

# Óscar Santillán

## se aleja de la anécdota para aproximarse a la búsqueda de respuestas desde el algoritmo y la inteligencia artificial

Jéssica Zambrano Alvarado  
Universidad de las Artes (Ecuador)  
[jessica.zambrano@uartes.edu.ec](mailto:jessica.zambrano@uartes.edu.ec)

En un nuevo período de su trabajo artístico, Óscar Santillán ha decidido borrar su nombre para darle paso a «un tumor que cada vez se hacía más grande» y que ahora se consolida como otro cuerpo, en el cual intervienen otras mentes, aunque sigue estando dirigido por él. La obra de Santillán ya no lleva su nombre. Ahora es *Studio Antimundo*.

Santillán, nacido en Milagro, un pequeño cantón costero de Ecuador, en 1980, actualmente residente entre Ámsterdam y Quito. Durante los últimos años ha volcado su trabajo hacia exploraciones científicas, cosmológicas, tecnologías ancestrales, pero también hacia experiencias no humanas.

Sus producciones más recientes buscan respuestas a través de órdenes en *prompt* en plataformas de inteligencia artificial. Estas, a su vez, interactúan algorítmicamente con un conjunto de ideas —sobre todo imágenes curiosas— que ha archivado a lo largo de su carrera.

Santillán sostiene que *Antimundo*<sup>1</sup> es un término que acuñó en años recientes y que conjura, «las sombras de la modernidad». Con esto, el artista se refiere a

---

1 Rolando J. Carmona, «El estudio antimundo de Óscar Santillán», *Artishock Revista*, 17 de febrero de 2024, <https://artishockrevista.com/2024/02/17/el-estudio-antimundo-de-oscar-santillan/>

[...] todo aquello que ese gran flujo histórico ninguneó, borró y no comprendió. En el sentido más literal de esta metáfora de la sombra, se trata de una oscuridad que la modernidad arroja en todas direcciones, tanto sobre los pasados que arrasa, las otredades que en tiempo presente niega, pero también sobre los futuros que no logra imaginar.<sup>2</sup>

A pesar de que el terreno desde el cual define su trabajo es lo transdisciplinario y que hay una serie de prácticas que se sitúan en el mundo tecnológico, como su diálogo con lo no humano, la ejecución de su obra dialoga con las sombras de la «modernidad», y no necesariamente con los planteamientos de prácticas artísticas contemporáneas que, según sus propias palabras, «han empobrecido la práctica artística fundándose en discursos grandilocuentes»<sup>3</sup>.

Santillán ha tomado distancia de esa escena a la que se consideraba cercano durante sus inicios, ha dejado de producir obras que se remitan a la anécdota y a la política desde un sentido normativo. Desde su búsqueda transdisciplinaria, se ha aproximado, más que a la tradición de los discursos que sobreabundan en la escena local<sup>4</sup>, a la práctica de los maestros modernos y al futuro. Lo único que no ha cambiado en su propuesta es la posibilidad de crear desde lo indecible, desde gestos poéticos con la historia.

## Tomar distancia con lo que se ha dicho demasiado

En 2007, Santillán era parte del movimiento artístico La Limpia y Rafael Correa era el presidente de Ecuador. El contexto político puso en escena a un héroe arrastrado por las oligarquías: el presidente progresista, el general Eloy Alfaro. Ese año, Santillán intervino un lugar no especificado del centro de Guayaquil con su obra *El arrastre*.

En esta, Santillán recrea la figura de Alfaro arrastrado por la masa y no como se reproducía su figura en los modelos escultóricos que intentaron levantar su leyenda: apuntando con su espada hacia el futuro.

---

<sup>2</sup> Carmona, «El estudio...».

<sup>3</sup> Óscar Santillán, conversación personal, 26 de marzo de 2024.

<sup>4</sup> Santillán, conversación personal.

