



No. 13. MAY 2022.

ISSN: 2477-9199

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.v0i13.464

El arte como máquina deseante y productora de mundos en la obra

***Epílogo* de Oscar Santillán**

Art as a desiring machine and producer of worlds in Oscar Santillán's artwork Epilogue

Bladimir Tulcán Álvarez

Resumen: El presente trabajo es un análisis de la obra *Epílogo* del artista Oscar Santillán que nos hace pensar, en esta pieza, como una máquina deseante, en tanto productora de deseo (en el marco de pensamiento de Deleuze y Guattari) y de mundos. Por su cualidad de desbordar los códigos de registro sociales, esta obra construye unos códigos de registros propios, que desbordan las fronteras de ciertos pensamientos establecidos en un determinado contexto histórico y social.

Palabras clave: Máquinas deseantes, Mundos, Valor, Producción.

Abstract: This paper analyzes the artwork Epilogo by Oscar Santillan contemporary artist. This article will lead us to think of this piece as a desiring machine, a desire producer (within the framework of Deleuze and Guattari thought) and a producer of worlds, due to its quality of overflowing codes of social register, building their own codes, which goes beyond the boundaries of thoughts established in a certain historical and social context.

Keywords: Desiring machines, Worlds, Value, Production.

Biografía del Autor

Bladimir Tulcán Álvarez (Quito, 1996). Artista visual egresado de la Facultad de Artes de la carrera de Artes Plásticas, de la Universidad Central del Ecuador. Ha participado en exposiciones colectivas en Quito, Cuenca y Guayaquil. Fue parte del cuarto de proyectos Cubo Alto, en el Centro de arte Contemporáneo en 2019 y en el 2018 año participó en colectivo en la Bienal Nómada, Diagnóstico Terminal en Cuenca. Es parte del grupo de investigación artística La Brecha, coordinado por el PhD. César Portilla.

La obra *Epílogo* de Oscar Santillán se posiciona en el campo del arte contemporáneo, por lo cual en su constitución material y discursiva se percibe un desarrollo histórico de lo que se puede considerar arte hasta la actualidad. Por lo tanto, la pieza está construida con materiales e ideas que, consideradas dentro del campo artístico, tienen la potencialidad de revelar ya sean conceptos, afectos, emociones o diferentes puntos de vista de la sociedad en la que habita, al ser analizada desde sus partes que la componen como en su conjunto. La obra será estudiada en un primer momento desde una mirada formal, es decir, su presentación objetual, de donde se irá poco a poco, comentando lo que esta pieza permita ver. La obra de arte está construida de cuatro partes.

La primera, un proyector análogo con 13 diapositivas que muestran textos mecanografiados con errores en la ejecución, y otros tachados a mano; una máquina de escribir (llamada “bola de escribir”) con la que Friedrich Nietzsche intentó crear textos; fotografías del danés Rasmus Malling-Hansen y su familia y, por último, se proyectan fotografías de primeros planos de un pequeño pedazo de papel sostenido por unos dedos.

Al pie de cada diapositiva, se narra la historia del filósofo consiguiendo la máquina y la manera en que pensaba que esta cambiaría su forma de pensar y de escribir. Sin embargo, el aparato llegó averiado y el escritor pasó mucho tiempo pensando que se debía a la falta de práctica y que solo necesitaba enseñar a sus dedos a “bailar con la máquina”. La narración de las diapositivas de la primera parte de la obra continúa, mencionando que el filósofo murió y que un tiempo después, un pequeño pedazo de papel fue arrancado de estos documentos y fue presentado a un *médium* con una sola pregunta: “What was your dance like?” (Santillán, s.f, p. 68).

La segunda parte de la obra está apoyada en la pared, donde se colocaron 14 impresiones de los textos que el filósofo intentó escribir con la máquina, casi ininteligibles algunos, otros tachados a mano, lo que refleja la frustración de Nietzsche en el proceso de aprender a manejar la máquina.

El tercer fragmento es un video donde aparece una persona danzando. Supuestamente, esta persona es un *médium* que sirve como puente para comunicarse con Nietzsche para que pueda responder a la pregunta antes mencionada en la primera parte de la obra.

