



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES
ÁREA ARTES VISUALES

LA ORILLA DEL MAR

Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior

POR

SOL DE LARRAECHEA CARVAJAL

Memoria presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al grado de Magíster en Artes, mención Artes Visuales.

Profesor tutor memoria y obra:

ROBERTO FARRIOL GISPERT

Profesora cotutora memoria:

VERA CARNEIRO

Enero, 2015
Santiago, Chile

©2015, Sol de Larraechea Carvajal

©2015, Sol de Larraechea Carvajal

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

A mi papá, que vive en el mar.

Gratitud infinita para gente que quiero:
[Gustavo, Sebastián y Victoria](#), por hacerme
sentir que, finalmente, creé algo.

RESUMEN

La obra *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* es una videoproyección circular que trata sobre la poética del mar y el límite cuando se encuentra el agua con la arena en la orilla de la playa. La imagen del video muestra - verticalmente y espejado- el movimiento y flujo del mar cuando se desplaza sobre la orilla. Esto presenta una tensión entre el límite marino y el terrestre, representando en el quiebre de la ola sobre la tierra el dolor de una ausencia.

La videoproyección se emplaza y mueve en una esquina, representada poéticamente por Bachelard como el rincón, donde la obra pasa de lo natural a lo cultural conviviendo diferentes movimientos, flujos y ritmos, instalándose en una arquitectura institucional (y académica) determinada.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO	iv
RESUMEN	v
PRÓLOGO	8
INTRODUCCIÓN	10
I. MARCO TEÓRICO	13
1.1. Paisaje reducido	13
1.2. El Mar	20
1.3. El límite y la orilla	28
1.4. Movimiento	30
1.5. La videoproyección: de lo natural a lo cultural	32
1.5.1 Una ventana	37
1.5.2 Arquitectura virtual	39
II. ANTECEDENTES DE LA OBRA	43
2.1. Proceso de obra	43
III. OBRA	60
3.1 Especificaciones técnicas	60
3.1.1 Descripción	60
3.1.2 Montaje	61
IV. SÍNTESIS DE REFERENTES	70
4.1 James Turrell	70

4.2 Ignacio Balcells	73
4.3 Enrique Ramírez	73
4.4 Enrique Zamudio	74
4.5 Hiroshi Sugimoto	75
4.6 Louis Von Adelsheim	76
4.7 Walter Ruttmann	78
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	84

PRÓLOGO

Así como América fue un hallazgo y el cielo una luz nocturna para llegar a otra orilla, nuestro mar nuevo atravesado por Magallanes la conciencia de un solo vasto territorio.

El Pacífico aparece para unir el globo terráqueo, el continente americano como un regalo a Colón. El regalo ajeno al descubrimiento, como postula el poema de Amereida.

En ese sentido la memoria aquí expuesta transforma la figura del mar en el signo de lo que no está en un suelo móvil, sin huella, sin silencio, ni quietud. La obra reinventa el horizonte del mar trasladando al espectador a un nuevo punto de vista.

A partir de la memoria de una carencia para que en ello se manifieste el autor. Para entender la ausencia como el nacimiento de otro. Esa ausencia que permite ser.

El hallazgo y la muerte son hechos involuntarios e ineludibles. Así como en la tragedia de Edipo Rey quien intenta escapar de su destino y finalmente no hace otra cosa que cumplirlo. La potencia radica en la relación entre el dolor y el destino. Sin embargo para que el destino sea interpretado como un don este debe ser primero aceptado.

Una de las facultades del Arte es poder hacer obra una experiencia, una catarsis doble, la del autor aceptando el destino del dolor como parte de su biografía y la del espectador trasladado a un horizonte-mar desde el lugar de un pájaro que volando ve un suelo que se transforma.

La fatalidad de la vida entendida como un regalo que acepta su destino deja abierta la posibilidad del nacimiento de una obra.

Así Sol de Larraechea toma la experiencia de la ausencia trasladando memoria y espacio a una obra visual que nos deja ante un paisaje que guarda la aceptación del destino del dolor.

Victoria Jolly Mujica
Arquitecta y Master en
Arquitectura náutica y marítima UCV

INTRODUCCIÓN

La relación entre paisaje y ser humano es íntima e inseparable y conforma la cultura.

Agustín Berque y Javier Maderuelo¹

Esta memoria tiene por objetivo dar a conocer el qué, el por qué y el cómo relacionados con la obra *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*, desde la perspectiva –como dice su título– de la luz en movimiento dentro de un espacio determinado (llamado “interior” referido tanto física como metafóricamente).

La obra es una videoproyección que trata sobre la poética del mar y su límite cuando se encuentra con la arena en la orilla de la playa. La imagen del video muestra el movimiento y flujo del mar cuando se desplaza hacia la orilla. Esto provoca una tensión simbólica entre el límite marino y el terrestre a través del quiebre de la ola sobre la tierra.

Por una parte, esta obra nace de la inquietud de tratar al video como soporte de expresión artística sobre el espacio, experimentando con la proyección circular en movimiento más allá de la proyección rectangular fija, como suele ser la imagen audiovisual. El trabajo deriva del deseo de construir ambientes o crear espacios que puedan ser recorridos por el espectador generando una experiencia visual, sonora y espacial para él.

Por otra parte, la motivación principal trabajada al iniciar este magíster fue los desplazamientos cotidianos en el transporte público, especialmente el Metro de Santiago; pero luego ésta cambió hacia los desplazamientos naturales, específicamente el movimiento del mar al llegar a tierra firme. Por lo tanto, el mar o

¹ c.p Katz. C, Reid. P y Andrade. M, 2009, p. 56.

más bien la orilla del mar, se presenta como contenido visual en la imagen y a la vez como contenido simbólico, sensible y poético a través de mi historia familiar.

Con respecto a esto último, pienso en el mar como una atracción visual y corporal, pero también como una atracción mental que a ratos me traslada hacia él. El mar es una fuerza que me atrae por el solo hecho de ser un enigma, una especie de misterio que como buen paisaje es capaz de expresar lo inexpresable. Como dice Sergéi Eisenstein: “el paisaje es un complejo portador de las posibilidades plásticas para interpretar las emociones” (Maderuelo, 2008, p. 260). Por lo tanto mis sentimientos relacionados con el mar son tan indecisos como seguros, tan ambiguos como ciertos, es lo uno y lo otro, nostalgia, recuerdos, alegría y tristeza, pero más que nada es atracción -positiva o negativa- pura.

Esta memoria está estructurada en cuatro grandes ítems. El primero corresponde al marco teórico el cual se divide en cinco capítulos. Luego vienen los ítems relacionados con el proceso de obra, las especificaciones técnicas, los referentes y las conclusiones.