Alfaro está siendo nuevamente arrastrado, sugiere directamente la nueva obra de Óscar Santillán. Alfaro está siendo nuevamente arrastrado desde el taller artístico del colectivo La Limpia hasta una intersección en plena Bahía de Guayaquil, ida y vuelta al mercado formalizado de bienes piratizados más grande del país durante tres días. Allí, en un espacio delimitado naturalmente entre un bloque de kioscos, una maqueta que reproduce literalmente al mayor monumento erigido a la memoria del líder liberal en la ciudad, aquel cuyo traslado fuera motivo de un conato que incluyeron acusaciones de corrupción en el gobierno pasado, viene siendo instalada sobre un precario mesón blanco. Los vendedores de la zona —quienes, poco a poco, empiezan a ver a este nuevo objeto como parte de su paisaje comercial— y los compradores usuales no dejan de hacer sus comentarios. Ellos, a veces, son solamente una mirada silenciosa, sospechosa. Algunos inquietan sobre el costo de la obra, muchos especulan sobre el material utilizado como tratando de asir la historia desde lo físico de la pieza, otros preguntan por «el maestro» que la hizo, situándola en un territorio liminal entre el arte y el comercio del contexto, unos más debaten sobre qué mismo trata la obra al enteramente desconocerla.<sup>5</sup>

Hoy Santillán considera que obras como esta son parte de una práctica poco relevante porque se plantea desde una visión de la política de modo normativo. «Creía en la política como algo normativo, plano, con temas típicos que ya no soporto como el fracaso de la modernidad, o el extractivismo, no porque los problemas estén resueltos, sino porque son lugares muy cómodos de producción artística»<sup>6</sup>.

En 2008, previo a un viaje a Estados Unidos, que devino también en su primera obra con un vínculo científico, el artista escribió en su blog de Medium un texto en el cual pretendía analizar la escena artística contemporánea. Su ensayo titulado «Evidencias de la tercera mutación» define tres momentos de la escena local. La primera fase son los 80, cuando entra la agrupación La Artefactoría, conformada por los artistas guayaquileños Flavio Álava, Marco Alvarado, Paco Cuesta, Xavier Pati-

---

5 X. Andrade, «Óscar Santillán-El Arrastre», *Río Revuelto*, 29 de septiembre de 2007, <http://www.riorevuelto.net/2007/09/scar-santilln-el-arrastre.html>

6 Santillán, conversación personal.

ño, Marcos Restrepo y Jorge Velarde. Su aparición supuso un ejercicio de nuevas prácticas, que entraron a cuestionar los modelos tradicionales de arte y, de alguna manera, le abrieron el paso al arte contemporáneo desde la insurgencia, en Ecuador.

La segunda son los 90, época en la que Santillán no se detiene, y el tercero es el momento que vivió Santillán en Guayaquil en la primera etapa de su producción, donde además aparece el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y la agrupación La Limpia, de la cual Santillán fue parte junto con Ricardo Coello, Fernando Falconí, Stefano Rubira, la curadora Pilar Estrada y otros artistas.

En ese momento, de acuerdo con Santillán existían artistas emergentes que proponían obras autorreflexivas que, casi siempre, tenían como motivación una agenda que se ejercía sobre o siguiente:

- El control del espacio público y su privatización, en el caso de la producción guayaquileña.
- Las instituciones culturales alienadas de las transformaciones del circuito, como ocurría en ese momento con la disputa de uno de los eventos culturales más importantes de la ciudad, el Salón de Julio, mediado por la censura de obras con contenido sexualmente explícito.
- El fracaso de La Historia Nacional y de las modernidades latinoamericanas.<sup>7</sup>

Santillán sostiene en su artículo que esta agenda reconocible en el contexto local de manera mayoritaria

[...] está agotada, al menos de la manera en que se lo ha asumido, aunque los temas sin duda aún tienen importantes aristas no abordadas. Este fulminante cansancio ha sido provocado porque este tipo de producción no terminó de responderse a sí misma en los 80s y 90s, entonces había un rezago, una deuda que saldar con la forma de abordar estos temas desde el espacio del arte, puntualmente en Guayaquil. La vieja deuda se evaporó ya que en pocos años fue saldada.

---

<sup>7</sup> Óscar Santillán, «EVIDENCIAS DE LA TERCERA MUTACIÓN (2008)», *Studio Antimundo-Medium*, 2008, <https://medium.com/@studioantimundo/evidencias-de-la-tercera-mutaci%C3%B3n-2008-a9d01cb8c591>

Cita al director francés de cine André Bazin cuando habla del neorrealismo italiano, negándose a definirlo a partir de su contenido social. Lo realmente importante en las imágenes que se producen en el cine que cuestiona Bazin «ya no se representaba o reproducía lo real sino que se apuntaba a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo». Para Santillán ocurrió una práctica semejante en la escena local.