El cuarto y último componente está en la mitad del lugar donde la obra fue expuesta, este es un minúsculo pedazo de papel que ha sido separado de uno de los documentos originales del archivo Nietzsche, se encuentra sobre un pedestal protegido por un cristal, ya que, debido a su pequeño tamaño, una pequeña brisa se lo podría llevar. Este fragmento es una parte central de la obra, pues es el que detona el baile del *médium*, sirviendo como ayuda para encontrar el espíritu del filósofo. Este papel es presentado como el fragmento de un documento original, otorgándole así, validez a las impresiones de los documentos que se encuentran ubicados alrededor del mismo. Por último, en los fotogramas, se puede ver el pedazo de papel separado de los documentos, en los dedos del artista o del *médium* como objeto conseguido y principal desencadenante de la obra artística.

Goodman y la producción de mundos

Pensar este pedazo de papel como parte central de la obra permite preguntarse ¿por qué adquiere valor este objeto, siendo tan pequeño y trivial en una primera mirada?, ¿no es extraño en nuestra sociedad valorar arbitrariamente un objeto tan banal?, y en un contexto artístico, ¿cómo puede formar parte de una obra de arte este pequeño pedazo de papel?

Una de las posibles repuestas a estas preguntas es la que propone Nelson Goodman en su texto “Maneras de hacer mundos”. En el apartado titulado ¿Cuándo hay arte? el autor presenta el funcionamiento y la cualidad creadora del símbolo,¹ además de su maleabilidad de detonar determinada situación o característica dependiendo del contexto (Goodman, 1990, p. 8). Así, sobre la importancia del valor del pequeño pedazo de papel, se podría mencionar que esta cobra valor solo en circunstancias especiales.

Un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinados y no en otros, como sucede, por ejemplo, con una muestra (de algún producto mercantil), así también un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros. De hecho, un objeto se convierte en obra de arte solo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada. La piedra no es normalmente una obra de arte cuando yace en la carretera, pero pudiera serlo en una exposición que se realiza en un museo (Goodman, 1990 p. 49).

Se establece de esta manera, que el pedazo de papel puede presentarse en un contexto social cualquiera, como banal; pero en el momento que se lo coloca en un determinado lugar, con determinados objetos a su alrededor y con un discurso preciso, este pedazo de papel se puede convertir en parte fundamental e importante de una pieza de arte o, como lo dice Goodman, operaría como obra de arte. Sin embargo, lo que revela esta

¹ Al comienzo del trabajo presenta una frase, que según él pudiera resumir de forma satírica el trabajo de Ernst Cassirer. “innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos” (Goodman, 1990 p. 8).

reflexión, es que todo este proceso de construcción, en última instancia, depende de la elección del artista al crear estos momentos y estas circunstancias para que la pieza o, en este caso, el pedazo de papel adquiera un valor determinado.

Aquí se puede ver un paralelismo con la re-significación del objeto duchampiano, pues hay un cambio de substancia en el proceso de dar un valor a este pedazo de papel introduciéndolo en el campo del arte. Gérard Wajcman (2001) en su texto, *El objeto del siglo*, sobre esta re-significación menciona que, “declarar que un objeto-común-cualquiera, es arte, tiene en efecto, el efecto de vaciarlo- de su substancia. Acto simbólico, introduce algo de vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común-cualquiera” (p. 30).

En el gesto de darle un valor a este objeto común de la obra *Epilogo*, de lo que se puede entender como un simple pedazo de papel, es notorio el gesto de destierro, sin embargo, la diferencia en el uso de objetos es clara. Duchamp declara que busca objetos que no contengan ninguna particularidad especial sino, al contrario, busca objetos lo más sobrios y estéticos posibles. Santillán por otro lado, busca un objeto con un acumulado simbólico muy particular. No obstante, ambos se inclinan a no presentar lo que llamaríamos comúnmente “objetos bellos”. Pero lo que si se presenta como una constante es la fuerza enunciativa como un fuerte de la pieza, además del gesto artístico de desterrar un objeto de su ser, y darle otra identidad. Esta nueva identidad para el objeto en la práctica de Duchamp está ligada al vacío o al vaciamiento, mientras que en Santillán se busca la sacralización.