En el primer capítulo del marco teórico se desarrolla el tema del mar como paisaje, un *paisaje reducido* diferente -en cuanto extensión- del paisaje sublime de concepción romántica. Un paisaje tratado poéticamente, según Bachelard, como un rincón. El segundo capítulo trata el mar relacionado al lugar donde se habita y al mar que se enfrenta. Se trabaja el mar relacionado con la nostalgia y el dolor representado simbólicamente en el quiebre y choque de la ola al encuentro con la orilla. Este capítulo se refiere también a artistas chilenos que trabajan con el mar como presencia - ya sea visual o históricamente - o elemento constructivo.

En el tercer capítulo, llamado “El límite y la orilla”, corresponde definir ambos conceptos, diferenciando la orilla del borde. El límite se trata a través de diferentes dialécticas que dan a entender la tensión entre diferentes “fuerzas”, abordando el límite desde lo físico entre el mar y la tierra firme, hasta el límite simbólico entre la vida y la muerte.

En el cuarto capítulo se describe el movimiento, desde uno natural como el agua a uno artificial como la proyección. En *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* existen tres tipos de movimiento simultáneamente: el movimiento propio del objeto registrado; el movimiento-pulso de la cámara y el movimiento de la proyección. Esto último es tratado en el quinto capítulo del marco teórico, ya que es el movimiento de la proyección -al desplazarse de una pared a otra- el que activa el espacio donde se emplaza el video, prolongando sus límites virtual e imaginariamente.

Una vez finalizado el marco teórico viene el segundo ítem, donde se describe detalladamente el proceso de obra, que son los antecedentes que guiaron paso a paso las decisiones para construir y terminar el proyecto. Luego se continúa con el tercer ítem, el cual desarrolla una sección especial para la obra detallando el montaje y sus especificaciones técnicas. Por último, el cuarto ítem describe los referentes que arman los lineamientos de lo que se ha hecho en las diferentes temáticas desarrolladas en el marco teórico.

Esta pequeña introducción pretende transparentar el carácter íntimo y sensible de esta memoria, así como de su obra *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*.

I. MARCO TEÓRICO

Pero ante todo, por aquel entonces, vino el placer que me deparaba la simple contemplación del mar. No me dejaban remar, y menos aún navegar, o pasearme solo cerca del puerto; de manera que lo ignoraba todo de la navegación o de cualquier otra cosa de utilidad, pero me pasaba cuatro o cinco horas al día mirando el mar. Y maravillándome ante él; una ocupación que, hasta los cuarenta años, jamás me ha decepcionado. Siempre que podía acceder a una playa, me bastaba con tener olas que contemplar, escuchar, seguir y perder.

John Ruskin (Krauss, 1997)

Retomando lo que vimos en el apartado anterior, los contenidos de esta obra están relacionados con la orilla del mar, el paisaje, los límites territoriales y simbólicos, la proyección y el espacio virtual.

A continuación se analiza el marco teórico que conlleva esta obra.

1.1 Paisaje reducido

Dentro del corpus de la obra *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*, el tema principal en la imagen es el mar, más precisamente la orilla del mar. Digo orilla del mar porque no me estoy refiriendo al típico paisaje marino, donde el horizonte divide el cielo del agua. Me refiero a la orilla, ese momento donde el agua se encuentra con tierra firme. Entonces, nace una primera pregunta; ¿podría ser la orilla del mar considerada como un paisaje?

El concepto de paisaje toma fuerza gracias a que los románticos del siglo XVII comienzan a verlo como protagonista – luego de que en el Renacimiento se mostrara

en último plano, donde su función era la perspectiva - ligándolo al concepto de lo sublime². La teoría de lo sublime formulada por el filósofo inglés Edmund Burke en 1757 “fue, en efecto, esencial para la creación de un arte del paisaje” (Chevrier, 2007, p. 52). Aquí lo sublime muestra al ser humano pequeño frente a una naturaleza con caracteres de “grandeza y sencillez admirables”³, una desproporción entre el hombre y la naturaleza, algo inconmensurable⁴ (ver imagen 1).



1. Caspar David Friedrich (1810-1811). *Morgen in Riesengebirge*.
Óleo sobre lienzo. 108 x 170 cm.
Berlín, Schloss Charlottenburg.
Fuente: commons.wikimedia.org

² Según Jacques Aumont (2001), lo sublime se entiende “como una superación de lo bello, un más-que-bello, un camino hacia lo alto. Lo sublime reside en la elevación.” (p. 162).

³ __. ‘sublime’. Diccionario de la Real Academia Española (2014). Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=sublime>. 6 de septiembre del 2014.

⁴ __. ‘inconmensurable’. Diccionario de la Real Academia Española (2014). Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=inconmensurable>. 6 de septiembre del 2014.

Según Kant, en su libro *Crítica del juicio* (1990), “lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos” (p. 80). En este texto Kant describe lo sublime como algo grande pero a la vez sensible, percibiendo la pequeñez del ser humano frente a la naturaleza como un espectáculo grandioso. En este sentido Burke asocia lo sublime “con lo grande, lo rudo y lo descuidado, lo oscuro, lo sólido y lo masivo” (c.p Aumont, 2001, p. 167).

Sin embargo, esta obra no responde a un paisaje sublime rudo, oscuro o de gran extensión, sino que responde a lo sublime como una categoría de lo sensible. Así es como, al igual que su título, en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* el paisaje es una orilla. Lo sublime en esta obra se identifica con la percepción sensible de la naturaleza con respecto a su fuerza, como algo magnético y enigmático, algo que conmueve, pero también con respecto a la sensibilidad y la belleza de sus detalles.

A esta sensibilidad se refiere el profesor Martin Seel⁵ ya que según él, el paisaje se entiende como el “aparecer de un espacio inabarcable. Este fenómeno de que hablo no es paisaje sin más, sino paisaje estético” (Maderuelo, 2007, p. 37). El aparecer del paisaje estético del que habla Seel es la manera en que se hace visible la naturaleza ante el hombre, pero este aparecer al ser estético, es sensible y por eso nos atrae⁶.

Según Seel, los paisajes son espacios que “no pueden ni abarcarse con la mirada ni medirse” (Maderuelo, 2007, p. 39), esto los hace aún más magnéticos o misteriosos, en cuanto al “atractivo que alguien o algo ejerce sobre otra u otras personas o cosas”⁷, percibiéndolo como algo inalcanzable.

De acuerdo con Seel:

Este espacio es un acontecer inabarcable que absorbe nuestra atención y nos brinda un espacio liberador frente a nuestras propias fijaciones. (...)

⁵ Profesor de estética de la naturaleza en el Institut fur Philosophie Johann Wolfgang Goethe-Universitat de Frankfurt.

