

DANZA ENTRE CONSTELACIONES

CUAUHTÉMOC MEDINA



Vaciado, 2017

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 con-
signa 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 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 imagina-

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.





ción. 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 tainos 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.



Solaris, 2016-2017

(arriba) Cámara fotográfica en el desierto de Atacama
(abajo) Lente fotográfico creado al derretir arena del desierto y montado en la cámara



³ Cristóbal 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.



Solaris, 2016-2017
(izq.) Tres lentes fotográficos creados al derretir arena del desierto de Atacama
(der.) Tres proyecciones, cada una mostrando fotografías del desierto de Atacama
tomadas con estos lentes



Enciclopedia Quemada, 2016-2017 (centro)
Doce piezas de barro quemado

Vaciado, 2017 (derecha)
Caja de madera con pierna fantasma en su interior

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 Kikidu 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.

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.



Baneque, 2016

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 interdicho” 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.

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.





Epílogo, 2014-2015



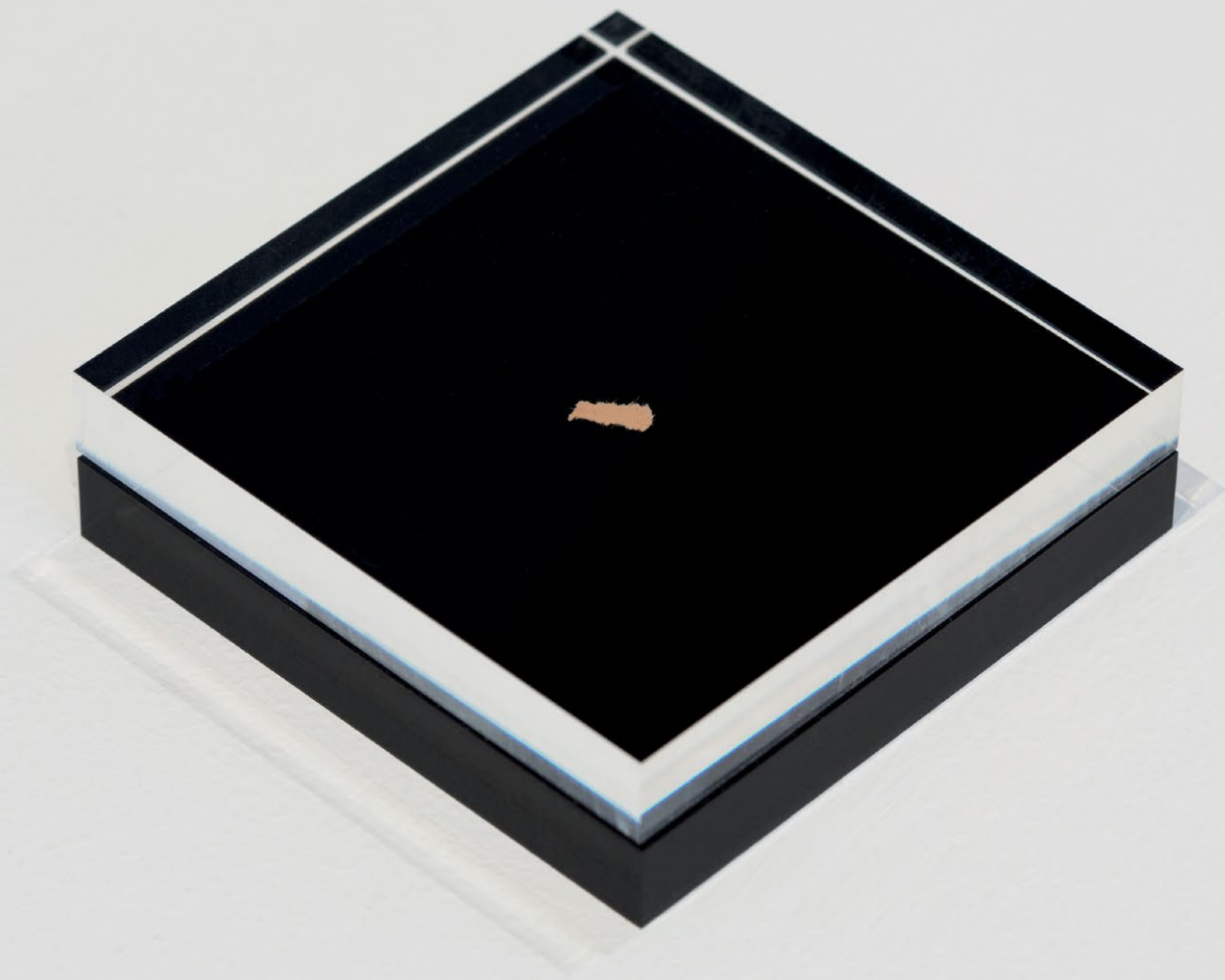
Esta opción expresa la condición paradójicamente descentrada de un artista que proviene de un país que desde el siglo XIX lleva en el nombre el concepto de ser atravesado por la línea que divide al mundo en dos hemisferios iguales. Su toponimia, si bien no explica el trabajo de Santillán, en sentido inverso es una instancia que ejemplifica el universo de historias y datos 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 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.

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



Epílogo, 2014-2015
(esta pág.) fragmento de papel tomado de los documentos
de Friedrich Nietzsche.
(prox. pág.) un psíquico en trance, poseído por el espíritu
de Nietzsche que danza a través de su cuerpo.