Así, la existencia de este papel en la pieza artística presenta una problemática de valor dado que, si un objeto puede encarnar cierto tipo de valor –dependiendo del ejercicio simbólico que provoque, o se le proponga agregar–, parecería que se generan contextos

más religiosos o litúrgicos, donde a partir de ciertas prácticas, se les dota de un determinado valor a los objetos, valor que no siempre tienen estos en una sociedad. Esta reflexión sobre la problemática del valor, detonada por un pedazo de papel es enriquecedora en la pieza que estamos analizando, pues permite recordar que la noción de valor de nuestra sociedad es contingente y construida a partir de sucesos históricos, religiosos, económicos o políticos.

William Pietz, el fetichismo, y el pedazo de papel

Sobre la problemática de valor William Pietz, en su texto *El Problema del Fetiche*,² presenta un análisis histórico del término “fetiche”. Según el autor, se generó por un choque cultural donde los códigos de valor de diferentes culturas se encontraron y quedaron al descubierto como nociones de valor naturalizadas por diferentes tipos de estrategias y con intereses en específico. Así Pietz (1985) menciona que “fue dentro de esta situación que emergió una nueva problemática respecto a la capacidad del objeto material de encarnar de manera simultánea y secuencial, valores religiosos, comerciales, estéticos y sexuales” (p. 86).

Lo que presenta el análisis de Pietz, si se lo relaciona con los postulados de Goodman, es el ejercicio simbólico que puede detonar un objeto en un determinado momento y no en otros. La plasticidad simbólica que pueden tomar el objeto, en tanto lo que puede significar al sujeto que lo observa. Santillán toma al pedazo de papel y lo hace funcionar simbólicamente como detonante en la obra *Epílogo*, generando una flexibilidad en las convenciones y valores sociales que se tienen sobre los objetos y en específico, en

² Este texto se presenta como un análisis del término, como un problema de valor en un contexto transcultural que permite pensar las nociones naturalizadas, cuando son vistas por una cultura diferente. Y de como a partir de este choque, se crea la noción occidental de culturas primitivas, después usadas en diferentes campos de estudio, como la economía, antropología, psicología, filosofía, entre otras.

este pequeño pedazo de papel, creando un instante para recordar la contingencia de las estructuras sociales y donde se puede ver por unos momentos, como dice el autor citando a Leiris, “los magros fantasmas que son nuestros imperativos morales, lógicos y sociales” (Pietz, 1985, p. 92).

De esta manera, a través del análisis de un fragmento de una pieza artística, encontramos la potencia que puede tener el arte al construir una nueva identidad para un objeto, para permitirle a este que sea algo que comúnmente no es, para construirle un nuevo mundo³ a partir de ciertas estrategias de creación. Esto, además hace recordar que, hasta cierto punto y de una manera casi caricaturesca, muchas de las designaciones simbólicas que damos a las cosas para que nuestro mundo cotidiano funcione, han sido creadas en algún momento de esta forma.

“Hacer mundos, consiste en gran parte, aunque no solo, tanto en separar como en conjuntar y ello a veces al mismo tiempo” (Goodman, 1990, p. 12). Esta idea de separar y juntar lo ya existente para la creación desarticulando y volviéndolo a articular para la construcción de algo nuevo, está presente en esta obra de Santillán. Es entonces que el artista parte de una historia que podríamos considerar cierta para crear una nueva narrativa. Una parte de la historia original se une a esta nueva historia ficticia creada por el artista.

Pero ocurre algo más en este acto de construcción de un nuevo mundo a partir de otro, el nuevo mundo tiene la capacidad de señalar cosas que antes no estaban ahí, porque

³ La lectura que encontramos que hace Goodman, sobre la noción de mundo, es que dependerá de las formas de descripción que tengamos de este, donde la cuestión será “los tipos y las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos” (Goodman, 1990, p. 11). De esta manera al pensar en un mundo cotidiano, entendemos que este es, el que de alguna manera se ha instaurado en un imaginario social.

las ha creado. La narrativa de este nuevo mundo (*anti-mundo*, como lo denomina el artista)⁴ no se adhiere a las lógicas del funcionamiento del mundo cotidiano en el que nos desenvolvemos. Es decir, pensar en un pedazo de papel como un objeto valioso, que guarde cierta substancia de la persona que lo usó para escribir en él o que un espíritu pueda comunicarse con un médium a través de este, ya suscita la cualidad posibilitante que tiene el arte de producir, ya sea afectos, conocimiento o deseos.