⁶ “La estética no es discurso sobre lo bello ni sobre el arte, sino discurso sobre la sensación” (Aumont, 2001, p. 145).

⁷ __. ‘magnetismo’. Diccionario de la Real Academia Española (2014). Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=magnetismo>. 10 de septiembre del 2014.

La naturaleza bella o sublime se convierte así en un espacio de libertad plena que ofrece al sujeto de la percepción la oportunidad de un encuentro con el mundo como un fin. (Maderuelo, 2007, p. 41).

Si bien, históricamente, la palabra paisaje nace dentro del campo artístico -para nombrar un género de pintura- hoy se utiliza incluso para designar lo que llamo *paisajes reducidos*. Ya no es necesario que sea un paisaje romántico con montañas, fuentes, ríos, árboles y cascadas. Tampoco es necesario que exista una línea de horizonte, sino más bien debe estar constituido por “algo” de naturaleza. Esto no quiere decir que paisaje sea sinónimo de naturaleza sino que se trata de “un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura” (Maderuelo, 2007, p. 12). Por lo tanto se puede afirmar que en esta obra, la orilla del mar es un *paisaje reducido*.

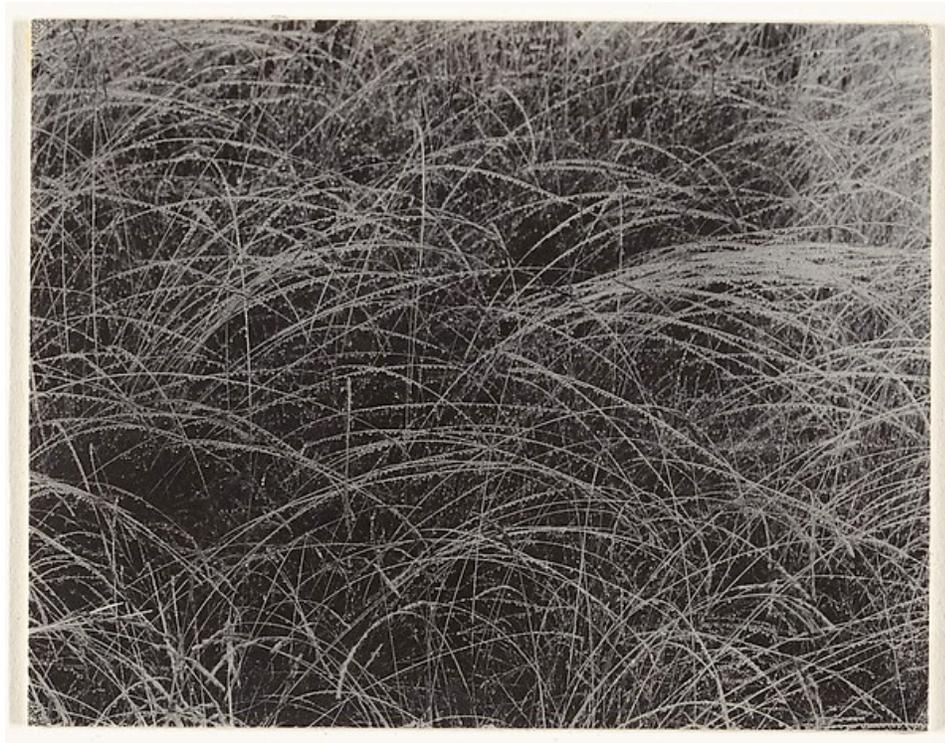
El *paisaje reducido* tiene que ver con explorar “la naturaleza por fragmentos” (Chevrier, 2007, p. 75), dejando de lado el modelo del cuadro de paisaje clásico, apareciendo el “impacto expresivo de las formas aisladas” (Heise c.p Chevrier, 2007, p. 76), donde el fragmento de un todo cobra protagonismo.

Visto desde otra perspectiva, el término *paisaje reducido* podría derivar del filósofo francés Gastón Bachelard, ya que en su libro *La poética del espacio* (1975), introduce el concepto de “espacio reducido” (p. 127) para referirse al rincón. Cabe recordar que el video está proyectado en una esquina, por lo tanto el rincón es parte del emplazamiento de la obra. Según Bachelard “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad” (1975, p. 128). Esta inmovilidad del rincón deja de existir cuando se contrapone con la movilidad producida por la videoproyección y por las curvas al interior de la imagen proyectada.

Dentro del espacio donde se emplaza la obra, “el rincón se convierte en un armario de recuerdos” (Bachelard, 1975, p. 132), donde uno podría retrotraerse hacia sus recuerdos representados, en mi caso, por la orilla del mar como límite del dolor por la ausencia.

Si bien un paisaje extenso y romántico nos hace sentir pequeños e inferiores frente a la naturaleza, el *paisaje reducido* provoca cierta intimidad y cercanía, donde se experimenta el concepto de lo sublime ahora desde otra perspectiva, una belleza cercana, acogedora e íntima, palpable en sus detalles. Acercándose también al rincón, “donde nos gusta acurrucarnos y agazaparnos sobre nosotros mismos” (Bachelard, 1975, p. 127).

Un artista que se ocupa del concepto de *paisaje reducido* es el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz quien trabajó lo que los fotógrafos del siglo XIX llamaban, “rincones de naturaleza” (Chevrier, 2007, p. 75). En su fotografía, *Rain Drops* (ver imagen 2), se puede observar un paisaje compuesto por pasto y cuyo encuadre frontal muestra una extensión más bien reducida del paisaje.



2. Alfred Stieglitz (1928). *Rain Drops*.
Gelatin silver print. 9.2 x 11.7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.
Fuente: www.metmuseum.org

Sobre este pasto se pueden ver pequeñas gotas de agua, que al igual que la imagen del mar, enriquece la fotografía aportando textura, detalles y perspectiva.

Según el historiador Jean-Francois Chevrier (2007), Stieglitz escoge “la naturaleza más común, antiespectacular y antipintoresca, la menos expresiva, pero muestra también la ‘vida de la tierra’ (...) la exuberancia vegetal reducida a una ínfima complejidad” (p. 75). Esto tiene que ver con la sensibilidad de una naturaleza reducida (de un encuadre aproximado), de ver extensiones de paisajes que por su magnitud son difíciles de analizar en detalle. Si bien Chevrier se refiere a una naturaleza menos expresiva porque no es espectacular, me parece que su atractivo está en poder adentrarse en la complejidad de una imagen macro, en poder rescatar la riqueza de los detalles y profundizar en la intimidad de dicho paisaje.

Nada es más acorde con los recursos y los límites de nuestro arte que esos interiores de bosque, esas adorables filigranas de ramajes, de troncos y de pequeñas ramas, en las que se revela la exquisita coquetería de la naturaleza en su más extrema intimidad (Périer c.p. Chevrier, 2007, p. 74).

