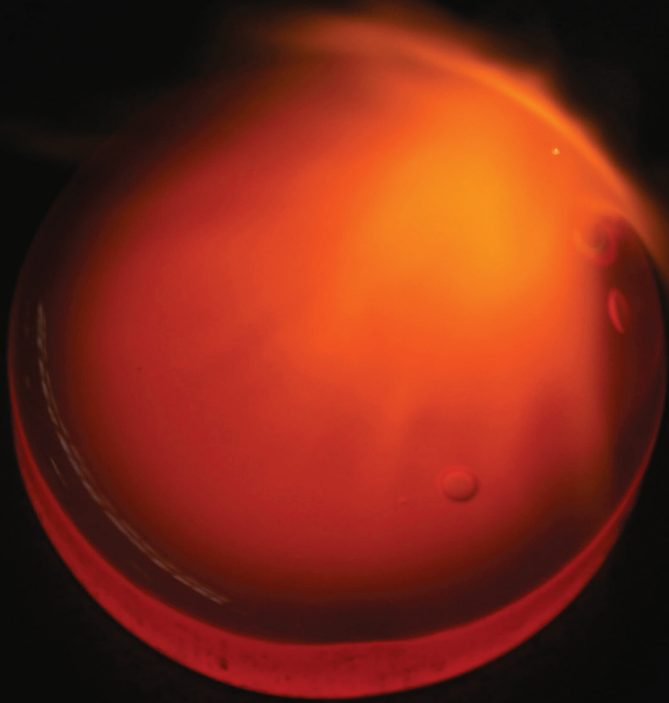




OSCAR SANTILLÁN

MÁCULA



Solaris, 2016–2017. Detalle—Detail. Lente de vidrio hecho con arena del desierto de Atacama en el momento de su fundición—Glass lens made with sand from Atacama Desert at the moment of its melting. Imagen de documentación—Documentation image [Cat. 3]

Publicado con motivo de la exposición *Mácula. Oscar Santillán* (20 de mayo al 15 de octubre de 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition *Macula. Oscar Santillán* (May 20 to October 15, 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Cuauhtémoc Medina · IIE, MUAC-UNAM

Oscar Santillán

Timotheus Vermeulen

Robin van den Akker

Traducción—Translation

Elizabeth Coles

Juan Elías Tovar

Christopher Fraga

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Adrián Martínez Caballero

Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Elizabeth Coles

Ana Xanic López · MUAC

Jaime Soler

Juan Elías Tovar

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Krystal Mejía

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2017, Editorial RM, S.A. de C.V. Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

www.editorialrm.com

ISBN RM 978-84-17047-38-2

ISBN UNAM 978-607-02-9871-4

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

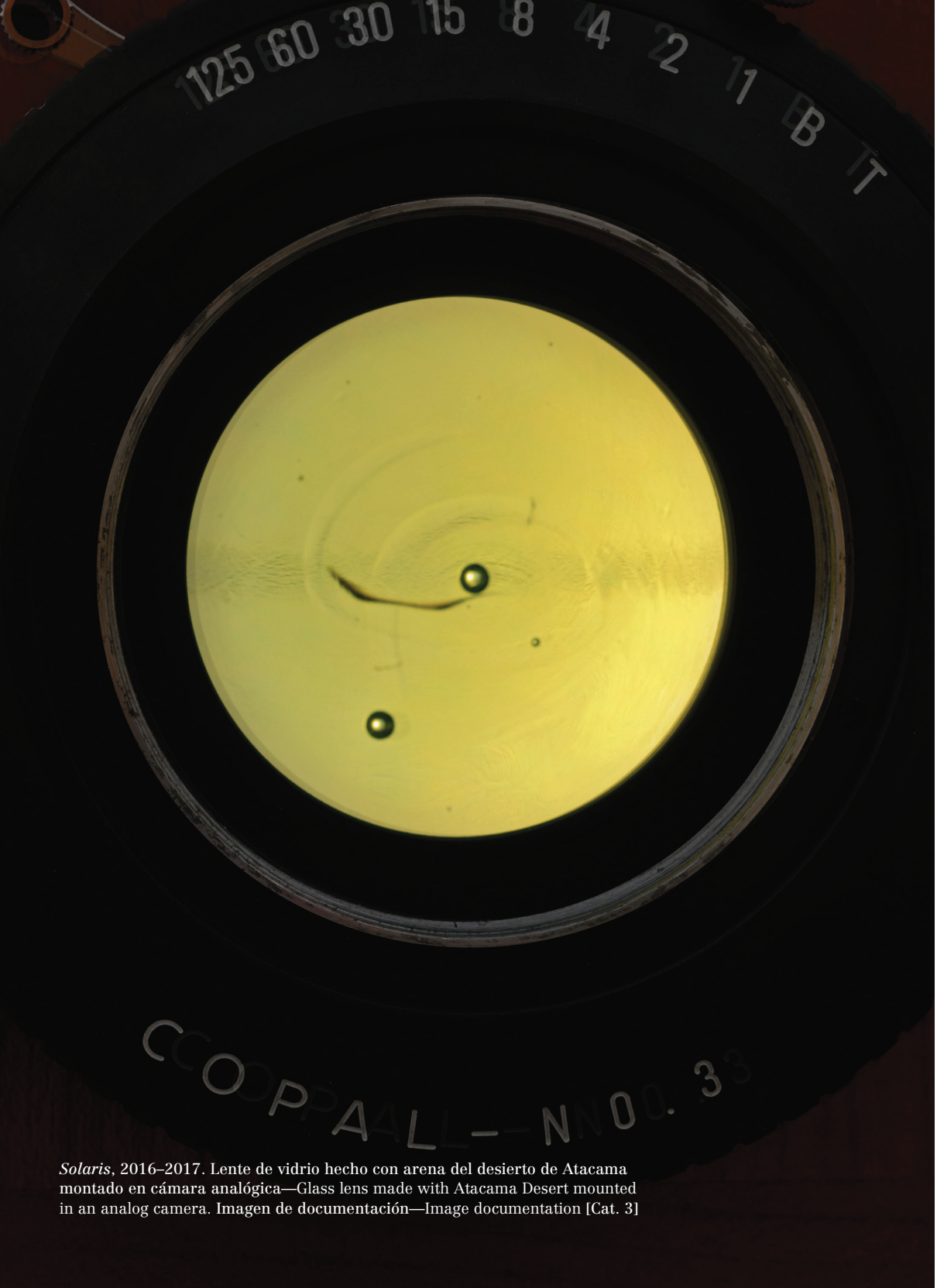
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

OSCAR SANTILLÁN



MÁCULA



Solaris, 2016–2017. Lente de vidrio hecho con arena del desierto de Atacama montado en cámara analógica—Glass lens made with Atacama Desert mounted in an analog camera. Imagen de documentación—Image documentation [Cat. 3]

Danza entre constelaciones	6
A Dance among Constellations	14

CUAUHTÉMOC MEDINA

Astronomía inversa	20
Inverse Astronomy	26

OSCAR SANTILLÁN

Paraficción, autoficción, perficción: algunas reflexiones sobre la obra de Oscar Santillán	42
Parafiction, Autofiction, Perfiction: A Few Thoughts on the Work of Oscar Santillan	50

TIMOTHEUS VERMEULEN
ROBIN VAN DER AKKEN

Semblanza	58
Biographical Sketch	59

Catálogo	60
Catalogue	

Créditos	62
Credits	

Danza entre constelaciones

CUAUHTÉMOC MEDINA



Epílogo—Afterword, 2015. Still. El espíritu de Nietzsche recuerda su propia danza—The spirit of Nietzsche remembers his own dance [Cat. 5]

Con frecuencia, la abstracción es el olvido del peso que lo imaginario, lo material y lo físico tienen en nuestro lenguaje. Es bien sabido que una buena regla es escribir atentos a la plasticidad de nuestras frases: *ver* cómo una idea se materializa de acuerdo con las alusiones concretas, espaciales y físicas de nuestras palabras consiste en restituir el sentido escondido en las convenciones. En un momento en que uno de los lugares comunes de la práctica artística es “investigar” no está de más recordar que ese término es una figura de la cacería. El diccionario consigna que la etimología de “investigar” apunta hacia el término *vestigium* en latín, es decir, “planta del pie”, “suela” o “huella”. Desde que a mediados del siglo XV el término asomara en el español medieval, la “investigación” supone seguir la pista de las huellas.¹ En este caminar entre indicios se presume una duplicación: la investigación emula un desplazamiento previo, es un “re-correr”.²

La noción de que un arte de investigación es posible cuando el viaje entre historias y vestigios emula el recorrido de quien deambula entre evidencias es clave en el trabajo de Oscar Santillán, quien ha enfocado sus obras en construir un mundo de interrogaciones, milagros y reflejos. Tomando como punto de partida un dato sorprendente de la cultura y la historia (las más de las veces, de hecho, aprovechando la abundancia de prodigios en la geografía e historia del continente americano), Santillán ha venido generando un arte *sui generis* de relatos, por regla general constituidos en torno a la articulación entre excavaciones históricas, evidencias materializadas y acciones que cierran el circuito de esos relatos en una línea de fuga poética. Se trata de un arte de investigación que va más allá de la exploración de un tema, para plantearlo como eje de una fuga poética. En *Vaciado* (2017), la exploración y el exorcismo simbólico que Santillán hizo del misterio neurológico de los “miembros fantasma” de quienes han sufrido una mutilación física, se nos presentan con una acción en la que el espectro de la pierna amputada de

1— Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1990.

2— “[...] *recurrir*, 1427, lat. *recurrere* ‘volver a correr’”, en *ibid.*, p. 173.

Jenny ter Veld es cuidadosamente llevada por un grupo de *performers* hasta un arcón de madera donde su presencia invisible queda encerrada. La efectividad de este acto no se constituye únicamente por el arte mímico de los actores, quienes moldean cuidadosamente la pierna ausente de ter Veld, sino por la presencia física en la sala de exhibición del arcón usado en la acción. Su presencia postula el traslado del miembro fantasma al espacio de examen público de la sala del museo, venciendo, con un objeto inquietante potencialmente cargado de una representación sobrenatural, las barreras del consenso epistemológico que resguarda el llamado “sentido común” del espectador.

Vaciado juega de un modo que sería irónico calificar como palpable con uno de los rasgos definitorios del trabajo de Oscar Santillán: la forma en que sus proyectos trasponen la relación entre medios, evidencias, imágenes, palabras y objetos, la emulación de un recorrido de señales y pruebas, y la experiencia del decurso cuyo seguimiento mismo es la investigación. No es casual que el trasvase entre los elementos físicos, virtuales y narrativos requiera una serie de cambios de sustancia y de estatuto de representación: esas transmutaciones refieren, sin necesidad de ninguna enunciación, los procesos alquímicos y mágicos que hacen de la figura de la metamorfosis un tropo clave de nuestra imaginación. Cuando Santillán quiere escenificar su asombro ante el modo en que la sequedad del desierto de Atacama en Chile se ha convertido hoy en símbolo del poder de escrutar las profundidades del cosmos, requiere concretarlo en un objeto de transformación: la producción de tres lentes fotográficos hechos con el silicio de las arenas del desierto chileno que más tarde utilizó para filmar Atacama como si fuera un paisaje extraterrestre (*Solaris*, 2016–2017).

