narrativa contemporánea— dejaron de producir grieta y empezaron a producir reconocimiento. El reconocimiento de la forma crítica es el opuesto de la grieta: confirma que el receptor está en el campo correcto, que ya sabe cómo recibir el arte que desfamiliariza.

El arte que abre campo produce tres efectos. Primero: transmite condiciones de recepción. Una obra que requiere y produce atención sostenida no solo produce una experiencia específica: produce la capacidad de sostener atención, que es una condición para recibir otras obras. Este efecto es acumulativo: los receptores que han sostenido la atención ante obras que lo exigen están mejor equipados para sostenerla ante nuevas obras. Segundo: el arte que abre campo restaura la posibilidad de la grieta como tal. Una grieta genuina demuestra que el campo no estaba clausurado, y esa demostración modifica la disponibilidad del *eros* para exposiciones futuras. En condiciones de saturación, esa restauración de la posibilidad de la grieta puede ser la contribución más importante de una obra. Tercero: el arte que abre campo contribuye a la densidad del campo sensible en lugar de a su homogeneización, aumentando la variedad de formas con distinta profundidad de resistencia que coexisten en él.

5. Implicaciones ontológicas y antropológicas

Desde el eje 1 —forma material objetiva— la teoría del arte bajo límite revela que el campo sensible de la experiencia tiene estructura ontológica propia, con su historia, sus sedimentaciones, sus fracturas y sus límites. Las formas sensibles no existen en un espacio neutro de posibilidades infinitas donde cada obra añade algo sin quitar nada: existen en un campo con composición histórica que condiciona lo que puede recibirse y producirse. La historia del arte entendida composicionistamente no es una sucesión de estilos que se acumulan en un archivo creciente: es el proceso por el que el campo sensible se ha ido conformando, enriqueciendo, empobreciendo y saturando. Cada obra grande no es solo un objeto añadido al archivo sino una intervención en el campo que modifica las condiciones para las obras que vendrán.⁵

Desde el eje 2 —subjetividad producida— la finitud del campo sensible implica que la subjetividad del receptor no es un recipiente infinitamente disponible y reformable. La capacidad de recibir arte con potencia —sostener la atención, tener *eros* disponible para la transformación, poseer memoria sensible sedimentada— es una composición que requiere condiciones para producirse y que puede degradarse. Su degradación bajo los regímenes contemporáneos de circulación no es retorno a un estado natural de la atención sino producción de un nuevo estado cualitativamente distinto. La conexión entre arte bajo límite y teoría de la individuación es particularmente relevante aquí: el arte con potencia produce individuación al activar en cada receptor condiciones que producen una singularidad nueva. La saturación destruye esa función individuante produciendo experiencias homogéneas. La tesis de que el campo sensible puede saturarse tiene también consecuencias para la teoría de la transmisión del artículo 30: las obras que persisten en archivos pero cuyas condiciones de recepción genuina han sido destruidas no cumplen la función transmisora que la teoría les atribuía.

6. Implicaciones éticas

3 La figura de la vanguardia convertida en convención como caso paradigmático del simulacro de grieta tiene en el debate estético del siglo XX una historia que merece ser situada. El problema fue identificado ya por el propio Adorno, que describió la tendencia de las obras críticas a ser absorbidas por la industria cultural. Harold Rosenberg lo denominó la «tradición de lo nuevo»: la paradoja de un arte cuya convención es la ruptura de convenciones, lo que convierte la ruptura en expectativa y la expectativa en norma. El Composicionismo reformula ese problema desde la categoría del simulacro: la vanguardia convertida en convención produce simulacro de grieta, que es peor que el arte malo porque ocupa la posición de la grieta sin realizarla. La consecuencia práctica es que el criterio de la grieta no puede ser formal: tiene que derivarse de los efectos reales sobre el receptor —si se ha transformado la percepción, reorganizado el eros, producido memoria sensible sedimentada— con independencia de los procedimientos formales empleados.

5 La relación entre arte bajo límite, destrucción de la individuación y la teoría simondoniana de la individuación merece una precisión. Simondon en La individuación a la luz de las nociones de forma e información describió la individuación psicosocial como proceso de resolución de tensiones metaestables que produce formas individuales. La saturación del campo sensible destruye la individuación porque destruye el acceso al fondo preindividual: produce sujetos que ya no tienen la atención ni el eros disponibles para que las tensiones que abren la individuación puedan ser sostenidas y resueltas singularmente. El régimen de circulación de alta intensidad resuelve las tensiones antes de que el sujeto pueda resolverlas por sí mismo. El arte que abre campo bajo saturación restaura el acceso al fondo preindividual: produce tensiones que el régimen de circulación no ha anticipado y que el sujeto tiene que resolver por sí mismo.