Perficción y Paraficción

La cualidad posibilitante del arte se pensará a continuación a partir de la pieza de Santillán, teniendo como entrada la pequeña reflexión sobre el pedazo de papel y del instante donde este adquiere un valor en un determinado momento, a partir de un gesto artístico. La maleabilidad que tienen las lógicas sociales o ideológicas en la práctica artística de Santillán, provocan la creación de mundos. Al ser tan diferentes los procesos de creación en el campo artístico, se presenta una de las estrategias que maneja el artista, denominada por Timotheus Vermeulen y Robin Van Den Akker (2017), como perfección. Esto está en relación con el concepto de Carrie Lamberte-Beatty de Paraficción. La paraficción crea una narrativa ficticia con fragmentos de realidad que se presenta como un hecho, “la creación de realidades y posibilidades alternas, rutas que la realidad pudo haber tomado o que quizá aún tome” (p. 46).

⁴ El artista presenta su página web, como “Studio Antimundo” del cual menciona que; “no es solo un conjunto crítico de herramientas para detectar los límites del mundo, sino que nos obliga activamente a actuar sensualmente, a contaminar narrativas, a superar las convenciones dominantes, a participar en intrincadas ecologías de nosotros mismos” (Studio Antimundo, s.f.).

En general la paraficción consiste en poder dotar de un nuevo discurso a un suceso, otorgarle un nuevo rumbo que se encuentra determinado en otra situación. Lo que provoca este nuevo rumbo es, en todo caso, ampliar nuestra forma de comprender dicho momento. Es decir, evidenciar nuevamente cierta naturaleza de lo que podríamos denominar como un código de registro social, instaurado en un momento específico.

Partiendo de esto los escritores proponen la idea de perficción, no como lo contrario de la paraficción sino como un complemento de la misma, donde esta traspasaría la ficción, y construirá algo más, un tipo de mundo que se rige, como lo dirían Deleuze y Guattari (1985) por “nuevos códigos de registro” (p. 38). Sobre las perficciones mencionan que “la perficción busca restablecer la jerarquía, pero de manera intuitiva, performativa, sin un reglamento ideológico coherente en el cual apoyarse –ciencia, lógica, etc.– percibiendo la flexibilidad de la textura de nuestra realidad” (Vermeulen Y Van Den Akker, 2017, p. 48).

La perficción comprende la construcción de un mundo a partir de este gesto es decir, llegar al límite entre la ficción y lo que se puede considerar como hecho y crear un conflicto al no poder identificar en qué momento comienza el uno y termina el otro. Se provoca, al igual que con el pedazo de papel, una invitación hacia el conflicto, donde se cuestionan los saberes más arraigados que se pueden llegar a tener o en todo caso, problematizar lo que Deleuze y Guattari (1985) llaman un significativo despótico, que se instaura y desplaza las demás posibilidades que puede tener un momento o suceso (p.45).

Las Máquinas deseantes y los contradispositivos

A partir de lo que se ha encontrado en el análisis de esta pieza en relación con la obra de arte, en el siguiente capítulo se busca condensar este recorrido con la noción de máquina deseante de Deleuze y Guattari. Se debe tener en cuenta que para comprender adecuadamente este concepto es preciso alejarse de la idea más común al respecto de lo que se entiende por deseo. Deleuze en su *Abecedario*, en el apartado para la letra D, menciona que “el deseo es construir, construir un agenciamiento, construir un conjunto, es realmente agenciar” (Centro de estudio de Investigación de Medicina y Arte, 2000). En este sentido, el deseo es una posibilidad de poder ser, posibilidad que en una máquina social occidental se encuentra determinado, encerrado, pre-determinado a pequeñas relaciones familiares. Como lo mencionan “el problema del Socius siempre ha sido este: codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrados logran que ningún flujo fluya si no está canalizados, taponar, regula” (Deleuze y Guattari, 1985, p.39). Por otra parte, la noción de máquina para los autores es una definición lo menos metafórica posible, es decir una máquina en el sentido más común que se pueda entender; así lo mencionan como un sistema de cortes, como un objeto que genera tipos de movimientos en específicos. Así, las máquinas deseantes son la producción constante de posibilidades de poder ser.