Esta intimidad de un *paisaje reducido* es lo que se ve en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*. Lo sublime se siente en la obra a través de la esencia del mar, la esencia de la orilla es algo que atrae e hipnotiza ([ver imagen 3, p. 19](#)). Y como dice Bachelard, porque corresponde a lo íntimo y privado de habitar un rincón.



3. Orilla de la playa de Cau Cau, V Región, Chile.
Fuente: Autor, 2013.

Probablemente esta esencia viene del movimiento del agua. Hay algo sublime en el vaivén y el flujo de la orilla y a pesar de lo inconmensurable de la definición de paisaje, hay algo que nos traslada a la esencia de lo sublime reflejado en un encuadre aproximado, un *paisaje reducido*.

1.2 El mar

*Un pueblo de América que habla castellano
pierde el habla cuando se le quita el mar.
Un pueblo de América que habla castellano
pierde el habla cuando se lo separa del mar.
Porque el castellano de América es marino.*

Ignacio Balcells, 2001.

Conscientemente la obra toma el mar no solo como un elemento de la naturaleza, sino como un elemento que identifica⁹ territorialmente a un paisaje específico de Chile, relacionado al lugar donde se habita y al mar con el que se encuentra. Cabe mencionar que en esta obra se toma el mar desde mi perspectiva y mi relación con el mar que conozco¹⁰.

Chile es un país que tiene mar en todo su territorio, su borde costero consta de 6.435 km de longitud¹¹ y aún así, con la familiaridad que me produce el mar, existe algo que hace que me detenga a observarlo. El mar me produce nostalgia, dolor y sobre todo magnetismo mezclado con una pequeña cautela hacia él. Posiblemente esta cautela se debe a los desastres naturales y a la fragilidad que éstos provocan. Pareciera que existe una inseguridad frente al descontrol natural, lo que posiblemente podría repercutir en nuestra personalidad y comportamiento frente a él.

Este aspecto marcado por nuestra ubicación es una paradoja porque es el mar y la cordillera los que marcan nuestro territorio, pero al mismo tiempo se genera una

⁹ Según el doctor en sociología Jorge Larraín (2001), la identidad es “una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse -identificarse- con ciertas características” (p. 23).

¹⁰ En este capítulo, me tomo la libertad de hablar en primera persona para referirme a mi experiencia con el mar dentro de un aspecto autobiográfico importante.

¹¹ Recuperado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Geograf%C3%ADa_de_Chile#cite_note-coastline-1

resistencia porque nos cuesta relacionarnos con ellos. Dicho de otra forma, somos un país de montañas pero no de montañistas y somos un país que no mira al mar, porque la historia (terremotos y tsunamis) nos ha hecho tomar con cautela y defensa nuestro entorno.

El historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt (1997) intenta dar con una explicación frente a esto:

Quizás la imagen que mejor retrata a este país es la de los temblores y terremotos. En ellos los chilenos nos reconocemos como país tranquilo y ordenado, al que la fatalidad sin embargo le ha reservado un destino permanentemente vulnerable. Los chilenos somos gente con los pies muy en la tierra, pero siempre a punto de que se nos mueva el piso y se abran sus entrañas. (p. 182)

Dicho lo anterior, hay que recordar que es el sentido territorial el que define la identificación dentro del paisaje de la obra, es decir, la relación con un lugar ([ver imagen 4](#)), representado en esta obra por la orilla del mar.



4. Embarcación chilena en la costa de la Caleta de Horcón, V Región, Chile.
Fuente: Autor, 2014.

Es por esto que *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* elige el mar como elemento atractivo y significativo visualmente, el cual se sitúa inconscientemente dentro de un aspecto biográfico importante. En cuanto a esto, existe una empatía con el mar, específicamente con el quiebre de la ola en la orilla como expresión del dolor producto de una ausencia. Este dolor se reduce y expande, aparece y desaparece constantemente y luego, el encuentro del agua con la orilla de la playa tiene que ver justamente con el límite como analogía de la vida y la muerte.

La muerte está radicada en el límite, en el choque y en el quiebre entre dos superficies diferentes (agua y tierra). El sentido de la muerte se entiende como una permanente añoranza y recuerdo, con el dolor representado en el vaivén del agua, con lo que nunca desaparece sino que va mutando –al igual que las mareas- con diferentes intensidades.

La obra entonces transmite magnetismo, incertidumbre y atracción, es decir, intenta rescatar el aspecto atractivo visual y corporal que produce el mar.

Esta problemática de vida y muerte se expresa también a través del flujo, el vaivén y el movimiento que refleja cambio. En este sentido, lo atractivo del paisaje tiene que ver con su condición cambiante, porque no es estático. En él siempre hay movimiento, ya sea por crecimiento, producto del viento, del agua o la luz. La orilla del mar nunca es la misma porque se está renovando constantemente.

Sobre esta temática, encontramos diferentes trabajos artísticos que revelan una construcción de sentido ligado a una experiencia cultural relacionada al mar como elemento simbólico. Podemos situar acá la serie *Olas* (ver imagen 5, p. 23) del artista chileno Enrique Zamudio, ya que incluye el mar como parte del paisaje costero chileno.