Las implicaciones éticas de la teoría del arte bajo límite son más exigentes que las del artículo 16 porque la finitud del campo sensible introduce dimensiones de responsabilidad que la concepción del arte como expresión o producción formal no puede articular.

Desde la perspectiva del artista, la finitud del campo sensible introduce una responsabilidad que la concepción liberal del arte como expresión individual no puede articular: la responsabilidad sobre los efectos de la obra en el campo que ocupa. Un artista que produce impacto sin transmisión contribuye activamente a la saturación del campo en el que otros artistas y receptores tendrán que operar. Eso no implica moralización ni juicio sobre intenciones: implica la descripción de efectos estructurales que existen independientemente de las intenciones. Hay además una responsabilidad adicional: las obras que produce no solo afectan al campo contemporáneo sino al campo que heredarán artistas y receptores futuros.

Desde la perspectiva del receptor, la finitud del campo sensible introduce la responsabilidad de las condiciones de recepción que se cultivan o se degradan. La concepción composicionista puede articular que un receptor que entrega sistemáticamente su atención a formas que producen impacto sin transmisión degrada las condiciones bajo las cuales podría recibir formas con mayor potencia, y que esa degradación puede ser progresiva. Eso no es moralismo sobre los gustos: es descripción de cómo las condiciones de recepción se forman o se degradan según cómo se usan. La ética composicionista del receptor incluye el cuidado de sus propias condiciones de recepción como parte del cuidado de sí que el artículo 17 sobre la libertad estableció: la libertad sensible como capacidad de recibir formas que no se ajustan a lo que el régimen de circulación hace disponible.

7. Implicaciones políticas

Políticamente, la teoría del arte bajo límite produce consecuencias para la evaluación de las políticas culturales que van más allá del debate entre políticas de acceso y políticas de excelencia. Una política cultural que maximiza el acceso y la circulación sin atender a las condiciones de recepción puede producir saturación en lugar de riqueza cultural. La cuestión no es solo si la gente puede acceder a la gran música o a la gran literatura: es si tiene las condiciones de recepción que hacen posible que esas obras transmitan genuinamente. Esas condiciones dependen de la *paideia* y de los tiempos y espacios de atención sostenida que las políticas culturales pueden proteger o destruir.⁶

La polis composicionista tiene responsabilidades específicas ante la finitud del campo sensible. Primera: resiste activamente los regímenes de circulación que producen saturación del campo sensible, interviniendo en las condiciones de la economía de la atención. Segunda: produce y protege tiempos y espacios de atención sostenida que los mercados de la atención tienen interés estructural en destruir. Tercera: incluye las condiciones de recepción artística en las políticas de *paideia*, reconociendo que la capacidad de recibir arte con potencia es una condición de la subjetividad no capturada. Cuarta: evalúa las políticas de apoyo al arte no solo por criterios de acceso o de excelencia formal sino por sus efectos sobre la consistencia del campo sensible.

La tensión entre política cultural orientada a la transmisión y economía de la atención orientada a la captura no es una tensión entre cultura y mercado en el sentido genérico: es la forma específica que toma en el campo del arte la tensión general entre composición no destructiva y captura. Los regímenes de circulación que saturan el campo sensible son configuraciones técnicas, institucionales y económicas que operan sobre las condiciones constitutivas de la subjetividad receptora. La respuesta política no puede ser solo subsidio al arte de calidad: debe incluir la intervención en las condiciones que hacen posible o imposible que la calidad sea recibida genuinamente.

Conclusión

El arte bajo *sympleké* finita no es el arte del artículo 16 con una condición ambiental añadida. Es una reformulación de la teoría del arte que introduce el límite estructural del campo sensible como condición constitutiva de toda artisticidad en el momento histórico actual. Los cuatro criterios de artisticidad del artículo 16 se mantienen pero se reformulan en tres dimensiones nuevas: la transmisión de condiciones de recepción como parte de la refiguración genuina; la consistencia del campo sensible como bien común que las obras pueden sostener o degradar; y la articulación con el todo común en su dimensión diacrónica.