Los autores mencionan que las máquinas deseantes funcionan estropeándose, rompiéndose, fallando; es decir, tienen la capacidad de crear sucesos o cosas que se salen del uso determinado que se les haya dado en una sociedad, construyendo otras posibilidades para su uso. Deleuze y Guattari (1985) identifican la producción deseante con la esquizofrenia como proceso, la identifican con la inevitable construcción de intensidades que devienen en actos y no como producción clínica como enfermedad, “la esquizofrenia es el proceso de la producción deseante y de las máquinas deseantes” (p.32). La esquizofrenia

como proceso de producción es una constante creación de posibilidades al margen del mundo cotidiano, desbordando las construcciones y acuerdos de una determinada sociedad. El proceso esquizofrénico desborda los códigos de registro sociales con otros diferentes develando que se puede y se sigue creando diferentes formas de entender el mundo.

El funcionamiento de las máquinas deseantes está en conflicto con las máquinas sociales ya que la producción de deseo perturba la estabilidad que una máquina social pueda tener en su engranaje, es decir en los hábitos, rutinas, tradiciones, leyes y valores que esta tiene para su correcto funcionamiento. Así, una de las cualidades de las máquinas deseantes es la de poder construir a partir del desarreglo, de fallar constantemente y llegar a los límites de una estructura social, desbordando las fronteras de un significante despótico. Esta cualidad en su funcionamiento es lo que lleva a los autores a presentar al arte como una máquina deseante, mencionando que:

El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante, e introducen una función de desarreglo en la reproducción de máquinas técnicas. Como por ejemplo los violines quemados de Arman o los coches comprimidos de César. O de una forma más general, el método de paranoia crítica de Dalí asegura la explosión de una máquina deseante en un objeto de producción social. [...]el artista es el señor de los objetos: integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglos para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forma parte del propio funcionamiento (Deleuze y Guattari, 1985, p. 38).

De esta manera el arte tiene la cualidad de cortocircuitar la producción social con una producción deseante, teniendo la posibilidad de desbordar los marcos sociales que se puedan instaurar en un determinado momento, construyendo nuevas formas de construir obras. Es decir, en el ejercicio artístico se encuentra la capacidad de poder usar los

diferentes objetos que se elija de una manera inadecuada, teniendo como referencia los imaginarios comunes de una sociedad. En concreto, presentar la obra como una máquina deseante a partir de la obra de Oscar Santillán, es ver una cualidad de la obra de arte, que es la de crear un extrañamiento en una máquina social, en un mundo consolidado y adecuado.

En su texto *Profanar para Crear* (2017), Gabriela Rivadeneira Crespo presenta, la noción de contradispositivo a partir de las reflexiones de Agamben; señala que son dispositivos profanados, es decir que no siguen las funciones determinadas que tienen en un momento social dado, ya que un dispositivo realiza “una pura actividad de gobierno” (p. 7), en el sentido de controlar las maneras de usar, pensar o entender un objeto específico. Si pensamos los documentos del archivo Nietzsche como dispositivos que funcionan como documentos históricos que crean una narración legítima de la vida del filósofo; los archivos se presentan como un engranaje de una estructura de constante vigilancia y control pues estos construyen lo que se puede saber de un suceso y su desaparición u ocultamiento impiden el conocimiento que se puede tener de eventos determinados, “ya que desde la perspectiva de Foucault, el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Tello, 2016, p.9).

De esta manera la obra de Santillán usa los documentos del Archivo Nietzsche como un dispositivo que se presentan como un relato verdadero construido a partir de los documentos que se mantienen visibles. El artista profana esta narración y presenta su pieza como un contradispositivo pues se están usando estos documentos que sirven para construir lo que puede ser dicho respecto al filósofo de una forma incorrecta o inadecuada, pues estos

documentos están para ser analizados desde una mirada histórica y no son puentes para hacer preguntas a espíritus. Así, Rivadeneira (2017) menciona que:

La profanación como un contra-dispositivo que tendría el poder de restituir las cosas al libre uso y, sobre todo, de abrir la posibilidad a otros usos que el del dispositivo de gobierno y control [...] el arte puede ser visto como un constante proceso de profanación del sistema establecido de reglas, usos, discursos instituidos y lógicas económicas (p. 8).