En esos gestos, Santillán resiste la reducción del mundo a una pantalla luminosa controlada por un microprocesador donde ha quedado presa toda comunicación, escritura e interacción social. Como es bien sabido, la aparente desmaterialización de la información, en la que el capitalismo contemporáneo concentra una enorme cantidad de recursos tanto materiales como ideológicos, tiende a realzar en nuestra sensación las cualidades de todo material de representación analógico. De ahí el entusiasmo fetichista

que las últimas dos décadas manifiestan por expresiones materiales como la escultura broncea, la escritura con pluma fuente y el disco de vinilo. En ese sentido, al optar por escenificar la recuperación de la materialidad del medio, el trabajo de Santillán reniega de la reducción de todo signo en una forma u otra de escritura inmaterial. Surge entonces la insistencia en obras como *Enciclopedia quemada* (2016–2017) por recuperar la idea originada en Sumeria de usar el barro cocido como depósito de información, en la perspectiva de confiar a un medio de probada duración milenaria —y probablemente el primer producto de la capacidad humana de transformar la materia— la tarea de resguardar una serie de historias y fábulas sobre la inscripción y tecnología de la memoria, que van de las ideologías sobre la capacidad craneana de la frenología y los habitantes de Paracas, a la vinculación entre el desarrollo de los medios de información y el cálculo y la subjetividad del capitalismo. La antigüedad de las tabletas de arcilla como portadoras de memoria se vuelve, en este caso, índice de un referente autocrítico acerca de la interfaz que existe entre nuestra sensibilidad y los medios.

El entusiasmo y la destreza con que Santillán hace de la evidencia del objeto la herramienta de la seducción y persuasión de su espectador tienen su expresión más elocuente en *Baneque* (2016), que el artista mismo describe como una “isla fantasma cristalizada”. El punto de partida de la obra de Santillán está en el pasaje de espejismos y fantasías que atraviesan la primera exploración europea del Caribe, el primer viaje de Cristóbal Colón a lo que él imaginaba la costa de Cipango. *Baneque* o *Babeque* es la isla, según consigna en varias entradas en noviembre y diciembre de 1492 del *Diario del Almirante*, hacia donde los indígenas taínos dirigían la codicia de la empresa colombina con el argumento de que “la gente della coge el oro con candelas de noche en la playa, y después con martillo diz que hacian vergas dello”.³ Santillán partió de la forma en que Baneque permanece como un dato incierto para proponer su localización en ficción documental.

3— Cristobal Colón, “Diario de navegación”, entrada del lunes 12 de noviembre de 1492, en *Cartas de relación de la conquista de América*, México, Nueva España, [1945], vol. II, p. 475.

Siguiendo la perforación en la costura de un supuesto mapa colombino, Santillán designó un punto en el mar abierto al norte de la isla La Española para recoger 100 litros de agua de mar cuya condensación produjo un cristal de sal que finalmente es un referente material a la isla imaginaria. Al exhibir esa cristalización del imaginario colonial sobre un espejo, finalmente una astilla en la que se cruzan las medidas inconmensurables de los imaginarios indígenas y europeos, Santillán produce una zona de especulación, una tierra de nadie que aparece epistemológicamente. Si la lógica inmanente de la instalación es, como planteaba Boris Groys, establecer un espacio intermedio entre el arte y el discurso público, entre la soberanía poética del artista y la legitimidad epistemológica de la institución del museo,⁴ en el trabajo de Santillán es un intersticio entre datos culturales, geográficos y disciplinarios que precisamente se interfieren continuamente en su incongruencia.

Sería difícil negar el parentesco de las estrategias de Santillán con la genealogía del surrealismo crítico en términos de entender el objeto como un medio para “levantar el interdicto” de la realidad convencional que, como afirmaba ya André Breton, sobrevalora el control del sentido común en relación con el “mundo de los objetos”, dejándolos a merced de la intervención poética.⁵ No obstante, para Santillán esos ecos vienen a estar filtrados por la familiaridad con la historia de América Latina, donde la perturbación epistemológica de la colonización europea produce continuamente un choque y centelleo del imaginario. Esta opción expresa la condición paradójicamente descentrada de un artista que proviene de un país que desde el siglo XIX lleva en el nombre el concepto de ser atravesado por la línea que divide al mundo en dos hemisferios iguales. Su toponimia, si bien no explica el trabajo de Santillán, en sentido inverso es una instancia que ejemplifica el universo de historias y datos

4— Boris Groys, “The Politics of Installation”, *e-flux journal*, vol. 2, núm. 1 (2009): 1-8. Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>>.

5— André Breton, “Crisis del objeto”, en André Breton, *Antología (1913–1966)*, sel. y pról. Marguerite Bonnet, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1973, pp. 117-118.

que articulan la pretensión científica y la febril fantasía que alimentan la invención del artista.

El arte de Santillán es un arte filosófico, o al menos un arte que gusta de entrometerse en las paradojas de la historia del pensamiento. Plantea siempre un ir más allá de sus fuentes y los datos de una historia dada, para proponer en cambio una continuación impensada a una multitud de historias. Ése es el dato implícito en el título de la obra que Oscar Santillán dedicó en 2005 a la curiosidad de Nietzsche por la primera máquina de escribir. *Epílogo* parte de un relato menor del archivo de Friedrich Nietzsche, el residuo de hojas de papel con los ensayos fallidos del filósofo para usar la llamada “bola de escribir” que el danés Rasmus Malling-Hansen patentó en 1865, y que Nietzsche adquirió en 1882 sin poder jamás dominar su funcionamiento. Hoy sabemos que el fracaso de Nietzsche frente a este nuevo instrumento de escritura fue un daño sufrido por el mecanismo durante el transporte.⁶ En lugar de exponer el caso, Santillán nos proyecta un relato *post mortem*: a partir de un minúsculo pedazo de papel del archivo de Nietzsche, convocó a un médium a llevar a cabo la supuesta danza preferida del filósofo. Ver a ese adivino efectuar esos movimientos dionisiacos provoca en el espectador el pensamiento de ver en todo esto un conocimiento alegre. Para parafrasear a Nietzsche, una *gaya ciencia*.

Esencial a esa secuencialidad es precisamente el traspaso del relato por entre una variedad de medios y modos de narrar. Las historias de investigación que Santillán nos ofrece tienen la forma de una doble espiral: progreso por el lado de un relato investigativo, y relato de una serie de saltos entre referentes y medios. Este juego de trayectorias tiene por objeto activar en nosotros el poder de seducción de una mitología.

En el despliegue que ha incorporado al arte toda clase de procesos investigativos, un elemento relativamente raro es la exploración de la poética de la búsqueda. Si bien hay una importante cantidad de obras que comunican

6— Ver, al respecto, la entrada de la Sociedad Malling-Hansen refiriendo la investigación de Dieter Eberbein sobre la máquina de escribir de Nietzsche: <<http://www.malling-hansen.org/friedrich-nietzsche-and-his-typewriter-a-malling-hansen-writing-ball.html>>.

sus resultados en términos de una escenificación de la indagación, y no falta en el arte de investigación una cuota de autocrítica y reflexión, su temática o efectos sociales toman un valor protagónico sobre la poética del recorrido mismo. Para Santillán, el camino es una danza entre constelaciones y mitos: un pasaje que involucra al espectador en una taumaturgia: la producción de un trozo de maravilla.



Vista de la exposición—Exhibition view, *Oscar Santillán*.
Mácula, MUAC, UNAM, 2017. Foto—Photo: Oliver Santana 13

A Dance among Constellations

CUAUHTÉMOC MEDINA



Epílogo—Afterword, 2015. Still. El espíritu de Nietzsche recuerda su propia danza—The spirit of Nietzsche remembers his own dance [Cat. 5]

Abstraction frequently involves forgetting the weight of the imaginary, the material and the physical realms on our language. A good rule of thumb is to be mindful of the plasticity of our phrases when we write. *Seeing* how an idea is materialized in accordance with concrete, spatial and physical allusions of our works consists in restoring the meaning that is hidden in conventions. In an era when “investigation” has become one of the commonplaces of artistic practice, it is apropos to recall that that word derives from a figure of the hunt. The dictionary indicates that the etymology of “investigate” points back to the Latin word *vestigare*, and thence to *vestigium*, that is, “sole of the foot” or “footprint.” Since the term’s appearance in early modern English in the early sixteenth century, “investigation” has meant following a trail of footprints.¹ This walking from index to index entails a duplication, for investigation emulates a past movement: it is an act of “re-curring” [*recorrer*], a re-tracing of steps.²

The notion that an investigative art becomes possible when traveling between histories and vestiges emulates the movement of those who wanders among pieces of evidence is key in the work of Oscar Santillán, which has elaborated a world of questions, miracles and reflections. Taking an astonishing or surprising piece of information from culture and history as his point of departure (and often drawing on the abundance of marvels that characterize the history and geography of the Americas), Santillán has been generating a sui generis art of stories, as a general rule constituted around the articulation between historical excavations, materialized pieces of evidence and actions that close the circuit of those stories on a poetic line of flight. It is an investigative art that goes beyond exploring a theme in order to ground it as an axis of a poetic flight. In *Vaciado [Phantom Cast]* (2017), Santillán’s exploration and symbolic exorcism of the neurological mystery of the “phantom limbs” of people who have undergone amputations are presented to us through an action in which the specter of Jenny ter Veld’s amputated

—

1— “investigate v.” *OED Online*. Oxford University Press, June 2017. Web. September 2, 2017.

2— “A borrowing from Latin[,] *recurrere*[,] to run back, return, go back in thought, to go back [...]” “recur, v.” In *ibid.* September 2, 2017.

leg is carefully carried by a group of performers to a wooden chest in which its invisible presence is then enclosed. The efficacy of this act is constituted not only by the mimic artistry of the actors, who carefully mold ter Veld's absent leg, but by the physical presence in the exhibition hall of the chest used in the action. Its presence posits the phantom limb's relocation to the space of public examination of the museum hall, using an unsettling object potentially charged with a supernatural representation to topple the barriers of the epistemological consensus that protects the spectator's so-called "common sense."