La distinción entre arte que satura el campo sensible y arte que lo abre o restaura no coincide con ninguna clasificación establecida de los debates estéticos: no es la distinción entre arte de masas y arte de élite, ni entre vanguardia y tradición, ni entre arte comprometido y arte autónomo. Es una distinción funcional sobre efectos estructurales en el campo sensible que corta transversalmente todas esas clasificaciones.

El arte con potencia que opera bajo saturación hace algo que el arte con potencia en condiciones de campo abierto no necesitaba hacer: restaura la condición de posibilidad de la experiencia artística misma. No solo refigura el mundo: demuestra que el mundo puede ser refigurado, que el campo no estaba clausurado como el régimen de circulación lo presentaba. Esa es su mayor potencia en el momento histórico actual, y la razón por la que su protección y transmisión son una de las responsabilidades más urgentes de la polis composicionista. No porque el arte sea un lujo que las sociedades bien organizadas pueden permitirse: porque las condiciones sensibles de la experiencia son condiciones de la subjetividad no capturada.⁷

Notas

1 La noción de saturación del campo sensible tiene antecedentes en la crítica de la industria cultural de Adorno y Horkheimer en Dialéctica de la Ilustración. Adorno y Horkheimer describieron la industria cultural como el sistema que produce homogeneización de la experiencia sensible bajo la lógica de la mercancía: toda diferencia se convierte en variedad dentro de la identidad, toda novedad en novedad dentro del mismo esquema. El Composicionismo acepta ese diagnóstico como descripción de una forma de saturación por nivelación y de simulacro de grieta institucionalizado. La diferencia es doble: Adorno y Horkheimer anclan su crítica en una negación determinada que presupone una normatividad que requiere una referencia —la razón dialéctica, la utopía negativa— que el Composicionismo no puede aceptar sin fundamento ontológico claro; y Adorno y Horkheimer tienden a pensar la industria cultural como sistema casi cerrado, mientras que el Composicionismo insiste en que el campo sensible puede ser intervenido y que el arte genuino bajo saturación demuestra que el sistema no es tan cerrado como parece.

2 La conexión entre los tres niveles de saturación —atención, eros y memoria sensible— y el análisis de Stiegler sobre la retención terciaria y la proletarización del espíritu es directa. Stiegler mostró que los sistemas industriales de producción cultural capturan la retención terciaria para producir sujetos que consumen sin elaborar. La proletarización del espíritu no es empobrecimiento económico sino pérdida de la capacidad de elaboración activa: el sujeto pierde la capacidad de producir sus propias retenciones secundarias porque los sistemas técnicos las producen en su lugar. El Composicionismo acepta ese análisis como descripción precisa de la saturación en el nivel de la memoria sensible. La diferencia respecto a Stiegler es que el Composicionismo no ancla la respuesta en una farmacología de la técnica sino en criterios de consistencia objetiva que permiten evaluar qué configuraciones técnicas transmiten genuinamente y cuáles capturan.

3 La figura de la vanguardia convertida en convención como caso paradigmático del simulacro de grieta tiene en el debate estético del siglo XX una historia que merece ser situada. El problema fue identificado ya por el propio Adorno, que describió la tendencia de las obras críticas a ser absorbidas por la industria cultural. Harold Rosenberg lo denominó la «tradición de lo nuevo»: la paradoja de un arte cuya convención es la ruptura de convenciones, lo que convierte la ruptura en expectativa y la expectativa en norma. El Composicionismo reformula ese problema desde la categoría del simulacro: la vanguardia convertida en convención produce simulacro de grieta, que es peor que el arte malo porque ocupa la posición de la grieta sin realizarla. La consecuencia práctica es que el criterio de la grieta no puede ser formal: tiene que derivarse de los efectos reales sobre el receptor —si se ha transformado la percepción, reorganizado el eros, producido memoria sensible sedimentada— con independencia de los procedimientos formales empleados.

4 La relación entre arte bajo límite, destrucción de la individuación y la teoría simondoniana de la individuación merece una precisión. Simondon en La individuación a la luz de las nociones de forma e información describió la individuación psicosocial como proceso de resolución de tensiones metaestables que produce formas individuales. El saturación del campo sensible destruye la individuación porque destruye el acceso al fondo preindividual: produce sujetos que ya no tienen la atención ni el eros disponibles para que las tensiones que abren la individuación puedan ser sostenidas y resueltas singularmente. El régimen de circulación de alta intensidad resuelve las tensiones antes de que el sujeto pueda resolverlas por sí mismo. El arte que abre campo bajo saturación restaura el acceso al fondo preindividual: produce tensiones que el régimen de circulación no ha anticipado y que el sujeto tiene que resolver por sí mismo.