La idea de poder profanar un dispositivo, para el cual una de sus funciones es la de controlar, la asociamos a esta peculiaridad del arte de utilizar de formas variadas a los objetos con los que trabaja el artista para la construcción de sus piezas, adentrándose en usos desconocidos para estos objetos, ejerciendo un mal uso y desobedeciendo el orden establecido en la sociedad a la que pertenezca. ¿Acaso no fue Duchamp quien creó y visibilizó de una manera más directa, a la obra de arte como máquina deseante, es decir, la ilimitada capacidad que puede tener el proceso de producción deseante cuando se permite romper, profanar, dañar o estropear los marcos de una determinada institución social? ¿No fue *la Fuente* un objeto al que se le restituyó su libre uso? o mejor aún, ¿no fue *la Fuente*, parte de una máquina social minada por una máquina deseante, al usarla y pensarla de una manera incorrecta?

En este mismo sentido Wajcman menciona que en Duchamp hay un “matador de cosas en serie”, pues les despoja a estos objetos, de su único significado y función, el cual ha sido establecido por diferentes razones de esta manera en el mundo social, para re-significarlo como otra cosa. Así Wajcman (2001) continúa “el asesino deviene salvador. Arte mediante un acto que desvitaliza el objeto, lo revitaliza de inmediato, al mismo tiempo. Porque vaciarlo es abrirlo al deseo potencial. El vacío es la vida” (p. 44).

De este modo se presenta la obra *Epílogo* de Santillán, como una máquina deseante, capaz de producir otro tipo de registro que los registros habituales de la producción social, esto es desordenar una narrativa, estropear, o en todo caso, parodiar los valores de una sociedad produciendo formas incorrectas de usar los objetos, discursos y narrativas. Por ejemplo, se podría presentar una silla como un dispositivo donde el sentarse es parte del registro habitual de nuestra sociedad pues cumple una función determinada en la máquina social. Sin embargo, crearle a este objeto un nuevo registro, es usarla para otra cosa, pensarla con sus otras posibilidades. En el campo del arte podemos mencionar la *Fat Chair* de Joseph Beuys o el uso conceptual de la silla en la obra de Joseph Kosuth, en *One and Three Chairs*, donde las sillas adquieren un uso distinto, se les ha restituido su libre uso y se le ha creado un nuevo propósito que escapa al mandato social de usar la silla para sentarse. De esta manera Leonor Silvestri (2016) menciona que la silla funciona como un dispositivo para dirigir hacia determinadas acciones al cuerpo, “por ejemplo la silla, yo diría que la silla es un dispositivo porque produce unos efectos disciplinadores en el cuerpo, produce una disciplina. Por otro lado, me fija porque, ¿para que usan ustedes la silla? Para trabajar, para leer, para estudiar, para escribir” (p. 5).

Si bien, Santillán usa objetos y narrativas de maneras no convencionales dando valores que normalmente no tienen a través de estrategias artísticas, pensamos que la obra, tiene el potencial discursivo al profanar, estropear o dañar el discurso dominante en el entendimiento de la vida de un filósofo. En otras palabras, no es común en el ámbito académico occidental el deseo de ver danzar a un filósofo, en lugar de leer su obra; de la misma manera que no es común usar una silla para embarrar grandes cantidades de grasa o problematizar ideas filosóficas y conceptuales en vez de sentarse.

Por esta razón, se trae a colación la idea de contradispositivo antes mencionado al ver el gesto de profanación que se genera en el funcionamiento de las máquinas deseantes al buscar la restitución del libre uso de las máquinas sociales en el campo del arte. Santillán presenta el libre uso de un suceso histórico, creando valores que no encajan en una sociedad o institución determinada problematiza la perspectiva hegemónica que se puede tener de un objeto de estudio, creando un extrañamiento en nuestra forma social de concebir el mundo, generando la pregunta que Rivadeneira, hace al final de su artículo “¿por qué los elementos transformados generan una suerte de campo de tensión?” (Rivadeneira, 2017, p. 8).

En todo caso el arte como máquina deseante es presentar una de las cualidades de las obras, la cualidad de poder desfamiliarizar los códigos sociales en las que el ser humano esté inscrito. El campo del arte es uno de esos lugares que permite ver y usar las herramientas que tenemos para la creación artística de otras maneras y, encontrando en este proceso brechas por las cuales se puede ver posibilidades y caminos que podrían llevar a otros mundos posibles, ya que como menciona Wajcman, “el arte como inventor de nuestro visible”, es decir, el arte como el campo que construye lo que podemos o no ver.