Vaciado plays with one of the defining features of Oscar Santillán's work in a way that it might be ironic to call palpable: the way in which his projects transplant the relationship between media, evidence, images, words and objects, the emulation of a recurrence or re-tracing of signals and proofs, and the experience of duration, the tracking of which is itself investigation. It is not by chance that the transference between and among physical, virtual and narrative elements requires a series of changes in substance and in representational status: needless of any enunciation, those transmutations refer to the alchemical and magical processes that make the figure of metamorphosis a key trope of our imagination. When Santillán wants to stage his amazement in response to the way that the dryness of the Atacama Desert in Chile has now become a symbol of the power to scrutinize the depths of the cosmos, it becomes necessary to make this power concrete in an object of transformation: the production of three photographic lenses made with silicon from the sands of the Chilean desert that he then used to shoot Atacama as if it were an extraterrestrial landscape (*Solaris*, 2016–2017).

In these gestures, Santillán resists reducing the world to the luminous, microprocessor-controlled screens to which all communication, writing and social interaction have fallen prey. The apparent dematerialization of information, through which contemporary capitalism concentrates an enormous quantity of both material and ideological resources, tends to highlight in our sensation the qualities of all analogue representational material. Hence the fetishistic enthusiasm that has grown over the last two decades for material expressions like bronze sculpture, writing with a fountain pen and vinyl records. In that sense, by opting

to stage the recuperation of the materiality of the medium in his work, Santillán denies the reduction of all signs to one form or another of immaterial writing. Works like *Burnt Encyclopædia* (2016–2017) thus insist on recuperating the ancient Sumerian idea of using baked clay as a repository of information, insofar as entrusting a medium that has stood the test of thousands of years of time—and that likely amounts to the first product of the human capacity to transform matter—with the task of safeguarding a set of stories and fables about the inscription and technology of memory. These stories range from phrenological ideologies about cranial capacity and the inhabitants of Paracas, to the link between the development of the information media and the calculations and subjectivity of capitalism. The antiquity of clay tablets as bearers of memory becomes, in this case, an index of a self-critical reference point about the interface between our sensibility and the media.

The enthusiasm and skill with which Santillán makes the evidence of the object into a tool for seducing and persuading his spectators are expressed most eloquently in *Baneque* (2016), which the artist himself describes as a “crystallized ghost island.” The point of departure for this piece lies in the landscape of mirages and fantasies that suffused Europe’s first explorations of the Caribbean, that is, Christopher Columbus’s first voyage to what he imagined to be the coast of Cipango. According to various entries from November and December 1492 in the *Admiral’s Diario*, Baneque or Babeque is the island toward which the Taíno Indians redirected Columbus’s avarice by telling him that “the people of it collected gold at night on the beach with lanterns, and afterward, with a hammer, they said that they would make bars of it.”³ Santillán starts off from the persistent uncertainty of Baneque as a piece of information in order to propose its location in a work of documentary fiction. Following a tear in the seam of a map that supposedly belonged to Columbus, Santillán designated a point in the open ocean north of the island of Hispaniola from which to collect 100 liters of seawater. Evaporating this liquid yielded a saline crystal that

3— Entry for Monday November 12, 1492, in *The Diario of Christopher Columbus’s First Voyage to America, 1492–1493*, trans. Oliver Dunn and James E. Kelley, Jr. Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1989, pp. 141, 143.

ultimately stands in as a material referent for this imaginary island. By exhibiting this crystallization of the colonial imaginary on top of a splintered mirror in which the incommensurable measures of the indigenous and European imaginaries intersect, Santillán produces a zone of speculation, a no man's land that appears epistemologically. If, as Boris Groys has argued, the immanent logic of installation involves establishing an intermediate space between art and public discourse, between the poetic sovereignty of the artist and the epistemological legitimacy of the institution of the museum,⁴ in Santillán's work it is a gap between cultural, geographical and disciplinary data that continuously interfere with each other through their incongruence.

It would be difficult to deny the kinship between Santillán's strategies and the genealogy of critical surrealism with regard to understanding the object as a medium for "raising the interdict" of the conventional reality that, as André Breton had asserted, overvalues the control of common sense in relation to the "world of objects," thereby opening them up for poetic intervention.⁵ Nevertheless, for Santillán those echoes come to be filtered through his familiarity with the history of Latin America, where the epistemological disturbance of European colonization continuously produces a clash and a shimmering of the imaginary. This option expresses the paradoxically de-centered condition of an artist who comes from a country whose name, since the nineteenth century, has referred to the line that divides the world into two unequal hemispheres. Although it does not explain Santillán's work, this toponymy is, in a reverse sense, an instance that exemplifies the universe of histories and data that articulate scientific pretension and the feverish fantasy that enrich the artist's invention.

Santillán's is a philosophical art, or at least an art that enjoys playing with the paradoxes of the history of thought. It always posits going beyond its sources and the facts of a given history in order to propose an unforeseen continuation

4— Boris Groys, "The Politics of Installation," *e-flux journal* vol. 2, no. 1, 2009, pp. 1-8. Available online at: <<http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>>.

5— André Breton, "Crisis of the Object (1936)," in *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor. Boston, Museum of Fine Arts, 2002 [1965], pp. 275-280.

of a multitude of stories. This is the implicit fact in the title of the 2005 work that Oscar Santillán devoted to Nietzsche's curiosity about the first typewriter. *Epilogo* [Afterword] starts off from a minor story drawn from Friedrich Nietzsche's archive: the residue of sheets of paper on which the philosopher tried unsuccessfully to use the so-called "writing ball" that the Dane Rasmus Malling-Hansen patented in 1865, and which Nietzsche acquired in 1882 without ever being able to master its functioning. We now know that Nietzsche's inability to use this new-fangled writing instrument resulted from its having been damaged in transit.⁶ Instead of presenting this case, however, Santillán projects for us a kind of post mortem story: using a tiny bit of paper from Nietzsche's archive, he enlisted a medium to perform what was supposed to be the philosopher's favorite dance. Seeing the fortune-teller enacting those Dionysian movements prompts the spectator to see in all this a joyous knowledge, or, to paraphrase Nietzsche, a *gay science*.

Essential to that sequentiality is precisely the story's passage through and among a variety of media and modes of storytelling. The histories of investigation that Santillán offers us have the form of a double spiral: an investigative story characterized by progression on the one hand, and a story made up of a series of leaps between referents and media on the other. The objective of this interplay of trajectories is to activate in us the seductive power of a mythology.

One relatively rare element in the development that has assimilated all sorts of investigative processes to art is an exploration of the poetics of searching. Although there is a significant number of works of investigative art that communicate their results in terms of a staging of indignation, and no lack of a quotient of self-critique and reflection, its themes and social effects take a primary value over the poetics of retracing or recurrence [*recorrido*] itself. For Santillán, the path forms a dance among constellations and myths, a passage that involves the spectator in an act of miracle-working: namely, by producing a little bit of wonder.

6— See the International Rasmus Malling-Hansen Society's entry referring to Dieter Eberlein's investigation of Nietzsche's typewriter, available online at: <<http://www.malling-hansen.org/friedrich-nietzsche-and-his-typewriter-a-malling-hansen-writing-ball.html>>.

Astronomía inversa

OSCAR SANTILLÁN



Solaris, 2016–2017. El desierto de Atacama es fotografiado con lente hecho de su propia arena—The Atacama Desert is photographed by using a lens made from its own sand. Imagen de documentación—Documentation image [Cat. 3]

—¿De dónde eres?

—Ecuador— contesto.

El preguntador levanta la mirada tratando de recordar algo pero no lo logra.

—Dime el nombre de algún ecuatoriano famoso— me dice.

—No sé —ahora soy yo el que trata de recordar—,
Jefferson Pérez, Manuela Sáenz, Jesús Fichamba, Lorena Bobbitt...

—No, no, no.

—Antonio Valencia, Eloy Alfaro, Jorge Icaza...

—No.

Entonces cambiamos el tema de conversación, nos entretendemos un buen rato hablando sobre cualquier cosa hasta que su memoria finalmente le trae algo: el Mundial de Fútbol del 2002. Ésa fue la primera copa del mundo que el equipo ecuatoriano disputó en su historia, pero su recuerdo nada tiene que ver con “la tri”:

—Byron Moreno— pronuncia el preguntador, que es italiano. Byron Moreno, el árbitro ecuatoriano, resulta ser funestamente célebre en Italia ya que su turbio arbitraje del partido contra Corea dejó a la “azzurra” fuera de la copa del 2002.

Al día siguiente de aquel partido, su rostro cubría los tabloides italianos, hecho que se repetiría tiempo después aunque por causas diferentes. En 2010, el árbitro ecuatoriano fue apresado en Nueva York, se cuenta que acusado de llevar algunos kilos de heroína en los calzoncillos. Al otro día, uno de los tabloides titulaba: *Bye Bye Byron: Moreno arrestato per droga*. Cuando se le ha preguntado al árbitro si recibió algún soborno por aquel partido, o por aquel otro en que adicionó doce minutos, responde que no, que no vio bien, que se equivocó: “Los seres humanos nos equivocamos”, dice pausadamente, como si hubiera arrancado aquella trivialidad de algún evangelio. El árbitro tiene una mirada más bien melancólica que hace que uno lo retrate como víctima de algún complot secreto.

En fútbol se estila que previo a iniciar el partido el árbitro arroje una moneda al aire para determinar qué equipo dará el puntapié inicial. Cierta fotografía hizo un retrato bellissimo de Moreno siguiendo con su mirada la moneda cuando ésta llega a la cima de su elevación.

Plateada, en su brillante redondez la moneda en algo se parece a la luna; los ojos del árbitro bien pudieran ser los de un astrónomo ecuatoriano desconocido.

El primer retrato en detalle de la luna parecen ser aquellas acuarelas que Galileo pintara apuntando su pequeño telescopio al cielo. El aparato había sido recientemente inventado y patentado en Holanda por artesanos sin mayor interés científico. Cuenta la leyenda que estos artesanos sólo pensaban en el valor comercial de este instrumento y su potencial uso náutico, y lo apuntaban entonces hacia el horizonte, mientras que Galileo habría sido el primero que lo movió en sentido vertical hacia el cielo.

Tres años después, en 1611, Johannes Kepler mejoró el diseño del telescopio aunque él mismo no podía usarlo, su miopía era severa. El astrónomo alemán ha sido descrito como un personaje afligido, terco, obsesivo. Mucho tiempo antes, a la edad de tres años, apenas logró sobrevivir a la viruela, que le dejó el área alrededor de los ojos con cicatrices permanentes y la mirada nublosa. Dependía de las observaciones de otros para computar y teorizar. Exportada desde Europa, la viruela se globalizó allanando el camino de la conquista y posterior colonización durante el siglo XVI. Millones de personas en las Américas morían por ella, incluido el emperador inca Huayna Cápac. El mal actuó de norte a sur por igual. Una de las ilustraciones impresas en el Códice Florentino muestra los padecimientos de un indígena azteca infectado por el virus. La ilustración usa el mismo formato de viñetas secuenciales del cómic moderno, muestra el cuerpo de un hombre compulsivamente cubierto de ampollas, casi tan numerosas como las estrellas que el ojo desnudo puede ver en el cielo. En la penúltima viñeta se dibuja la exhalación final: el alma huyendo del cuerpo. Ya la iglesia católica había determinado en 1551 que los indígenas sí tenían un alma inmortal. Estoy seguro de que esa pequeña ilustración es el único documento histórico en el que se visualiza el alma de un indígena.