5. Enrique Zamudio (2007). *Serie Olas. No 18*.
Fotografía impresa, dimensiones variables.
Fuente: www.enriquezamudio.cl

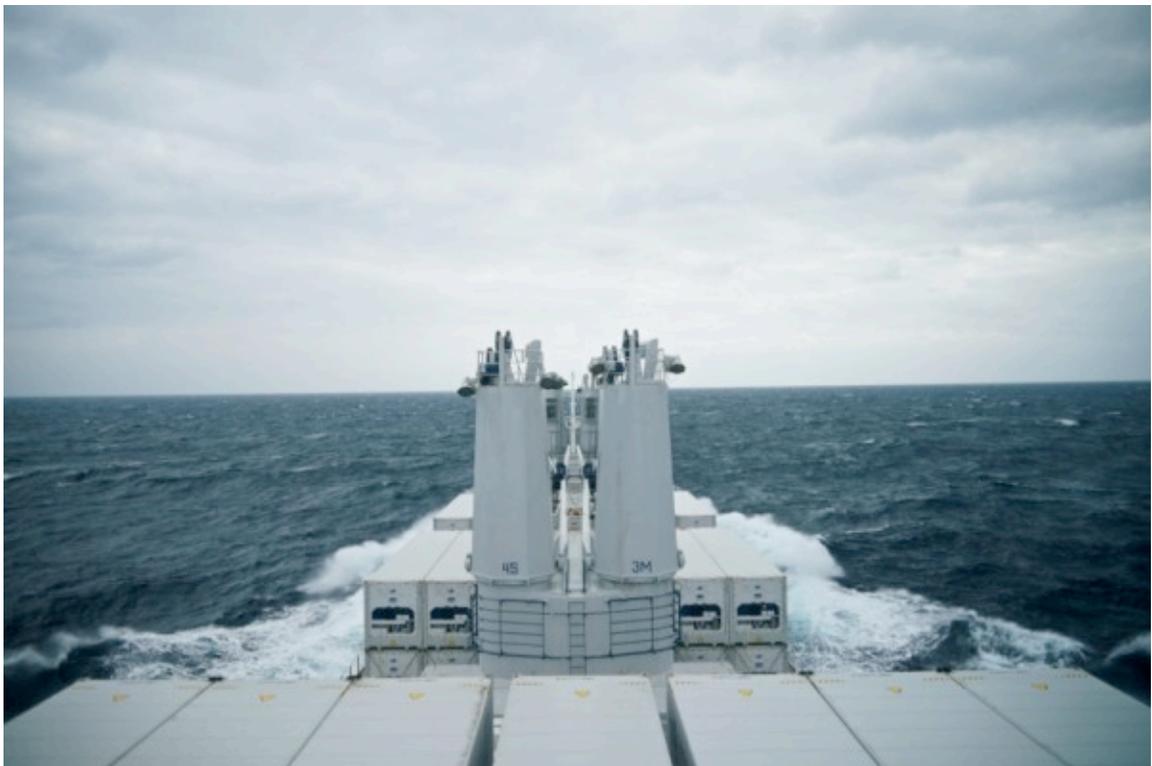
En la serie *Olas*, Zamudio trabaja con fotografías del mar, más bien de la ola al minuto de romperse, por lo que también tiene un acercamiento con la orilla.

Según el filósofo francés Alain Roger (2007), en su libro *Breve tratado del paisaje*:

El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje (...) es a los artistas a los que corresponde recordarnos esta verdad primera pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está la elaboración del arte. (c.p. Maderuelo, 2007, p. 15).

Esta cita que afirma que es a los artistas a los que nos toca identificar un paisaje como parte de la elaboración del arte, está muy bien reflejada en el artista audiovisual chileno Enrique Ramírez, ya que trabaja el tema del exilio y la memoria a través del mar como parte de los “espacios geo-poéticos de la imaginación, territorios

abiertos para la visión y para el deambular”¹². Su último gran trabajo, *Ocean 33° 02' S / 51° 04' 00" N* (2013) es un proyecto donde se graba un viaje de tres semanas de duración en un barco de la compañía Seatrade desde Valparaíso, Chile hasta Dunkerque, Francia. En estos 52 cortometrajes, Ramírez intenta presentar la experiencia de sentir el mar como un paisaje, según él, casi incomprensible¹³ (ver imagen 6).



6. Enrique Ramírez (2013). *Ocean 33° 02' S / 51° 04' 00" N*.
52 Cortometrajes, duración variable.
Fuente: www.projetoccean.com

¹² Recuperado de: <http://www.projetoccean.com>

¹³ *Ibid.*

Su relación con el mar se ve reflejada en casi la mayoría de sus trabajos. Otra obra referencial podría ser su largometraje *Brisas*¹⁴ (2008) (ver imagen 7, p. 26), donde se presenta un hombre –vestido y mojado- que deambula por el centro de Santiago y reflexiona sobre el pasado del país. Al ingresar a La Moneda piensa en los prisioneros políticos tirados al mar durante la dictadura militar y se escucha una voz en *off* que dice: “el mar lleva las tristezas de un lugar como este. Los marinos dicen que los mariscos llevan el alma de los que desaparecieron” (Ramírez, 2008). A veces, como dice Ramírez, “el agua lo limpia todo, o a veces el viento se lo lleva”¹⁵. Esto se relaciona con la simbología del agua como fuente de vida, teniendo en cuenta la atracción del mar como agua que limpia y purifica el pasado.



7. Enrique Ramírez (2008). *Brisas*. [Captura de pantalla].
Cortometraje. Francia-Chile. 35 mm, 13 min.
Fuente: <http://vimeo.com/11930170>

¹⁴ Más información sobre el largometraje *Brisas* y otros trabajos de Enrique Ramírez en su web: <http://eniqueramirez.net/portfolio/brises/>

¹⁵ Recuperado de: <http://www.artishock.cl/2013/05/enrique-ramirez-en-die-ecke-screen-festival-de-barcelona/>

Si bien la obra de Ramírez, a diferencia de *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*, se desenvuelve dentro de un contexto político, se pueden encontrar similitudes con respecto a su cercanía con el mar. Como dice el propio Ramírez:

Porque el mar es siempre diferente y siempre igual, no deja huella, es impredecible y yo necesito de eso. (...) Más que una estrategia visual, para mi es una estrategia de vida y esa estrategia de vida inevitablemente es mi estrategia de trabajo y mi estrategia visual. (Ramírez, 2014)

El mar es un medio ambiente y por lo tanto genera vida a su alrededor. Este factor hace que sean fundamentales algunos elementos que están relacionados con el mar, porque no es el mar abordado solamente en términos visuales sino también tomando en cuenta aspectos relacionados con el oleaje y el movimiento profundizando incluso, en su carácter enigmático.

El mar también tiene un aspecto vivencial, es decir, hay muchos acontecimientos que ocurren alrededor de él y que se relacionan con la vida y la cultura. Un ejemplo de ello son los pescadores y su trabajo con el mar, la relación con los colores, el viento, los olores, la humedad, la flora y la fauna marina, etc. Estos aspectos son los que me aproximan personalmente al mar. Pero también me acerco a él a través de su aspecto plástico, el cual presenta formas amorfas e irregulares que se generan a partir del vaivén del agua producto del oleaje, los colores azules que desaparecen al chocar la ola con la orilla, apareciendo la espuma blanca y la condición de transparencia al ver la arena café o negra de la playa, el sonido del mar nos permite percibir la fuerza y la proximidad a la que estamos del mar, aunque no veamos el agua sabemos cuándo se acerca porque su sonido nos orienta.

Estas inquietudes personales con respecto al mar, se acercan poéticamente a lo que expresa el escritor chileno Ignacio Balcells en su libro, *Oficio de olas* (1987), donde relata que “la vida del navegante es a ciegas” (c.p Jolly, 2013), esto se debe a que puede guiarse a través de patrones de medida que se utilizan para su orientación. Por ejemplo, el viento que determina la forma de las olas; la aparición de un área

mayor o menor de la orilla está relacionada con las mareas o cómo a partir del color del agua en una zona determinada se establece la profundidad del mar. Así es como el mar se compone a través de elementos que lo rodean, su estado se reconoce por el viento, su color, las corrientes y el ciclo lunar, todo esto corresponde a movimientos que generan vida alrededor de la orilla.