Ese mismo 2008, el artista viajó a Estados Unidos donde haría una maestría en Escultura en la Universidad de Indiana. Allí conoció al profesor Sean Bird, con quien desarrolló su primera pieza en la que la producción no se remite únicamente al arte, sino que vincula un proceso científico. Se trata de la obra *Memorial*.

En esta pieza, Santillán extrae la tinta de una edición del *New York Times* para formar con ella la escultura de un venado, el que es colocado sobre el texto vaciado de contenido. Su idea inicial era extraer la tinta de un billete de \$ 1, pero no funcionó muy bien y el Plan B fue hacerlo con el *Times*, lo cual considera que le dio poder a su trabajo pues vaciaba la memoria de un día y lo dejaba abierto.<sup>8</sup>

El reciente trabajo de Santillán ha abandonado la función crítica y el perfil emancipatorio que acusaba su obra («yo ya no creo que es posible ‘cambiar el mundo’, ni que ‘otro mundo es posible’ [...] soy un agnóstico social»), la cual entroncaba con toda una tendencia a nivel mundial que procuraba articular diversos tipos de prácticas artísticas con los objetivos de los nuevos movimientos sociales.<sup>9</sup>

De alguna manera, ese primer intento de Santillán representó también una metáfora sobre la reescritura de su trabajo, donde esa memoria histórica que le concernía inicialmente en su producción artística, queda —o al menos intenta— borrada.

En ese momento, el crítico de arte Guillermo Vanegas comparó las intenciones de la obra de Santillán con las de Óscar Wilde en *La decadencia de la mentira*, donde dos personajes, que buscan convenirse el uno al otro de lo errados de sus postulados estéticos, afirman

---

8 Rodolfo Kronfle, «Óscar Santillán—Un fanstasma que recorre el mundo —dpm», *Río Revuelto*, 28 de julio de 2009, <http://www.riorevuelto.net/2009/07/oscar-santillan-un-fanstasma-que.html>

9 Kronfle, «Óscar Santillán—Un fanstasma...».

lo que se espera del arte: o que exprese «el espíritu de su tiempo, las condiciones morales y sociales que lo rodean», o que no exprese nada, «salvo a sí mismo».<sup>10</sup>

Para Vanegas, Santillán intentaba convencer más o menos de lo mismo al público de su *Memorial*. Su trabajo —dice Vanegas— «se posiciona, de forma completamente articulada y meticulosa, en la línea entre lo probable y lo improbable. En la noción de la realidad misma: ¿qué es real, qué es la realidad que nos rodea, qué otras posibilidades tienen?».

En ese momento Santillán describía su práctica no como un ejercicio de arte autónomo como el arte abstracto, tampoco como un arte interesado por lo social. «Yo aspiro a llegar algún día a encontrar una esquina perdida de la realidad que no haya sido tocada por lo político, ni por la historia»<sup>11</sup>.

Con ese borramiento de la memoria que constituía el eje de la primera práctica de Santillán, el autor comenzó a trabajar con músicos, biólogos, *performers*, científicos. En general, «con una curiosidad muy abierta»<sup>12</sup>.

De esos primeros intentos nacen obras como *Corte Astronauta* (2018). En esta pieza audiovisual, impulsado por las pruebas que se hacen a los astronautas en profundidades marinas, donde la gravedad emula a la del espacio, Santillán propuso hacer el primer corte de cabello de la historia. Lo hizo con tres buzos a doce metros de profundidad en las costas ecuatorianas. Santillán considera que «este *performance* es un manual para el futuro, una manual para que astronautas con cabello largo sepan cómo cortárselo»<sup>13</sup>.

O *Afterword*, una instalación en la que usa textos que Friedrich Nietzsche mecanografió en una extraña máquina de escribir, marca Mallig Hansen, que se asemeja a una esfera de cristal. En la familia del hombre que diseñó el artefacto había una vidente y Nietzsche la usó con la idea de que esta máquina cambiaría su obra y su pensamiento. Pero la máquina fallaba.

---

10 Guillermo Vanegas, «Ficticio», *Esfera Pública*, diciembre de 2012, <https://esferapublica.org/ficticio/>

11 Jéssica Zambrano, «Óscar Santillán. El camino por lo improbable», *El Telégrafo*, 21 de diciembre de 2015, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/oscar-santillan-el-camino-por-lo-improbable>

12 Santillán, conversación personal.

13 Óscar Santillán, «Astronaut Cut», Porfolio, Ámsterdam, 2018.