Contemporáneo del astrónomo Kepler, el filósofo René Descartes creía que el alma se hospedaba en la glándula pineal, que está ubicada cerca del centro del cerebro y tiene apenas el tamaño de un grano de arroz. Lo maravilloso de esta afirmación también se da en términos

escultóricos. Además de ser un problema de *escala* es asimismo un problema del *material*.

La forma y consistencia del alma pasaría con los siglos de ser un problema teológico a uno profundamente científico; hoy no discutimos si estos o aquellos seres humanos tienen alma, pero sí si las plantas y los animales tienen *conciencia*. La discusión más que desaparecer se ha ampliado. Quizás, como pensaba Descartes, la conciencia sí cabe en un grano de arroz después de todo.

Alguna vez una amiga me contó un juego que inventó de niña. Solía comer todo su almuerzo menos un grano de arroz. Cuando todos se levantaban de la mesa ella se quedaba allí con su arroz, sola. Imaginaba entonces que ése era el último grano de arroz en el planeta, y ella era la afortunada persona que lo iba a disfrutar. Lo cortaba en mitades y se comía una lentamente para sentir su sabor. A la mitad restante la partía luego en dos, y así continuaba extendiendo el disfrute de este último arroz por un largo tiempo, hasta que le era imposible seguir dividiendo aquello mínimo, casi invisible, que quedaba: su anchura era la misma que el filo del cuchillo que tenía en la mano.

Era entonces el mundo de una infinitud tanto física como imaginaria. Esa narración minúscula insertada en el mundo modificaba las escalas de ese mismo mundo: el sabor de medio grano de arroz era el momento sublime de la tarde. El teólogo Leonardo Boff propone que la ética de nuestro tiempo debería partir de prestar atención y cuidado a lo pequeño. Quizás una ética aún más radical —me pregunto— podría ser aquella que se ocupe no sólo de lo pequeño sino de lo diminuto, aquello tan mínimo que es casi invisible, tan insignificante que ni siquiera tiene palabra que lo nombre, tan elusivo que es casi banal, como cortar un grano de arroz hasta que desaparezca.

Hoy quería hacer una apología de la sencillez, pero he dicho demasiado.

* * *

El numeroso exilio de artistas y escritores latinoamericanos durante los años sesenta y setenta debió enseñarnos algo: que en una maleta cabe todo lo que uno necesita para seguir viviendo y seguir trabajando. Se pensará,

por ejemplo, que a un escultor esta sencillez le impondría restricciones difíciles de sobrellevar, pero eso no es cierto. Según Lezama Lima, el cuerpo de Julio Cortázar era una escultura en vías de convertirse en monumento. Lezama circuló el rumor de que Julio sufría de “Efebicia”, una enfermedad inventada por el cubano cuyo síntoma sería que el escritor creciera sin parar y tuviese un eterno aspecto jovial. Si seguía creciendo, Julio Cortázar se convertiría en el monumento de sí mismo.

En 1997 la artista Clementina de Andrade se tomó el rumor en serio y, con la ayuda de su tío fisioterapeuta, calculó la estatura que Julio Cortázar tendría a los 100 años de edad, para luego hacerle una muda de ropa: la camisa medía 140 cm de largo, el pantalón 296 cm, el calzoncillo 97 cm, y los zapatos eran talla 88 (norteamericana).

El poeta salvadoreño Roque Dalton fue uno de esos exiliados. En 1965 se tuvo que ir a Praga. Por muchos años Johannes Kepler vivió en esa misma ciudad, trabajando en la Torre Astronómica del *Klementinum*. Contó alguna vez el sindicalista Miguel Mármol, también exiliado en Checoslovaquia, que una noche el poeta caminaba cerca del *Klementinum*, por una de esas calles frías con luz de tungsteno pálida interrumpida por los árboles de la vereda, cuando lo interceptaron tres hombres que le dieron una paliza y robaron cuanto tenía el poeta, que no era mucho. Lo dejaron casi desnudo.

Poco después —ya vestido— Dalton se fue a México y luego a Cuba. El mismo médico que le hizo la cirugía plástica al Che para que ingresara a Bolivia se la hizo a Roque Dalton para que pudiera volver a El Salvador y unirse a uno de los bloques guerrilleros que, decían ellos, eran “la vanguardia que llevaría al pueblo hacia la victoria final”. Dentro de la cúpula guerrillera se inventaron tramas avivadas por la envidia y el dogma. Los propios compañeros de Roque Dalton le hicieron un juicio, lo mataron, y desaparecieron el cuerpo. Sus restos no han sido encontrados hasta el día de hoy debido a un pacto de silencio entre los asesinos. Quizás el propio Dalton tuviera algo de responsabilidad sobre su destino.

En 1968, cuando estaba en México, Dalton se opuso a la invasión soviética a Checoslovaquia pero sus camaradas no lo secundaron. Con la excepción del Partido Comunista Mexicano, los partidos comunistas de Latinoamérica y el mismo gobierno cubano guardaron silencio. Dalton ya tenía pistas claras del comportamiento de la izquierda revolucionaria latinoamericana: aquellos que querían transformar la vida, volverla bella —decían— construyendo un gigante aparato burocrático: burocratizar la vida, reducirla a formularios y eslogans. Aun así, el poeta se mandó rehacer el rostro y se marchó pa'l monte.

México 68, las Olimpiadas de Verano. Věra Čáslavská, una gimnasta checoslovaca, gana la medalla de oro y sube al podio. La gimnasta soviética que gana otra de las medallas la acompaña. El evento es ampliamente mediático, la gimnasia femenina ya era entonces uno de los deportes televisados de las olimpiadas. Suena el himno de la Unión Soviética y en ese momento Čáslavská, en un gesto épico y sencillo, inventa una protesta propia: dirige y mantiene la mirada hacia el piso.

Astronomía inversa.

Inverse Astronomy

OSCAR SANTILLÁN



Solaris, 2016-2017. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 3]

—Where are you from?

—Ecuador—I respond.

The questioner looks up, trying to recall something but he can't quite manage it.

—Tell me the name of a famous Ecuadorean—he says.

—I don't know—now it's me who's struggling to recall—, Jefferson Perez, Manuela Saenz, Jesus Fichamba, Lorena Bobbitt...

—No, no, no.

—Antonio Valencia, Eloy Alfaro, Jorge Icaza...

—No.

So then we change the subject of our conversation, talking about this and that for a while until finally his memory throws something up: the 2002 World Cup. It was the first World Cup in which the Ecuadorean team had ever competed, but the memory has nothing to do with “la tri”:

—Byron Moreno—declares the questioner, who is Italian. Byron Moreno, the Ecuadorean referee, is, it turns out, infamous in Italy ever since his dubious refereeing of the match against Korea knocked the “azzurra” out of the Cup in 2002.

The day after that match, his face was all over the Italian tabloids, something that would happen again some time later albeit for different reasons. In 2010, the Ecuadorean referee was apprehended in New York, accused of transporting kilos of heroin in his underpants. The next day, one of the tabloids pronounced: *Bye Bye Byron: Moreno Arrested on Drugs Charges*. When asked if he had received a bribe for the fateful match, or for another one to which he had added twelve minutes, he denies it, saying that he couldn't see clearly, that he made a mistake. “Human beings make mistakes,” he says deliberately, as though the banal remark were drawn from the mouth of some evangelist. The referee has a rather melancholy look that invites us to see him as the victim of some conspiracy.

In football it is usual for the referee to toss a coin at the start of the match, to decide which team will kick off. A certain photographer shot a stunning portrait of Moreno, his gaze following the course of the coin as it reaches its highest point. Silver, in its shining roundness the coin appears like the moon; the eyes of the referee could be those of an unknown Ecuadorean astronomer.

The first detailed portrait of the moon would appear to have been those watercolors painted by Galileo as he pointed his small telescope toward the skies. The instrument had been recently invented and patented in Holland by artisans with little abiding scientific interest. Legend has it that these artisans thought only of the commercial value of the instrument and its potential use on the seas; they pointed it toward the horizon while Galileo would be the first to tilt it vertically toward the sky.

Three years later, in 1611, Johannes Kepler improved the design of the telescope although, suffering from severe shortsightedness, he himself could not use it. The German astronomer has been described as a troubled man, stubborn and obsessive. Many years earlier, at the age of three, he had barely survived a bout of smallpox, which had left the area around his eyes with permanent scarring and his vision cloudy. He depended on the observations of others in order to theorize and calculate. Exported out of Europe, the smallpox went global, flattening the ground for conquest and colonization during the sixteenth century. Millions of people in the Americas would die as a result of the disease, including the Inca emperor, Huayna Capac. The affliction took hold from north to south. One of the printed illustrations of the Florentine Codex shows the suffering of an Aztec indigenous man infected with the virus. The illustration uses the same format as that of the modern comic, sequences of individual vignettes, show the body of a man covered in blisters almost as numerous as the stars that are visible to the naked eye. The final vignette shows the final exhalation: the soul leaving the body. The Catholic Church had decreed in 1551 that indigenous people did in fact possess an immortal soul. I am certain this small illustration is the only historical document to visualize the soul of an indigenous person.

A contemporary of the astronomer, Kepler, the philosopher Rene Descartes believed the soul resided in the pineal gland, located in the center of the brain and the size of a grain of rice. The beauty of this affirmation is also rendered in sculptural terms. As well as being a problem of scale it is likewise a problem of matter.

The form and consistency of the soul would change throughout the centuries from being a theological problem

to a profoundly scientific one; today we do not speak of whether or not these beings have a soul but rather we speak in terms of whether plants and animals have consciousness. Rather than disappearing, the discussion has broadened. Perhaps, as Descartes believed, consciousness does fit in a grain of rice after all.

Once, a friend told me about a game she had made up as a child. She would eat all her lunch except a single grain of rice. When everyone else got up from the table she would stay there with her grain of rice, alone. She imagined that this was the last grain of rice on Earth, and she the lucky one who was about to eat it. She would cut it in half and eat one half slowly, savoring its taste. The remaining half she would then cut into two, and would go on prolonging the pleasure of this last grain of rice until it was finally impossible for her to go on dividing the minimal, almost invisible morsel that was left: its width was the same as that of the knife in her hand.

The world then became infinite, both in a physical as well as imaginary sense. This minuscule narrative inserted into the world shifted the scale of the world itself: the taste of half a grain of rice was the sublime highlight of the afternoon. The theologian Leonardo Boff argues that an ethics for our time should derive from attention to and care for that which is small. I wonder whether an even more radical ethic might concern itself not only with the small but with the diminutive, that which is so small as to be almost invisible, so insignificant that it hasn't even a name, so elusive as to be almost banal, like cutting a grain of rice in half until it disappears.