Justamente su aspecto móvil –movimientos y flujos- es uno de los factores importantes a rescatar en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*. Como sabemos, este aspecto móvil está provocado por la luna y sus mareas.

Dentro de lo que entendemos sobre las mareas, podemos señalar que quizás las llamadas mareas vivas¹⁶ (las más intensas) y las mareas muertas (las más pequeñas) generan una dialéctica, que inconscientemente está presente en la obra, con respecto a la idea -ya mencionada- de la vida y de la muerte.

El choque o el conflicto que surge entre las mareas vivas y las mareas muertas en cuanto a una simbología de los extremos (mareas grandes y pequeñas) se relaciona con el ir y venir del agua sobre la tierra, el dar y entregar vida versus el dolor y la muerte.

1.3. El límite y la orilla

Se toma la palabra límite en su sentido más amplio, como el punto de encuentro entre dos fuerzas: una fuerza físico-material y la otra simbólica-espiritual¹⁷. Es así como en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* se presenta el límite de varias formas. Una, como el punto de encuentro entre dos

¹⁶ “Durante las fases de luna llena y luna nueva, la Luna y el Sol están alineados y sus efectos se suman, se trata de las mareas vivas. Durante las fases de cuarto creciente y cuarto menguante, por el contrario, los efectos se restan, obteniéndose mareas de menor amplitud, denominadas mareas muertas.” Recuperado de: <http://www.tablademareas.com/mareas/tipos-mareas>.

¹⁷ __. ‘límite’. Diccionario de la Real Academia Española (2014). Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=limite>. 6 de septiembre del 2014.

territorios¹⁸, el agua y la tierra, otra, como límite arquitectónico entre dos paredes que se confrontan. Además, como límite visual entre la luz y la sombra y, finalmente, como el límite simbólico entre la vida y la muerte. Estas dialécticas ayudan a relacionar la orilla del mar como una metáfora en cuanto a figura que traspasa los límites.

El límite en su definición más general se entiende como la línea -imaginaria- que divide dos territorios. Entonces, en zonas que limitan o contienen extensiones naturales de agua podemos reconocer dos modos de acceder a ésta: a través de la orilla y a través de un borde; por lo que es necesario hacer una primera distinción entre estos conceptos. Según Esteban Morales¹⁹ (c.p. Jolly, 2013, p. 60), la orilla se entiende como un espesor entre dos suelos naturales. Su condición de espesor está dado por un suelo que está constantemente sujeto a cambios, no deja fijo un trazado. Un ejemplo de esto es el espesor que se constituye entre tierra firme y el agua, debido a su desplazamiento. En un estero la orilla cambia con las crecidas de agua y en el mar el espesor de la costa cambia con las mareas.

En cambio el borde se piensa como una construcción del hombre, en la que existe una voluntad de construir una forma, dejar fijo una traza. Ejemplos de borde son los muelles o el río Mapocho en Santiago.

En *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* la unión entre el mar y la arena es tratado como orilla, no como borde. Como un espesor natural de movimiento libre y aleatorio, no una construcción del hombre, como un límite que se destruye mediante el agua, porque invade. En este sentido la orilla del mar se condice con la idea de lo natural por sobre lo construido por el hombre, porque lo natural abarca el concepto de lo primigenio, la idea de la naturaleza no tocada por el hombre, la esencia misma de la tierra, de la creación. Además la idea del

¹⁸ Se utiliza el término territorio relacionado al concepto de identidad visto anteriormente.

¹⁹ Licenciado en Filosofía y Educación mención Geógrafo PUCV 1968. Doctorado tercer Ciclo. Universidad de la Sorbona, París, Francia, Geomorfología Submarina 1969-1972. Magíster en Historia PUCV 2006.

natural por sobre el cultural (aspecto que será profundizado en el capítulo 1.5, p. 31) se relaciona con las mareas vivas por sobre las mareas muertas, y no por tanto la construcción cultural del hombre.

Con respecto al magnetismo del cual ya nos referimos en el ítem 1.2, la orilla del mar sufre a su vez un magnetismo producido por la luna. En primer lugar me refiero a un magnetismo en cuanto a una influencia magnética que tiene que ver con las atracciones y contracciones de la naturaleza, las que a simple vista se presentan como algo enigmático²⁰. Luego este magnetismo se transforma en algo más psicológico, en un estar magnetizado frente a una naturaleza que nos atrae pero a la vez nos aleja de ella, es decir la cautela y la defensa está también en este magnetismo difícil de explicar.

Justamente se entiende la orilla ligada a este aspecto misterioso del mar, de su fuerza y su gravedad, la cual se envuelve este magnetismo.

Otras dialécticas que se suman a la relación magnetismo-defensa sería la relación simbólica entre la luz de la imagen del mar como vida y la sombra proyectada como la muerte. El sentido entre la vida y la muerte reflejado en el mar, se entiende como un paso a otro estado, un estado de transformación, un límite entre lo que tiene vida -como los flujos del mar y el movimiento- y lo inerte del encuentro con la tierra. Además se relaciona con el vaivén del agua, con entregar y quitar algo, con lo peligroso, lo enigmático, la profundidad y lo inconmensurable del mar que podría esconder el misterio de la vida y la muerte.

Para terminar, cabe destacar que la orilla del mar se revela con su movimiento, se demuestra en términos figurativos porque la orilla es una figura amorfa. La orilla del mar no es solamente un límite, sino que la revelación de la orilla es producto del vaivén, por lo tanto desde este elemento figurativo se encuentra el movimiento como un elemento fundacional de la obra.

²⁰ Me refiero a fenómenos independientes del hombre, que van más allá de la explicación que éste le pueda dar, algo que escapa de su dominio, y que a simple vista –a veces- se tratan como un misterio.

1.4 Movimiento

Uno de los elementos importantes de la observación del mar dentro de la atracción que ya hemos mencionado, es justamente el movimiento constante. Por tanto en esta medida la obra incorpora dentro de ella el movimiento como su eje principal.

A partir de todo lo dicho anteriormente podemos concluir que el movimiento²¹, según el *Diccionario de filosofía* de Walter Brugger (1983, p. 370), está relacionado con ciertos conceptos como desplazamiento, transiciones, flujos, cambio de lugar, entre otros. Todos ellos son parte del motor de partida de este trabajo, el cual se relaciona con el interés por los fenómenos de movimiento y desplazamiento tanto naturales como artificiales (de la proyección).