Santillán parte los documentos que él nunca pudo escribir y arma una narrativa sobre un aspecto imposible y una relación que tenía Nietzsche con la danza. En la instalación, tras una lámina de vidrio, se encuentra un fragmento de los mecanografiados. Lo robó para que un vidente se comunicara con el filósofo alemán. Un video muestra al vidente —que insistía en que no sabía bailar— interpretar la danza de Nietzsche y la forma en la que le enseñó a bailar a sus manos.<sup>14</sup>

De transitar la historia y poner en fricción aquellos quebrantamientos de la vida democrática, la obra de Santillán pasó a ficcionar con los elementos narrativos de momentos particulares que decantan en respuestas variadas. Esta nueva práctica cambió en 2018, cuando fue invitado al Departamento de Astrofísica de la Universidad de Lyden, por el profesor Frans Snik. Allí Santillán fue durante un año artista residente.

Según el artista, con su obra posterior al 2006 se fueron reafirmando aspectos que le interesaban sobre la ciencia y la tecnología, «de una manera más clara, más articulada»<sup>15</sup>. Y durante su estadía en Lyden, Santillán propuso, tímidamente, soluciones para comprender el planeta. Pensó, por ejemplo, en una máquina que fotografía arcoíris en planetas lejanos. Desarrolló *Planetarium*<sup>16</sup>, un proyecto con cerámicas que emulan la materialidad de Venus.

El trabajo de Santillán, que ya había develado sus primeras preocupaciones sobre los modos en los que se produce conocimiento en América Latina. Habla de espacios ancestrales, como el desierto de Atacama en Chile, de la metodología contable de los quipus y aquellas exploraciones que se compendian en *The Andian of Information Age*. Aquí nace su planteamiento sobre la producción de ciencia en América Latina, que no es menor, pero se ha perdido en discursos.

“Es que en Latinoamérica no nos vemos como productores de conocimientos, en Latinoamérica las escuelas de pensamiento crítico son bastante importantes, pero la producción de conocimiento a nivel tecnológico-científico es mucho más limitado. Para mí hoy renegar

---

14 Zambrano, «Óscar Santillán. El camino...».

15 Santillán, conversación personal.

16 Óscar Santillán, «Planetarium», Informe de obra, Ámsterdam, 2019.

esas ideas porque es parte del ejercicio de enfocarte, tienes que saber en qué no te vas a enfocar.<sup>17</sup>

Ese enfoque sirvió para tomar algunas prácticas científicas de su estadía en Lyden y plantearse que gran parte de lo que ocurre hoy en día con el planeta se genera a través de data y que parte de aprender a programar es separar la señal del ruido:

Los astrofísicos al día de hoy no se ponen a ver las estrellas por medio de telescopios apuntando al cielo, sino que reciben indigestas cantidades de data que proviene de los mayores observatorios astronómicos en el mundo como alma del Observatorio ALMA, en el desierto de Atacama en Chile. Gran parte del día de científicos como ellos y muchos otros científicos tiene que ver con programar y en el mundo de la ciencia se programa es un lenguaje de programación que se llama Python.

Santillán aprendió a programar y a diferenciar la señal del ruido, algo que como seres humanos hacemos todo el tiempo de manera intuitiva para diferenciar las señales de lo que nos importa a partir de nuestra mirada particular del mundo.

En el caso de los científicos se buscan formas algorítmicas para establecer las diferencias entre el ruido y lo que podría ser, por ejemplo, un exoplaneta. Así plantea su primera obra en la que se involucra no solo inteligencia artificial a través de sistemas de programación como GPT3 y GPT4, sino también a partir de *blockchain*.

*Trelema* es, en resumen, un sistema que le escribe haikus, un mecanismo poético japonés que se escribe en tres versos sin rima, de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente a cada bosque que se incendia en el mundo.

Así, en su práctica, el artista es consciente de

[que] la cibernética consiste en comprender, diseñar y crear sistemas homeostáticos; el origen de estos puede ser tanto biológico como artificial, y su escala puede ser tan diminuta como una célula o tan épica

---

<sup>17</sup> Santillán, conversación personal.



como la atmósfera terrestre. Todos estos sistemas tan radicalmente diversos rebasan los dominios de cualquier campo académico específico. Es por ello que a la práctica cibernética se le entiende mejor como una matriz abierta, transdisciplinar, en la que convergen personas con experticias y curiosidades diversas.<sup>18</sup>

Para lograrlo utiliza los sistemas de inteligencia artificial mencionados (GPT3 y GPT4) en los que no basta con *promptear*, término que se utiliza para darle las instrucciones adecuadas al servidor, sino que además requiere un sistema de entrenamiento y programación a través de Phyton. Aquí se entrena al modelo para que tenga ciertas características específicas.