Today I hoped to make an apology for simplicity but I have said too much.

The abundance of Latin American artists and writers in exile during the sixties and seventies should teach us something: that everything one needs to go on living and working fits in a suitcase. One might think, for instance, that this simplicity places restrictions on a sculptor that would become difficult to bear, but this is not the case. According to Lezama Lima, the body of Julio Cortázar was a sculpture

en route to becoming a monument. Lezama propagated the rumor that Julio suffered from “Efebicia”—an illness invented by the Cuban—whose only symptom was that the writer would grow unrestrainedly and preserve an eternally youthful appearance. If Julio Cortázar kept on growing, he would become a monument to himself.

In 1997 the artist, Clementina de Andrade, took the rumor quite seriously and, with the help of her uncle, a physiotherapist, calculated the height Cortázar would have reached at 100 years of age in order to make him a change of clothes. The shirt measured 140 cm in length, the trousers 296 cm, the underpants 97 cm and the shoes were size 88 (US).

The El Salvadorian poet, Roque Dalton, was one of those in exile. In 1965 he was forced to travel to Prague. For many years Johannes Kepler lived in that same city, working at the *Klementinum* Observatory. The syndicalist Miguel Marmol, also exiled in Czechoslovakia, told that one night the poet was walking close to the *Klementinum* on one of those cold streets with pale tungsten light punctuated by the trees on the sidewalk, when three men accosted and beat him, stealing what little he had on his person. They left him almost naked.

Shortly afterwards—and once again fully clothed—Dalton left for Mexico and later Cuba. The same doctor who had undertaken Che Guevara’s plastic surgery to enter Bolivia would do the same to Roque Dalton, enabling him to return to El Salvador and join one of the guerilla blocks that, the group proclaimed, was “the vanguard that would bring the people to eventual victory.” Among the guerrilla leadership plots and controversies were invented, stoked by envy and dogma. Roque Dalton’s own comrades tried him, killed him and disappeared his body. His remains have not yet been found today due to a pact of silence between the murderers. Perhaps Dalton himself bore some responsibility for his own fate.

In 1968, when in Mexico, Dalton opposed the Soviet invasion of Czechoslovakia but his comrades did not support him. Except for the Mexican Communist Party, the communist parties of Latin American and the Cuban

government remained silent. He had already received clear indications of the behavior of the Latin American revolutionary Left: those who sought to transform life, to render it beautiful—so they said—by building a gigantic bureaucratic apparatus: to bureaucratize life, reducing it to forms and slogans. Despite this, the poet changed his face and took off for the mountains.

Mexico '68, the Summer Olympics. Věra Čáslavská, a Czech gymnast, wins the gold medal and takes the podium. A Soviet gymnast, winner of another of the medals, is alongside her. The event is widely covered: female gymnastics was already one of the televised sports at the Olympics. The anthem of the Soviet Union rings out and, at that moment, Čáslavská, in a simple, epic gesture, invents a protest of her own: she turns and fixes her gaze to the floor.

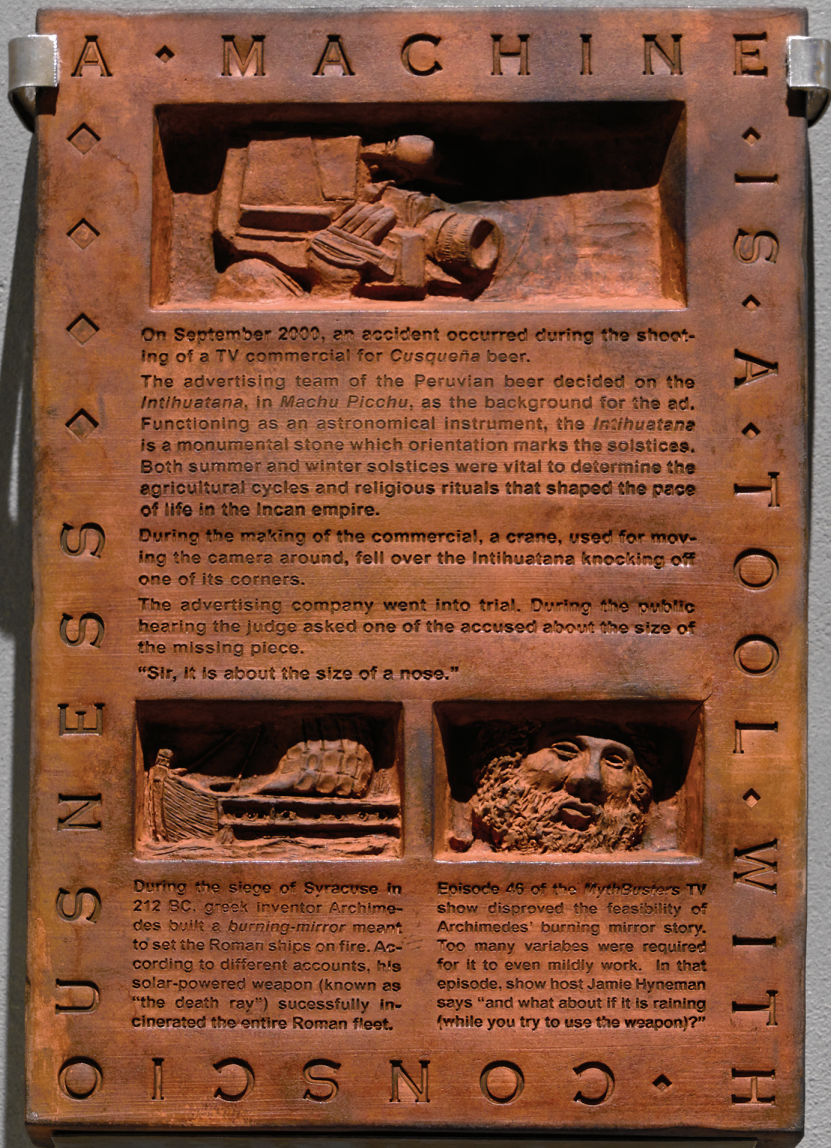
Inverse astronomy.











HISTORIA Y PORVENIR DEL CAPITALISMO



Hace 40.000 años los Neandertales se extinguen al ser diezmados y absorbidos por humanos modernos.



Hace 20.000 años mujeres inventan la cerámica en China. Esta tecnología de almacenamiento otorga a los humanos la posibilidad de pensar en el largo plazo.



Hace 5.000 años exploradores Polinesios desarrollan diferentes técnicas de navegación que les permiten a sus tripulantes viajar entre continentes.



Hace 3.300 años Xikouji escribe en tabletas cu-neiformes su *Manual de Entrenamiento de Caballos*, que convierte a los equinos en "tenaces vehículos de guerra".



Hace 2.200 años se crea en Grecia la primera computadora analógica. El complejo sistema de engranajes puede predecir el movimiento de las estrellas en el cielo.



Hace 300 años Isaac Newton es nombrado Guardián de *La Real Casa de la Moneda Inglesa*. Se le encomienda que atrape a los falsificadores de moneda.



Hace 200 años Mary Shelley inventa el concepto de resurrección mediante medios científicos.



En 100 años ocurre el fin de *La Era Biológica*. El Capitalismo deja de ser un sistema social y, por autodeterminación, se convierte en el alma de "Los Nuevos Seres".



En 200 años *Los Nuevos Seres* abandonan la *Vía Láctea* y habitan planetas con todo tipo de composición química. Los miembros de una secta mística se funden dentro de la composición molecular de asteroides.



Arriba—Top: *Baneque*, 2016. [Cat. 1]

Arriba derecha—Top righth: Océano Atlántico, cerca de Playa del Buen Hombre, República Dominicana—Atlantic Ocean, near Playa del Buen Hombre, Dominican Republic, 2016. Imagen de documentación—Documentation image

Abajo derecha—Bottom righth: En 2016, la expedición reunió 100 litros de agua, que después de evaporarse revelaron la isla cristalizada—In 2016, an expedition gathered 100 liters of water, which after evaporating revealed the crystallized island. Imagen de documentación—Documentation image





40 Performance para realizar el el vaciado del miembro ausente—
Performance to execute the moulding of the missing member [Cat. 4]



Paraficción, autoficción, perficción: algunas reflexiones sobre la obra de Oscar Santillán

—
TIMOTHEUS VERMEULEN
ROBIN VAN DEN AKKER

* Originalmente comisionado para la publicación, editada por Natasha Hoare, del proyecto *Para Fictions*, que se presenta del 26 de enero de 2016 al 18 de febrero de 2018 en Witte de With Center for Contemporary Arts, Róterdam.



Céfiro—Zephyr. Carta natal de Carl Jung y olor de jaguar—Carl Jung's Birth Chart and the Scent of Jaguars, 2013–2014. Vista de instalación—Installation view

Mientras cliqueábamos y pasábamos y ojeábamos el material disponible sobre la obra y la vida de Oscar Santillán en preparación de este breve ensayo —el trabajo del artista en línea, sus fotos y reseñas de prensa, así como textos escritos por nosotros dos en respuesta a algunas de sus exposiciones— de pronto nos dimos cuenta (aunque suponemos que ya lo sabíamos intuitivamente, lo sentíamos, desde antes) de lo simultáneamente diversa y coherente que es su práctica del artista. Por un lado, las estrategias que Santillán ha empleado en los últimos años, y los temas que ha abordado, muestran un rango inmenso. Ha utilizado video y performance, danza, escritura, fotografía, dibujo, sonido, escultura y diapositivas. En términos temáticos, su práctica abarca cualquier cosa, desde el legado de Nietzsche hasta la telepatía y los ojos de James Dean; desde los jaguares de Ecuador hasta los escritos de Kafka; desde la esperma hasta la materialidad de la pintura y las nubes; desde gotas de sudor hasta gotas de lluvia... y eso no es ni la mitad. Incluso sus referencias varían mucho: en su exposición Zaratán, en Witte de With, en Róterdam, Santillán se inspira en la vida y obra de Borges, pero en otras partes interpreta a Broodthaers y Humboldt y el Romanticismo y Baudelaire... La lista sigue.