El movimiento de la imagen interior corresponde al desplazamiento del mar cuando llega a la orilla de la playa. Este recorrido es una cosa natural donde se reconocen ciertas manchas, juegos gráficos y flujos con diferentes movimientos. Lo que se ve son flujos entre una cosa y otra, es una dualidad, es un límite que siempre esta siendo traspasado, siendo desbordado. En *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* la realidad del movimiento es el flujo, que se utiliza como un recurso para llamar la atención del espectador en un intento por guiar su mirada a partir del seguimiento visual de dicho movimiento.

En la obra podemos encontrar varios tipos de movimiento: el movimiento del mar, el movimiento de la cámara y el movimiento de la proyección. Los teóricos Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro, *Cómo analizar un film* (1991), se encargan de definir los diferentes tipos de movimiento que existen dentro del lenguaje audiovisual. “Por una parte el movimiento *en* la imagen de la realidad filmada, y por

²¹ __. ‘movimiento’. *Diccionario de la Real Academia Española* (2014). Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=movimiento>. 6 de septiembre del 2014.

otra, el movimiento, por así decirlo, *de* la imagen, o mejor, el movimiento del punto desde el que se filma la realidad” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 92).

Es decir, el movimiento corresponde al objeto o sujeto registrado (o de la realidad representada) o el movimiento es de la cámara. Sin embargo en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* están presente tres tipos de movimientos simultáneamente. El primero es el movimiento propio del objeto o referente registrado, es decir, el movimiento de la naturaleza en este caso del mar, desde una imagen icónica que se moviliza dentro de la proyección circular. El segundo es el movimiento-pulso²³ de la cámara. Por último se suma un tercer movimiento además de los ya definidos por Casetti y Di Chio, que es el movimiento de la proyección y que veremos a continuación.

1.5 La videoproyección: de lo natural a lo cultural

El hecho de que la proyección no sea fija rompe con la idea tradicional de la proyección en formato rectangular sobre la pared, la cual es de por sí estática. Pero anterior a que la proyección sea o no fija hay que referirse a su condición de luz proyectada.

La proyección es un medio efímero, no es algo permanente, no es estable, es virtual y transitoria; pero sobre todo en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*, la videoproyección permite reconstruir el movimiento del mar. Es así como la videoproyección se relaciona con el posible estado misterioso y magnético del espectador frente a los nuevos medios, a lo audiovisual, las instalaciones, siendo en este caso convertidos -el magnetismo y el misterio de la luz- en imagen proyectada sobre la pared (ver imagen 8, p. 32).

²³ Con movimiento-pulso me refiero a la utilización de la cámara en mano, sin trípode, donde el leve movimiento observado corresponde al pulso natural de la mano.



8. Sol de Larraechea Carvajal (2013). *Orilla, no borde*. Registro examen TPO 2. Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'12''

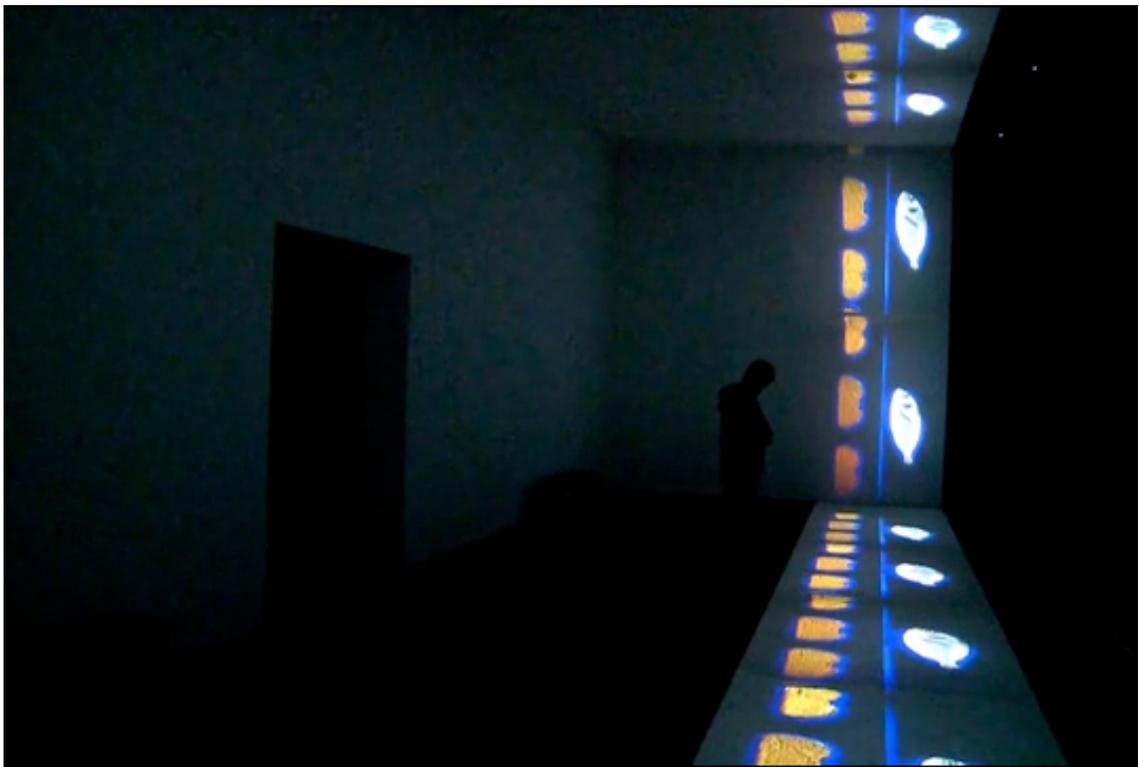
Por otra parte, se busca que el espectador se transforme en un sujeto espectral dentro de la organización del dispositivo²⁴. Por lo tanto el sentido de la obra sobre este se relaciona con el ver y/o el percibir en un sentido más bien sensorial. Esto se refiere al traspaso de la proyección de una pared a otra contigua,

²⁴ El dispositivo se entiende, según Jean Louis Baudry (1978) en su libro *El efecto cinema*, como la organización y disposición de materiales, técnicas y condiciones para acoger un acontecimiento la cual tiene como finalidad causar un efecto en el espectador, corresponde a las partes de una obra que se unen para una finalidad (crearla).

por ende a la relación entre el espectador y la percepción visual de un espacio, indicando sus límites. Aquí es donde coexiste lo natural dentro del espacio del arte.

La proyección circular se desplaza vertical, horizontal y diagonalmente, cambiando de tamaño en su trayecto. Por lo tanto, se le propone al espectador una sensación visual del espacio y de la imagen con el espacio. Se le presenta el reconocimiento del propio espacio transitado, de su estructura física (pared) a través de una videoproyección. En definitiva, es necesario guiar al espectador para que tenga la posibilidad de tomar conciencia del espacio en que se encuentra y participar de una experiencia visual y sonora.