«Cada vez que se quema un bosque en cualquier lugar del planeta tierra, se escribe una memoria poética para recordarnos ese evento. El sistema de inteligencia artificial, en lugar de enviar una alarma, escribe un poema», dice Santillán.

La obra ha sido exhibida en Holanda y será presentada en Taiwán. Para el artista se trata de una manera de relacionar «el mundo físico real a través de una cascada de reacciones, de integrar un sistema de inteligencia artificial con la realidad ecológica del planeta». El trabajo de pensar en ello ya no se hace solo desde la visualidad que podría generarse a partir de un incidente, sino en las posibilidades que tiene esta alerta de convertirse en una memoria.

Esta posibilidad que permite darle una memoria a un bosque que desaparece genera una cantidad infinita de haikus durante el tiempo en exposición, momento único en el cual se activa la obra, y «lastimosamente nos sobran poemas todos los días».<sup>19</sup> Global Forest Watch sugiere que la cantidad de árboles que se están quemando en el mundo cada día casi se ha duplicado en los últimos 20 años.<sup>20</sup>

Actualmente Santillán pone en tensión la relación que tenemos los productores de contenidos desde las humanidades con la ciencia,

---

18 Carmona, «El estudio antimundo...».

19 Santillán, conversación personal.

20 Global Forest Watch, «Empeoró la pérdida de bosques tropicales primarios en 2022, a pesar de los compromisos internacionales contra la deforestación», Global Forest Watch, 2023, <https://www.globalforestwatch.org/blog/es/forest-insights/empeoro-la-perdida-de-bosques-tropicales-primarios-en-2022/>

crea la posibilidad de extrañeza a partir de los datos; y a pesar de que ha buscado distanciarse de la anécdota, de la ficción, así como de los cuestionamientos sobre algunos paradigmas irresolubles del presente (anti) democrático de nuestras regiones, mantiene en su práctica una mirada poética. En *Treelema*<sup>21</sup>, por ejemplo, los haikus se generan a partir de un entrenamiento al algoritmo para que dejen de ser redundantes y puedan reaccionar de manera precisa, desde la poesía, sobre la muerte del planeta.

A su práctica, que está mayoritariamente copada por la instalación como formato, ha agregado una serie de pinturas que cruzan distintos momentos de su trabajo: una colección de fotografías que cobran nueva vida a partir de una serie de instrucciones en inteligencia artificial. Estas imágenes reinterpretadas del archivo a través de códigos y algoritmos arroja imágenes que luego serán pintadas de manera tradicional, una forma del ejercicio del arte moderno.

[...] algo que los artistas contemporáneos denostaron por mucho tiempo. Entonces, por ejemplo, para mí esta forma de producción es un mecanismo para volver y aprender literalmente de los maestros modernos una forma de relación con el material, con la forma de las imágenes, mucho más desde el hacer, que es algo que se ha perdido muchísimo en las prácticas contemporáneas.<sup>22</sup>

Este artista que desdeñó de una tradición de arte contemporáneo y que sostiene que la enseñanza en artes es un fracaso, siempre y cuando no permita a los aprendizajes su propia emancipación, asume en su versión *Antimundo* que no hay posibilidades de salvar el planeta y que la inteligencia artificial, así como otras formas de generación de data, permiten nuevas soluciones emancipatorias para el arte.

[La inteligencia artificial] es interesante porque en realidad está conectándose con una con una característica cognitiva de los seres humanos, porque si no fuera así no funcionaría, entonces también nos

---

21 Óscar Santillán, «Treelema», registro de obra, Ámsterdam, 2023.

22 Santillán, conversación personal.

revela algo sobre nosotros, donde muchas veces se hace prominencia de las experiencias negativas sobre las positivas en los seres humanos, las revelan más claramente y hacen su ganancia a partir de esta característica de la configuración biológica humana.<sup>23</sup>

Tal vez este reconocimiento sobre las respuestas que genera la IA a partir de su alimentación cognitiva con los fracasos humanos le permita a Santillán visibilizar un planeta en el cual insistimos por mejorar. Su proyecto *Antimundo*, al contrario, «atestigua la destrucción del planeta, sin generar un juicio moral sobre el mismo»<sup>24</sup>. De allí que considere que su práctica negativa se transformó en una práctica asertiva.