5 Las implicaciones políticas de la economía de la atención para la democracia han sido analizadas por autores contemporáneos que son interlocutores relevantes para el Composicionismo aunque no sean filosóficos en sentido estricto. Jonathan Crary en El capitalismo y las insurrecciones del sueño analizó cómo la colonización del tiempo del sueño no es solo privación del descanso sino una de las últimas fronteras de la experiencia humana no completamente subsumida bajo la lógica de la circulación permanente. Shoshana Zuboff en La era del capitalismo de la vigilancia mostró cómo los datos de comportamiento se han convertido en materia prima para la modificación anticipada del comportamiento. El Composicionismo añade la dimensión sensible específica que ambos análisis no desarrollan: la destrucción de las condiciones de recepción artística genuina es parte del mismo proceso, y su tratamiento requiere los mismos instrumentos políticos: intervención en las condiciones de producción de la subjetividad, no solo regulación de los mercados de datos.

⁶ Las implicaciones políticas de la economía de la atención para la democracia han sido analizadas por autores contemporáneos que son interlocutores relevantes para el Composicionismo aunque no sean filosóficos en sentido estricto. Jonathan Crary en El capitalismo y las insurrecciones del sueño analizó cómo la colonización del tiempo del sueño no es solo privación del descanso sino una de las últimas fronteras de la experiencia humana no completamente subsumida bajo la lógica de la circulación permanente. Shoshana Zuboff en La era del capitalismo de la vigilancia mostró cómo los datos de comportamiento se han convertido en materia prima para la modificación anticipada del comportamiento. El Composicionismo añade la dimensión sensible específica que ambos análisis no desarrollan: la destrucción de las condiciones de recepción artística genuina es parte del mismo proceso, y su tratamiento requiere los mismos instrumentos políticos: intervención en las condiciones de producción de la subjetividad, no solo regulación de los mercados de datos.

⁷ La tesis final de que el arte con potencia bajo saturación restaura la condición de posibilidad de la experiencia artística misma tiene una consecuencia autocrítica que merece formularse explícitamente. Si el campo del pensamiento filosófico puede saturarse —si puede quedar tan densamente ocupado por terminologías y posiciones institucionalizadas que la introducción de una distinción genuinamente nueva encuentre resistencia estructural— entonces la filosofía que opera con potencia bajo esas condiciones no solo produce nuevas tesis: restaura la posibilidad del pensamiento crítico en el campo conceptual. El Composicionismo aspira a ser ese tipo de filosofía. El criterio de su éxito no es la aceptación académica ni la circulación de sus términos: es si produce lectores que piensan de manera genuinamente diferente, que pueden hacer distinciones que antes no podían hacer. Ese criterio es el mismo que se aplica al arte: la transmisión de condiciones de recepción activa, no solo la producción de impacto.

6 La tesis final de que el arte con potencia bajo saturación restaura la condición de posibilidad de la experiencia artística misma tiene una consecuencia autocrítica que merece formularse explícitamente. Si el campo del pensamiento filosófico puede saturarse —si puede quedar tan densamente ocupado por terminologías y posiciones institucionalizadas que la introducción de una distinción genuinamente nueva encuentre resistencia estructural— entonces la filosofía que opera con potencia bajo esas condiciones no solo produce nuevas tesis: restaura la posibilidad del pensamiento crítico en el campo conceptual. El Composicionismo aspira a ser ese tipo de filosofía. El criterio de su éxito no es la aceptación académica ni la circulación de sus términos: es si produce lectores que piensan de manera genuinamente diferente, que pueden hacer distinciones que antes no podían hacer. Ese criterio es el mismo que se aplica al arte: la transmisión de condiciones de recepción activa, no solo la producción de impacto.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.
Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro, 2010.
Crary, Jonathan. *El capitalismo y las insurrecciones del sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2014.
Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
Santoveña Martín, Jorge. *El mundo no se contempla. Se compone. Composicionismo: inversión materialista integral del platonismo. Génesis y sistema*. Letrame, 2026.
Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo*. Hondarribia: Hiru, 2002.
Stiegler, Bernard. *La miseria simbólica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007.
Zuboff, Shoshana. *La era del capitalismo de la vigilancia*. Barcelona: Paidós, 2020.