Conclusiones

Concluimos que la importancia de lo que podemos ver a partir de la obra de Santillán, es la potencia del arte de poder dar pasos fuera de los límites ya sea del entendimiento, de los dispositivos o de las formas establecidas de creación. Pues logra crear narrativas que desfamiliarizan el mundo cotidiano ya que crea sucesos con la obra que parecen incómodos frente a los códigos que rigen una sociedad, en este caso la sociedad

occidental. Esta cualidad que encontramos en la pieza que se ha analizado se considera una potencia que pueden tener las obras de arte.

La obra *Epilogo* de Oscar Santillán es un detonante en la ampliación del conocimiento, problematizando en su despliegue, concepciones del mundo que se asumen naturales o esenciales a partir de estrategias de creación idóneas para el proyecto de cada obra y, en el caso del proyecto *Epilogo*, esta estrategia fue la perfección. Estrategia que puede ser planteada como un tipo de metodología para la creación artística sistematizando este proceso pero que, de manera general se puede señalar que es la creación artística a partir de relatos, hechos o verdades mezcladas, conectadas o agenciadas con otras narrativas que pueden provenir de los más variados lugares provocando giros ideológicos, ontológicos, culturales, literarios o fantásticos en el producto, pero que este siga manteniendo una extraña verosimilitud en el engranaje del resultado final.

El arte como máquina deseante, está en relación con el concepto de contradispositivo ya que ambos, a partir de un funcionamiento incorrecto o profanación de máquinas sociales y dispositivos, abren posibilidades para la eventual construcción de mundos, fabricando narrativas que presenten objeciones a las ya creadas y aceptadas que lleguen a ciertos límites del entendimiento y que, estando ahí, produzcan nuevos horizontes a los cuales poder mirar. La obra de arte como se vio a lo largo del texto muestra a quiénes se animen a indagar preguntas y repuestas que solo ellas pueden dar, de ahí su importancia.

Referencias

- Deleuze G. y Guattari F. (1985). *El Anti Edipo Capitalismo y Esquizofrenia*. España, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Centro de Estudios e Investigación de Medicina y Arte (2000). *Gilles Deleuze. Abecedario. D de deseo*. Recuperado de http://www.medicinayarte.com/pages/ver/biblioteca_virtual_publica_deleuze_let_ra_d_abeceda
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. España, Madrid: Visor Distribuciones, S.A.
- Pietz, W. (1985). “El problema del fetiche”. En *Fetiches Críticos residuos de una economía general* (pp. 85-95) Recuperado de <https://capitalismoamarillo.files.wordpress.com/2009/02/elespectrorojo.pdf>
- Rivadeneira, G. (2017). “Profanar para crear. El arte y sus contra-dispositivos”. En *Register*. (pp.- 19-25). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/321340382_REGISTER
- Santillán, O: Studio Antimundo (s.f). “Portafolio Oscar Santillán”. Recuperado el 01 de octubre del 2021 de <https://oscarsantillan.com/new-page-3>
- Sánchez, M. (2011). *La revolución estética de Marcel Duchamp los ready-made*. Tesis de maestría. Universidad de Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Recuperado de http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/73/IIF-M-2011-0043.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Silvestri, L. (2016). *Magia, Capitalismo y brujería antisistema*. Recuperado de:

<https://queenluddlibros.mitiendanube.com/contenido-liberado/>

Studio Antimundo. (s.f.). INTRO. <https://antimundo.org/intro>

Tello, A. (2016). “Foucault y la escisión del archivo. En *Revista de humanidades*, núm. 34, pp. 37-61. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3212/321249341002.pdf>

Vermeulen, T y Van Den Akker, R. (2016). *Paraficción, autoficción, perficción: algunas reflexiones sobre la obra de Oscar Santillán*. Macula: Oscar Santillán. (pp. 44-50). Recuperado de

https://muac.unam.mx/assets/docs/Folio_061_Oscar_Santill%c3%a1n.pdf

Wajcman, G. (2001). *El Objeto del Siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. Editions Verdier.