Mi orientación política hoy en día no está relacionada con discursos críticos, yo entro en tensión con el exceso de apalabramiento en el contexto político, académico y artístico en Latinoamérica. En un sentido normativo de la política, el fracaso de la modernidad, la historia nacional, los mártires que murieron un año atrás o 200 años atrás. Ha habido un desplazamiento de esos intereses que, pienso, a menudo estorban porque me planteo que es mejor hacer lo posible para ser productores de conocimiento, pues percibo que la relación con la tecnología tiende a darse en sentido negativo, desde el miedo a, la crítica y no afirmarnos desde allí.<sup>25</sup>

Santillán piensa en Susan Sontag y la necesidad de dejar de interpretar el mundo.

La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción 'realista' del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la con-

---

23 Santillán, conversación personal.

24 Santillán, conversación personal.

25 Santillán, conversación personal.

ciencia postmítica —el de la similitud de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva.<sup>26</sup>

Santillán dejó de buscar anécdotas sobre el mundo y de alguna manera su nuevo cuerpo antimundo es una resignación ante el fin de nuestra especie. Pero él no se considera un «resignado».

Soy un optimista del fin del mundo. Soy lo opuesto a los ‘doomers’ progres que viven aterrados del fin de este mundo, aterrados de tener hijos, aterrados del calentamiento de nuestra atmósfera y mares. A este terror ellos le llaman “pensamiento crítico”, pero en realidad esta supuesta ‘resistencia’ es poco menos que una forma de platonismo jesuita, de conservadurismo disfrazado de inclusión. La verdad es que nosotros, juntos a millones de otras formas de expresión ecológica, somos la Tierra y vamos a ser tragados, devueltos a ella. Incluso el propio capitalismo no es un tumor social de escala planetaria, este es otra expresión más de la madre Tierra, de sus sombras y luces. Esto merece ser celebrado e incluso, eventualmente, acelerado.

Reconocerse desde allí es lo que, dice, le ha permitido habitar por ahora sus dos cuerpos.

---

<sup>26</sup> Susan Sontag, *Contra la interpretación del mundo* (Seix Barral, 1984).

## Bibliografía

- Andrade, X. «Óscar Santillán-El Arrastre». *Río Revuelto*. 29 de septiembre de 2007. <http://www.riorevuelto.net/2007/09/scar-santilln-el-arrastre.html>
- Carmona, Rolando J. «El estudio antimundo de Óscar Santillán». *Artishock Revista*, 17 de febrero de 2024. <https://artishockrevista.com/2024/02/17/el-estudio-antimundo-de-oscar-santillan/>
- Global Forest Watch. «Empeoró la pérdida de bosques tropicales primarios en 2022, a pesar de los compromisos internacionales contra la deforestación». *Global Forest Watch*, 2023. <https://www.globalforestwatch.org/blog/es/forest-insights/empeoro-la-perdida-de-bosques-tropicales-primarios-en-2022/>
- Kronfle, Rodolfo. «Óscar Santillán-Un fanstasma que recorre el mundo -dpm». *Río Revuelto*. 28 de julio de 2009. <http://www.riorevuelto.net/2009/07/oscar-santillan-un-fanstasma-que.html>
- Santillán, Óscar. «Astronaut Cut». Porfafolio, Ámsterdam, 2018.
- . «Planetarium». Informe de obra, Ámsterdam, 2019.
- . «EVIDENCIAS DE LA TERCERA MUTACIÓN (2008)». *Studio Antimundo-Medium*. 2008. <https://medium.com/@studioantimundo/evidencias-de-la-tercera-mutaci%C3%B3n-2008-a9d01cb8c591>
- . «Treelema» Registro de obra, Ámsterdam, 2023.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación del mundo*. Seix Barral, 1984.
- Vanegas, Guillermo. «Ficticio». *Esfera Pública*. Diciembre de 2012. <https://esferapublica.org/ficticio/>
- Zambrano, Jéssica. «Óscar Santillán. El camino por lo improbable». *El Telégrafo*. 21 de diciembre de 2015. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/oscar-santillan-el-camino-por-lo-improbable>