Por otro lado, la mayoría, si no es que todas estas prácticas diversas derivan su premisa, o quizá más bien su estructura, de un interés sorprendentemente similar: lo que el artista en una de sus obras llama “transustanciación”, la transferencia de las cualidades de un fenómeno —ya sea un objeto, una historia o una emoción— a otro. Al conectar, relacionar, alinear cualquier cosa desde una escultura de mármol hasta una nube, como en *Cloud* (2012); desde Carl Jung hasta los jaguares, como en *Zephyr [Céfiro]* (2014); desde la danza en trance hasta Friedrich Nietzsche, como en *Afterword [Epílogo]* (2015); o desde sonidos de aves hasta artes marciales, como en *The Whisperer* (2015), Santillán produce posibilidades significativas —o más bien la posibilidad de significado— donde no existían y donde no serían lógicamente concebibles. Lo que Santillán parece sondear en todas sus obras —o más bien, suponemos, lo que parece implicar, sugerir, aseverar, para así sondear— es que la vida de un fenómeno es la consecuencia de o la condición para o el resultado de otro u otros. Ciertamente no es

nuestra intención sugerir que simplemente hace un trillado refrido de Derrida, imitando en arte la filosofía de la diferencia, diciendo que todo es relacional, constituido por su relación con otras cosas; lo que queremos decir es que él muestra que las cosas pueden tomarse unas de otras, pueden empujarse y sacarse unas de otras para crear realidades paralelas, o mejor aún, realidades más amplias, realidades expandidas, realidades alternativas a la que experimentamos normalmente, estrecha y limitada. A la manera de los cristianos que transustancian el cuerpo de Cristo en pan y vino, Santillán transforma objetos reales en los índices de historias ficticias, o a la inversa, traduce ideas imposibles en formatos posibles.

El proyecto en el Witte de With del que formó parte una de las exposiciones más recientes de Santillán, se tituló *Parafictions* [*Paraficciones*]. Paraficción nos parece un término espléndido, apropiado no sólo para la práctica de Santillán sino para el espíritu del arte y la cultura contemporáneos en términos más generales. Pensamos aquí en lo que podría llamarse un efecto “Sebald” en las artes, con artistas como Diango Hernández, Susan Philipsz, Andrea Buttner y Andy Holden, así como la llamada “autoficción” de escritores como Karl Ove Knausgaard, Chris Krauss y Ben Lerner que ficcionan lo real, o por el contrario, crean realidades a partir de la ficción; pero también, desde luego, en movimientos filosóficos tales como el realismo especulativo y la Ontología Orientada a los Objetos (OOO); y, de manera más irritante —de hecho más aterradora— en la política actual, con su veneración de las postverdades falsas y los hechos alternativos, tratando las mentiras no como falsedades sino como verdades de otro universo ficticio. El término paraficción implica el uso del arte —o la cultura— en la creación de realidades paralelas y posibilidades alternas, rutas que la realidad pudo haber tomado o que quizá aún tome. No obstante, aquí quisiéramos proponer otro término: perficción. No es nuestra intención sugerir que la perficción pueda reemplazar a la paraficción, sino que más bien la vemos como un complemento. La perficción es similar a la paraficción puesto que también se ocupa de la creación de rutas hasta ahora inexploradas. Pero lo que el concepto de la perficción subraya —algo que nos parece especialmente relevante a la obra de Santillán, pero

también, quizás, a algunos de los otros desarrollos mencionados— es hasta dónde el arte usa la ficción, de hecho *atraviesa* la ficción, para llegar a esta encrucijada.

En *Zephyr*, por ejemplo, Santillán cumplió de manera póstuma el deseo no realizado de Carl Jung de viajar a América Latina, la “civilización del jaguar”, combinando —y transustanciando— deseos personales, aseveraciones astrológicas, rituales chamánicos, criaturas míticas y tecnologías modernas dentro de un universo ficticio internamente coherente pero lógicamente imposible. Para *Zephyr*, Santillán hizo una escultura a partir de una réplica de la carta astral de Jung —ahora perdida—, la usó de contenedor para reemplazar una bolsa de aspiradora, la llevó al Amazonas, le preguntó a un chamán dónde podía encontrar jaguares y usó la aspiradora para absorber el aroma del jaguar a la escultura-contenedor. Su universo ficticio se construye a través de un diagrama de secuencia que consiste de 11 imágenes, que salta del cuadro que el propio Jung pintó de su carta astral a pietaje de archivo de Jung a un guía en la jungla amazónica al diagrama de la aspiradora a las instrucciones para reemplazar la bolsa de la aspiradora con la réplica en 3D de la carta astral, a la amazonia ecuatoriana, a un hombre caminando por la selva con una aspiradora. Las imágenes están separadas por cortes a negro, enfatizando su inconexión, pero están unidas por subtítulos que narran la expedición para cumplir el deseo insatisfecho de Jung en tono objetivo. Este universo ficticio está anclado en la realidad mediante la exhibición de la carta astral vuelta escultura que contiene —el espectador ahora está dispuesto a creer— el aroma de los jaguares.

Aquí la ficción se emplea como herramienta o método para transformar la realidad en otra cosa, lo que sea —sobre todo algo imposible de acuerdo a disciplinas tales como la ciencia, la lógica, la economía o la política— al inscribirla en una narrativa histórica alterna que de ninguna manera puede ser —pero definitivamente es— parte de una historia personal o colectiva. Su propósito es ofrecer vislumbres de posibilidades alternativas y alternativas posibles al alterar nuestras historiografías estándar y, en consecuencia, ampliar nuestros mapas. La perficción como modalidad estética —el tratamiento de una cosa como algo que no puede o que probablemente no podría ser— permea la

realidad; y la realidad está permeada de ella. La perfección extiende, expande, lo que la realidad podría llegar a ser. Si Jacques Rancière tenía razón al sugerir que el proyecto del arte en el siglo XX era nivelar y aplanar todo, poner todo a la par, ecualizar —en efecto, democratizar— las jerarquías socioempíricas y epistemológicas, entonces la perfección 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.

Sin querer reducir la obra de Santillán a una sola imagen, mucho de lo que nos parece interesante de la perfección se reúne o se expresa en su fotografía *The Enemy* [*El enemigo*] (2015). *The Enemy* es un plano medio de dos manos abiertas ante un cuerpo en ropa de obrero: un overol gris, ligeramente manchado, iluminado tenuemente, que sugiere el atuendo de un minero o de alguien que trabaja con hornos. Una mano sostiene una piedra, una laja de granito (o kriptonita) quizás. La otra mano sostiene su equivalencia en luz: es decir, está iluminada de tal manera que parece que está cargando una piedra hecha de luz, o más bien —y éste es el punto— está iluminada de tal manera que sugiere que hay un hoyo en la mano del tamaño de una piedra, de la piedra en la otra mano, creando un movimiento circular entre las dos, un *loop* de una a otra. Aquí el artista hace muchas cosas al mismo tiempo, pero una de las emociones más agudas es la insinuación de que la piedra en una mano, la piedra tallada de la roca, de la tierra, de la naturaleza, ha sido esculpida de la otra —es decir, de nuestro propio cuerpo— o bien llena un hueco que hemos sentido hace mucho; quizá incluso ambas cosas a la vez. Es decir: el mapa de la realidad se ha expandido para abrir rutas alternas; aquí lo real ya no es un estrato científico, lógico, económico o político, sino un espacio liso, un espacio no de ley sino —con más que un guiño a Friedrich Schiller— de juego, donde lo que ha sucedido, lo que sucede y lo que puede suceder no están determinados sino que están allí para el que los quiera, para ser dilucidados, un proceso de percibir la textura de la realidad. Si la fotografía confunde los registros ontológicos —tierra y cuerpo, materia y luz, sustancia y proyección— también, y esto nos parece una de las preocupaciones centrales de Santillán,

desorienta nuestro sentido del tiempo: ¿pues qué es lo que acaba de ocurrir, que está ocurriendo y qué está a punto de ocurrir? ¿Esas manos acaban de salir del horno o están a punto de entrar? ¿La piedra fue tallada de la mano? ¿O fue tallada —de otra cosa— para la mano? ¿Quién es el enemigo? ¿Es el hombre el enemigo de la naturaleza? ¿Es el hombre su propio enemigo? ¿Es ambos? Cada transustanciación diferente, cada narración correlativa, infiere otra concepción del tiempo, y viceversa: dependiendo de cómo se entienda la temporalidad —tiempo lineal, tiempo circular, tiempo profundo, tiempo topológico, tiempo atómico, etc.— se pueden trazar narrativas alternas. En este sentido, la foto de manera diversa o simultánea atrae al espectador a la imagen —el plano medio, la tela del overol, la apertura de las manos— y nos expulsa —la profundidad de campo selectiva, el fondo indefinido—; arrastra nuestros ojos de una mano a otra y fija la mirada en un punto —la piedra, la luz— en particular. Ciertamente, *The Enemy*, y nosotros diríamos que la perficción en general, no se ocupa tanto de la narrativa como de la narración: la posibilidad de una narrativa en una realidad —que es, después de todo, la realidad de Trump y el Brexit, de la explotación neoliberal y el populismo nacionalista— que de tal manera nos deja atónitos y nos aturde que las narrativas cercanas se pierden.

Lo que parece importante, en todo caso a nosotros, de la práctica perficticia de Santillán —y quizá de las prácticas perficticias en términos más generales— es hasta dónde desarrolla —y en el proceso, suponemos, deifica— las pausas narrativas; o más bien, en vista de lo anterior, los huecos en la narración. La ficción, desde luego, siempre es participativa. Ninguna obra de ficción tiene éxito si el público no desea obedecer sus reglas. Si el lector de una novela de Tolkien se rehúsa a creer, aunque sea por un momento, que hay elfos y son inmortales, o en la existencia de Mordor, o si el público de *Blade Runner* no suspende su incredulidad con respecto a los ciborgs, entonces el juego no funciona: no tiene caso. Para convencer al público de participar, las obras de ficción tienden a recurrir a ciertas estrategias más que otras. Algunos libros se apegan a la experiencia del autor en la vida real; hay películas que minimizan los huecos que el público tiene que llenar por sí mismo (lo que Ruth Ronen ha llamado “puntos de

indeterminación”), entregando la mayor cantidad de información posible sobre las reglas del juego, es decir, la narrativa y el universo en que está situada, hasta casi abrumar al espectador. En este sentido, la estrategia de Santillán es significativa. No es sólo que evite por completo la experiencia cotidiana, ni que permita los huecos o incluso celebre los puntos de indeterminación. Una constante en toda su obra, especialmente en sus obras más recientes, quisiéramos sugerir, es el intento de hacer los huecos más y más amplios, pidiéndole al público que dé saltos cada vez más grandes: de fe, de emoción, de pensamiento. Las historias combinadas en *Zephyr* son, en muchos sentidos, ridículas: Jung, cartas astrales, jaguares, aspiradoras capaces de absorber el aroma de los jaguares, contenedores de mármol que guardan ese aroma. Se necesita disposición y disciplina para saltar entre estas esferas narrativas y hacerlas creíbles.

La serie *Traverse* (2016; incluida en *Parafictions*) agranda aún más estos huecos. *Traverse* consiste de tres narrativas no relacionadas (a diferencia de la narrativa única de, digamos, *Zephyr* o *Afterword*) situadas en locaciones geográficas extremadamente diversas (las islas Galápagos, México, Ámsterdam, el Cáucaso), y con distintas escalas temporales (tiempo cosmológico, tiempo geológico, tiempo histórico, tiempo mítico) que sin embargo producen un mismo universo ficticio, cuyos elementos comunes en cuanto a temática (accidentes descomunales tales como avalanchas e impactos de asteroides, descubrimientos accidentales con profundas consecuencias), tropos (anclas, ceguera, piedras) y tono (comentario objetivo salpicado de citas literarias cultas de Jorge Luis Borges, Gabriela Alemán, Dante Alighieri, Thomas Pynchon y Dylan Thomas) resuenan y se refuerzan entre sí.

Santillán nos pide que entendamos la realidad, el mundo que nos rodea, como una amplia gama de fragmentos que se pasan flotando en un hipercontingente y desestabilizante sensorium social que siempre se está multiplicando. En la práctica de Santillán nos vemos obligados a saltar de fragmento en fragmento mientras flotan más y más rápido, más y más separados, para crear una narrativa histórica que es altamente idiosincrática y posteleológica, sin embargo tiene (al menos temporalmente) pretensiones universales. Al hacerlo, nos vemos obligados constantemente

—pero aun así de manera siempre repentina— a reacomodar el mundo que nos rodea (por parafrasear ese perspicaz eslogan de *10:04* de Ben Lerner, que captura maravillosamente el dilema de hoy) en constelaciones siempre cambiantes. Santillán da los primeros saltos; de nosotros depende, al parecer, dar el siguiente.

Parafiction, Autofiction, Perfiction: A Few Thoughts on the Work of Oscar Santillán

TIMOTHEUS VERMEULEN
ROBIN VAN DEN AKKER

Initially commissioned for the publication, edited by Natasha Hoare, of the *Para Fictions*' project, presented from January 26, 2016 to February 18, 2018 at Witt de With Center for Contemporary Arts, Rotterdam.



Céfiro—Zephyr. Carta natal de Carl Jung y olor de jaguar—Carl Jung's Birth Chart and the Scent of Jaguars, 2013–2014. Detalle—Detail.

As we were clicking and sliding and shifting through the available material on the oeuvre and life of Oscar Santillán in preparation for this short essay—the artist’s works online, press photos and press reviews, as well as texts written by both of us in response to some of his exhibitions—it suddenly struck us, though we guess we must have known it, felt it, intuitively before, how simultaneously diverse and coherent his practice. On the one hand, the strategies Santillán has employed over the past years, and the topics he has engaged with, demonstrate an immense range. He has made use of video and performance art, dance, writing, photography, drawing, sound, sculpture and slide shows. In thematic terms, his practice covers anything from the legacy of Nietzsche to telepathy and the eyes of James Dean; from jaguars in Ecuador to Kafka’s writings; from sperm to the materiality of paint and of clouds; from sweat drops to rain drops—and this isn’t even the half of it. Even his references vary greatly: in his exhibition *Zaratán* at Witt the With, Rotterdam, Santillán draws from and on the life and work of Borges, but elsewhere he construes Broodthaers, and Humboldt, and Romanticism, and Baudelaire... The list goes on.

On the other hand, however, most if not all of these diverse practices are premised on, or rather, perhaps, structured by, a surprisingly similar interest: what the artist, in one of his works, calls “transubstantiation”, the transfer of the qualities of one phenomenon—be it an object, a story or an affect—to another. By connecting, relating, aligning anything from a marble sculpture to a cloud, as in *Cloud* (2012); from Carl Jung to jaguars, as in *Zephyr* (2014); from trance dance to Friedrich Nietzsche, as in *Afterword* (2015); or from bird sounds to martial arts, as in *The Whisperer* (2015), Santillán produces meaningful possibilities—or rather, the possibility of meaning—where there was none and where none would be logically conceivable. What Santillán seems to probe across all of his works—or rather, we guess, what he seems to imply, to suggest, to assert, so as to probe—is that the life of one phenomenon is the consequence of or the condition for or the corollary of another, or others. To be sure, we do not mean to suggest simply that he does that hackneyed Derrida shtick, mimicking through art the philosophy of difference, saying that everything is relational, constituted by its relation to other things; what we mean is that he shows things can be

drawn from one another, can be pulled from and pushed into one another so as to create parallel realities, or better still, broader realities, expanded realities, alternative realities to the narrow, limited one we normally experience. In the same vein that Christians transubstantiate the body of Christ into bread and wine, Santillán turns real objects into the indices of fictional stories, or conversely, translates impossible ideas into possible formats.

The project at Witte de With, of which one of Santillán's most recent exhibitions formed part, was called *Parafictions*. Parafiction is, we think, a splendid term, appropriate not only to Santillán's practice but to the sentiment of contemporary art and culture more generally. We're thinking here of what might be called the "Sebald" effect in the arts, with artists like Diango Hernandez, Susan Philipsz, Andrea Buttner and Andy Holden, as well as the so-called "autofiction" of writers such as Karl Ove Knausgaard, Chris Krauss and Ben Lerner, fictionalising the real, or conversely, creating realities from fiction; but also, of course, of movements in philosophy such as speculative realism and Object-Oriented Ontology (OOO); and, rather more gallingly—indeed, most terrifyingly—of recent politics, with its fetishization of the fake, post-truths and alternative facts, treating lies not as falsehoods but as the truths of another fictional universe. The term parafiction implies the use of art—or culture—for the creation of parallel realities and alternative possibilities, routes reality may have taken or might yet take. We would like here to propose another term, however: perfiction. We do not wish to suggest that perfiction might replace parafiction but view it, rather, as an addition. Perfiction is similar to parafiction in that it is concerned with the creation of hitherto unexplored routes. But what the notion of perfiction stresses—something we think especially relevant to Santillán's work, but also, perhaps to some of the other developments mentioned above—is the extent to which art uses fiction, indeed, goes *through* fiction, to arrive at these crossroads.

For *Zephyr* (2014), for instance, Santillán posthumously fulfilled Carl Jung's unfulfilled desire to travel to Latin America, the "civilization of the jaguar," by combining—and transubstantiating—personal desires, astrological claims, shamanistic rituals, mythical creatures and modern technologies within an internally coherent yet logically

impossible fictional universe. For *Zephyr*, Santillán made a sculpture out of a replica of Jung's birth chart—now lost—, used it as a container to replace a vacuum cleaner bag, took it to the Amazon, asked a shaman where he could find jaguars and used the vacuum cleaner to suck the scent of the jaguar into the sculpture-container. Its fictional universe is constructed through a dia sequence consisting of 11 images, jumping from Jung's own painting of his birth chart to archival footage of Jung to a guide in the amazon jungle to the diagram of a vacuum cleaner to instructions on how to replace the vacuum cleaner bag with the 3D replica of the birth chart, to the Ecuadorian Amazon, to a man with a vacuum cleaner walking in the jungle. The images are separated by cuts to black, emphasizing their disjointedness, yet they are interlinked through subtitles narrating the quest to realize Jung's unfulfilled wish in a matter-of-fact tone. This fictional universe is anchored to reality by the display of the birth chart-cum-sculpture containing—the viewer is now willing to believe—the scent of jaguars.

Fiction here is employed as a tool or method to transform reality into something, anything, else—especially something it could not be according to disciplines such as science, logics, economy or politics—by inscribing it in an alternate historical narrative that cannot possibly be—but most definitely is—part of a personal or collective history. Its purpose is to offer glimpses of alternative possibilities and possible alternatives by altering our standard historiographies and, consequently, to broaden our roadmaps. Perfiction as an aesthetic modality—the treatment of one thing as something it can't or most likely couldn't be—pervades reality; and reality is pervaded by it. Perfiction extends, it expands what reality might possibly be. If Jacques Rancière was right to suggest that the project of twentieth-century art was to level and flatten everything, to put things on a par, to equalize—indeed, to democratize—socio-empirical and epistemological hierarchies, then perfiction is concerned with restoring hierarchy but intuitively, performatively, without a coherent ideological rulebook to rely on—science, logic, etc.—, sensing the flexibility of the texture of our reality.

Without wanting to reduce Santillán's work to one image, to us, much of the interest of perfiction comes together or is expressed in his photograph, *The Enemy*

(2015). *The Enemy* is a medium close-up of two hands stretched out before a body dressed in worker's gear—a grey, slightly stained, dimly lit overall, suggesting the attire of a miner or someone who works with ovens. One hand holds a stone, a slab of granite (or kryptonite) perhaps. The other hand holds its equivalent in light: that is, it is lit so as to suggest the carrying of a stone made from light, or rather—and this is the point—it is lit in such a way that it suggests there is a hole in the hand the size of a stone, the stone in the other hand, in fact, creating a circular movement between the two, a looping back and forth. The artist does many things at once here, but one of the sharpest affects is the suggestion that the stone in the one hand, the stone carved from rock, from earth, from nature, is either simultaneously carved out of the other—that is, out of our own body—or fills a hole we have long felt—perhaps even both at once. That is to say: the roadmap of reality is expanded to open up alternative routes; what is real here is no longer a scientific, logical, economic or political stratum but a smooth space, a space not of law but—with more than a wink to Friedrich Schiller—of play, where what has and does and can happen is not given but up for grabs, to be teased out, a process of sensing the texture of reality. If the photograph confuses ontological registers—earth and body, matter and light, substance and projection—it also, and this seems to us one of Santillán's central concerns, flummoxes our sense of time: for what is it that has happened, what is happening now, and what is about to happen? Have these hands just left the oven or are they about to go in? Is the stone carved from the hand? Or is it carved—from elsewhere—for the hand? Who is the enemy? Is man nature's enemy? Is man his own enemy? Is he both? Each different transubstantiation, each correlative narration, infers another conception of time, and vice versa: depending on how you understand temporality—linear time, circular time, deep time, topological time, atomic time, etc.—alternative narratives can be drawn out. In this sense, the photo variously, or simultaneously, pulls viewers into the image—the medium close-up, the patterning of the overall, the openness of the hands—and pushes us out—the selective depth of field, the nondescript background; drags our eyes across it from one hand to the other and holds the gaze at one point—the stone, the light—in

particular. Indeed, *The Enemy*, and, we would suggest, perfiction more generally, is not so much concerned with narrative as it is with narration: with the possibility of narrative in a reality—which is, after all, the reality of Trump and of Brexit, of neoliberal exploitation and nationalist populism—that so dumbfounds us, that so stupefies us, that the narratives at hand are lost.

What seems, to us in any case, to be important in Santillán’s perfictional practice—and perhaps in perfictional practices more generally—is the extent to which it develops, and in the process, we suppose, deifies, narrative hiatuses—or rather, in light of the above, gaps in narration. Fiction is, of course, always participatory. No work of fiction is successful if the audience doesn’t wish to obey its rules. If the reader of a Tolkien novel refuses to believe, if only for a moment, that there are elves that are immortal, or in the existence of Mor-dor, or if the audience of *Blade Runner* cannot be asked to suspend its disbelief with respect to cyborgs, then the game won’t work—there is no point to it. To convince the audience to participate, works of fiction tend to resort to certain strategies more than others. Some books stay close to their authors’ experience of real life; there are films that minimize the gaps the viewers have to fill in themselves (what Ruth Ronen has called “spots of indeterminacy”), handing out as much information as possible about the rules of the game, i.e. the narrative and the world it is set in, so as to almost overwhelm the viewers. Santillán’s strategy is significant in this sense. It’s not just that he steers clear of everyday experience, or that he allows for gaps or even celebrates the spots of indeterminacy. A constant throughout his work, especially his recent works, we would suggest, is the attempt make the gaps wider and wider, asking the audience to make ever larger leaps—of faith, of affect, of thought. The stories combined in *Zephyr* are, in many senses, ridiculous: Jung, birth charts, Jaguars, vacuum cleaners able to suck in the scent of Jaguars, marble containers holding that scent. It takes willingness and discipline to jump between these narrative spheres in order to make them credible.

The *Traverse* series (2016; included in *Parafictions*) widens these gaps even further. *Traverse* consists of three unrelated narratives (as opposed to the single narrative of, say, *Zephyr* or *Afterword*) set in wildly disparate

geographical settings (the Galapagos Islands, Mexico, Amsterdam, the Caucasus) and temporal scales (cosmological time, geological time, historical time, mythical time) that nevertheless produce a single fictional universe, as their shared themes (freak accidents such as avalanches and asteroid impacts, chance discoveries with profound consequences), tropes (anchors, blindness, stones) and tone (matter of fact commentary laced with highbrow literary quotations from Jorge Luis Borges, Gabriela Aleman, Dante Alighieri, Thomas Pynchon, and Dylan Thomas) resonate and reinforce one another.

Santillán asks us to understand reality, the world around us, as a wide range of fragments floating past one another in an ever-multiplying, hyper-contingent and destabilizing social sensorium. In Santillán's practice, we are forced to jump from fragment to fragment as they float faster and faster, further and further apart, so as to create a historical narrative that is highly idiosyncratic and post-teleological but that nonetheless has (at least temporary) universal pretensions. In doing so, we are forced constantly—yet always still suddenly—to realign the world around us (to paraphrase that insightful catchphrase in Ben Lerner's *10:04*, which wonderfully captures today's predicament) in ever-changing constellations. Santillán makes the first few leaps; it is up to us, it seems, to make the next jump.



Estrella perdida—Lost Star, 2012–2013. Foto—Photo: Jhoeko. Edición de siglo XIX del libro de Alexander Von Humboldt *Cosmos*, blanqueada por proceso químico, y tinta convertida en miniatura—Nineteenth century edition of Alexander von Humboldt's *Cosmos* rendered blank by chemical process, and extracted ink turned into a miniature. Cortesía de—Courtesy of Nest, Amsterdam

SEMBLANZA

OSCAR SANTILLÁN

(Milagro, 1980). Su trabajo ha sido exhibido de manera individual en espacios tales como Witte de With, Holanda; Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), México; Fundación ODEON, Colombia; Spazio Calderara, Italia; y FLORA ars+natura, Colombia. Ha participado en exposiciones colectivas en LACMA, US; Irish Museum of Modern Art, Irlanda; Kröller-Müller Museum, Holanda; FRAC Île-de-France, Francia; IV Trienal Poli/gráfica, Puerto Rico; STUK, Bélgica; Voorlinden Museum, Holanda; Bienal de Cuenca, Ecuador; Passerelle Centre d'art contemporain, Francia; Museo de Arte Carrillo Gil, México; Nest, Holanda; Sala Miró Quesada, Perú; Bonnefanten Museum, Holanda; Bienal de Arte Paíz, Guatemala; entre otras.

Su obra ha sido motivo de artículos, entrevistas y reseñas publicadas en *Frieze*, *Art Pulse*, *Elephant*, *Art Nexus*, *Art Monthly*, *Exibart*, *Metropolis M*, por mencionar algunas.

BIOGRAPHICAL SKETCH

OSCAR SANTILLÁN

(Milagro, 1980). His work has been shown in solo exhibitions in spaces such as Witte de With, Holland; Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico; Fundación ODEON, Colombia; Spazio Calderara, Italy; and FLORA ars+natura, Colombia. He has participated in collective exhibitions at LACMA, USA; the Irish Museum of Modern Art, Ireland; the Kröller-Müller Museum, Holland; FRAC Île-de-France, France; IV Poli/gráfica Triennial, Puerto Rico; STUK, Belgium; the Voorlinden Museum, Holland; Cuenca Biennial, Ecuador; Passerelle Centre d'art contemporain, France; Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico; Nest, Holland; Sala Miró Quesada, Peru; the Bonnefanten Museum, Holland; and the Paiz Art Biennial, Guatemala, among others.

His work has been the subject of articles, interviews and reviews published in *frieze*, *Art Pulse*, *Elephant*, *Art Nexus*, *Art Monthly*, *Exibart*, and *Metropolis M*, to mention a few.

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas que se enlistan en este catálogo son cortesía del artista, a menos que se especifique lo contrario.

—
All pieces listed in this catalogue are courtesy of the artist, unless otherwise noted.

1. *Baneque*, 2016

Isla fantasma cristalizada—Cristalized phantom island
Producción—Production: Witte de With, Rotterdam; y—and Davidoff Art Initiative (Suiza—Switzerland/República Dominicana—Dominican Republic)
Colección Silvia Fiorucci, Mónaco

2. *Enciclopedia Quemada—Burnt Encyclopædia*, 2016–2017

12 volúmenes en arcilla quemada—volumes in burnt clay
Maestro ceramista—Ceramist master: Freddy Pacheco
Escultores—Sculptors: Michael Vera y—and Gabriela Cabrera
Textos—Texts: Oscar Santillán y—and Vibeke Mascini
Corrección de estilo—Proofreading: Rosa de Graaf
Producción—Production: MUAC-UNAM, México

3. *Solaris*, 2016–2017

Videoinstalación de tres canales y tres lentes fotográficos hechos con arena del desierto de Atacama—Three-channel video installation with three photographic lenses made with sand from the Atacama desert
Investigación, diseño y fabricación de la máquina—Research, design and manufacture of the machine *Solar Sinter*: Steve Have-neers, astrónomo—astronomer
Diseño—Design: Frans Snik, astrónomo—astronomer
Especialista en piezas ópticas para telescopios—Telescope optics specialist: Rik ter Horst

Maestro vidriero—Glass master: Durk Valkema
Guía en el desierto de Atacama—Atacama desert guide: Zahel Quezada Lima
Fotografía—Photography: Witho Worms
Composición—Composition: Raúl Masu
Producción—Production: Galerie Mazzoli, Berlín—Berlin;
Copperfield Gallery, Londres—London; NoMÍNIMO, Guayaquil;
Soporte logístico—Logistical support: Galería Metales Pesados,
Santiago de Chile; Pedro Montes y—and Rocío Chávez
Postproducción—Post-production: Matteo Gatti

4. *Vaciado—Phantom Cast*, 2017

Video HD y pierna fantasma capturada en una caja de madera—
HD video and phantom leg captured in a wooden box
4' 26"

Coordinación—Coordination: Inez Piso; curadora—curator
Performers: Jenny ter Veld, Diego Díez, Clemence Hilaire, Evelijn
Jebbink, Ying Kit Tang y—and Nancy Vlek
Cámara y sonido—Camera and sound: Louis Henderson
Fotografía—Photography: Vibeke Mascini y—and Oscar Santillán
Edición de video—Video editing: Matteo Gatti y—and Louis
Henderson
Carpintería—Carpentry: Moor Verburgh
Producción—Production: MUAC-UNAM. México y—and Oude
Kerk, Amsterdam

5. *Epílogo—Afterword*, 2015

Video HD, proyección de diapositivas, 14 impresiones inkjet, y
fragmento de papel de un documento de Friedrich Nietzsche—
HD video, slide projection, 14 inkjet prints, and paper fragment
from a document by Friedrich Nietzsche
2' 57"

Comisionada por—Commissioned by STUK

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Amanda de la Garza

Producción museográfica—

Installation Design

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Adalberto Charvel

Cecilia Pardo

Programa pedagógico—

Pedagogical Program

Mónica Amieva

Eliza Mizrahi

Beatriz Servín

Conservación y registro—

Conservation and Registrar

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Ana García

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Mácula. Oscar Santillán*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Macula. Oscar Santillán*.

Ramón Aldunate, Ammar Alsasa, Maritza Álvarez, Frank Báez, Amy Bell, Tim Bowditch, Matthew C. Wilson, Aaron Cezar, Teresa Cos, Jerome Daly, Jacqueline Grandjean, Natasha Hoare, Ineke Hoogwerf, Orlando Inoa, Hicham Khalidi, Albertine Kopp, Stichting Korter maar Krachtig, Poppy Lichfield, Will Lunn, Jorge Mogrovejo, Fleur Van Muiswinkel, Rachel O'Reilly, Hannah Parr, Freddy Pacheco, Sergio Parra, María Inés Plaza, Ardi Poels, Yasmina Reggad, Marco Santillán, Alexia Tala, Álvaro Ugarte, Steve Woods y—and Martin van Zomeren.

Delfina Foundation, Goethe-Schiller Archiv, Kolleg Friedrich Nietzsche, Oude Kerk Amsterdam y—and Van Eyck.

MÁCULA. OSCAR SANTILLÁN se terminó de imprimir y encuadernar el 14 de noviembre de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 200 ejemplares.

MACULA. OSCAR SANTILLÁN was printed and bound in November 14, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 200 copies.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—Secretary General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary
of Community Service

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Mácula. Oscar Santillán despliega una panorámica sucinta que incluye cinco proyectos marcados por la ambigüedad entre lo visible y lo inmaterial. La exposición recorre el paisaje trastornado que habita la geografía del continente americano y nos ofrece evidencias físicas de un territorio más allá de la realidad, en el que un cuerpo fantasma es capturado, el desierto es un ente con autoconciencia, y la danza de un filósofo muerto es devuelta a la vida. Sus obras cuestionan la construcción del saber en Occidente y las formas de lo posible, con una imaginación alquímica definida por el gesto y la transformación.

Macula. Oscar Santillán sets out a concise panorama including five projects marked by an ambiguity between the visible and the immaterial. The exhibition navigates the troubled landscape of the American continent and offers physical proofs of a territory beyond reality in which a ghostly body is captured, the desert is a self-conscious entity, and the dance of a dead philosopher is brought back to life. His works question the construction of knowledge in the West alongside the forms of the possible, with an alchemical imagination defined by gesture and transformation.

25.05.2017-15.10.2017

Sala 6—Room 6

muac.unam.mx



RM