Con respecto a esto, podemos destacar la videoproyección *Cadena productiva* (2002) del artista suizo-alemán Louis Von Adelsheim (ver imagen 9).



9. Louis Von Adelsheim (2002). *Cadena productiva*.
Videoproyección con cuatro proyectores en simultáneo.
Fuente: http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2012/louis_von_adelsheim.html

Esta obra, entre muchas otras de su exposición *Movimientos* (Mac Quinta Normal, Santiago de Chile, 2012), cambia la manera de contemplar un video proyectado, ya que son cuatro monitores en las cuatro dimensiones de la sala, es decir en el suelo, en el techo y en dos paredes frontales, formando una secuencia rectangular a modo de huincha industrial. De esta forma, el espectador debe girar la cabeza y mirar en todas las direcciones del espacio que lo contiene.

Volviendo a la memoria, el espectador -al mismo tiempo de este tipo de sensaciones visuales- tiene la posibilidad de percibir otros acontecimientos que podrían ser determinantes para concluir que lo que ve no es una realidad. Esto se debe a que el círculo está en movimiento y se desplaza de una pared a otra por lo que el espectador percibe transformaciones visuales como el cambio en la orientación del mar, sin dejar de lado la inclusión de los ejes de simetría dentro de la misma. Por lo que mediante esta estrategia, sumada a la idea de que lo presentado es para el espectador, se intenta provocar en él aquel magnetismo visual anteriormente descrito.

“El cine creó una imagen visual movilizada. Sin embargo el coste de dicha movilidad virtual fue una nueva e institucionalizada inmovilidad del espectador” (Manovich, 2006, p. 147). Si bien en *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* el espectador está físicamente estático, es diferente que en el cine porque este espectador acompaña, puede recorrer la instalación pero más que nada participa sensorial y perceptualmente. El movimiento produce que todo se transforme en un dispositivo que magnetiza al espectador.

El movimiento de la proyección tiene que ver con la imagen interior cuyo movimiento es inestable. Así es como esta luz convertida en imagen proyectada, debe continuar con dicha inestabilidad.

La inestabilidad de la imagen interior se conecta con la inestabilidad de la proyección exterior. Ya que la imagen interna se mueve en un vaivén que se desplaza a partir de la luz del proyector, continuando su tránsito como un rebalse del mar

contenido en el círculo de la proyección, como si se quisiera escapar a partir de la prolongación de su desplazamiento. Es decir, el movimiento del círculo conlleva la idea de que el movimiento no termina solamente en la imagen proyectada que lo contiene, sino que se traspasa a un espacio, un soporte, que se escapa del círculo porque necesita un afuera, una pared.

Como todo dispositivo, la videoproyección incorpora al espectador que hace de receptor de ésta. Por lo tanto, es necesario que la proyección utilice un lugar determinado donde los límites del techo, la pared y el suelo son claves como parte del soporte de la obra, la que intenta alterar la percepción del espacio intervenido. Por lo tanto el conocimiento de la arquitectura donde se emplaza la obra es fundamental dentro del dispositivo de la obra.

De esta forma, la definición de lugar es entendida como un espacio contenedor donde se sitúan o desplazan los cuerpos, “el volumen desocupado que surge sobre el plano del suelo que se pisa y que se extiende hasta donde abarca la mirada, a los límites visuales que acotan el horizonte” (Maderuelo, 2008, p. 12).

El espacio intervenido por la videoproyección, establece una relación donde el sujeto puede apropiarse de él y recorrerlo libremente. Sobre esto, Maderuelo (2008) afirma que “el lugar es un espacio culturalmente afectivo” (p. 17), por lo que este nuevo espacio creado es propicio (y sensible) para que aparezcan los sentidos.

Hasta ahora, todas las decisiones han sido sobre lo natural, pero llega el momento de insertar esta videoproyección en el espacio del arte²⁵, generando una problemática frente a este espacio. Mi intención es traer el mar al lugar del arte, ahora esa luz se transforma en imagen y esa imagen se convierte en mar. Es decir, al insertar la proyección en el lugar del arte se traspasa de lo natural a lo cultural, o dicho de otra forma se desplaza la naturaleza al espacio del arte.

²⁵ Con espacio del arte me refiero al espacio institucional académico universitario, específicamente a la sala Blanca del Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Lo importante es el desplazamiento que se hace de la idea del mar a la imagen del mar. Es aquí donde la imagen que representa e interactúa con el espacio del arte y con el espectador, se convierte en una metáfora de la naturaleza exterior, que (vista como paisaje) entra en el espacio del arte.

Todo lo que constituye la videoproyección, desde el hecho de grabar hasta capturar la imagen de la orilla del mar corresponde al desplazamiento de lo natural (el paisaje) al espacio del arte, por ende al espacio cultural.

1.5.1 Una ventana

La proyección circular se relaciona con un espacio interior, lo acoge, lo activa, lo indaga. Es así como el círculo se transforma en una ventana debido a que si la imagen es circular y contiene mar en su interior se relaciona con la claraboya de los barcos u *ojo de buey*, que también mira mar hacia el exterior del barco (ver imagen 10).



10. Claraboya de un barco u ojo de buey.
Fuente: noeslomismomirarquever.blogspot.com

La ventana marca justamente eso, el paso visual entre el interior y el exterior. La ventana no es una puerta, ni una pared, no supone un desplazamiento físico sino mental. La ventana expresa un compromiso de la mirada a partir de su transparencia.

Mirar a través de una ventana, desde un espacio doméstico, contiene una poderosa evocación fuera de campo (...). Las ventanas nos hacen mirar hacia adentro y, al mismo tiempo, crean un poderoso imaginario exterior. Son un límite-no límite. Funden lo privado y lo público.²⁶

En la obra la proyección, vista como una “ventana”, cobra sentido y justifica su existencia (en vez de que sea sólo luz), ya que significa que es algo relacionado con la realidad y no simplemente un foco de luz.

En este dispositivo, el espectador se identifica con la “ventana” como un orificio en la pared por donde poder mirar hacia un exterior, esto se entiende como una ilusión, como una percepción visual donde se traspasan las paredes de la arquitectura y el espectador puede sentir que está frente al mar, “como una ventana abierta a un espacio de representación que existe él mismo, en nuestro espacio normal” (Manovich, 2006, p. 147).

Es así como el círculo se asemeja visualmente con la ventana u *ojo de buey* y también con la luna llena cuando la espuma de la ola se expande completamente en el círculo. La luna, al igual que el mar, sería un guiño a lo natural dentro del espacio del arte.

Al estar la proyección en movimiento, se decide qué parte mostrar y qué dejar fuera del video, para mantener la expectativa y aumentar lo privado e íntimo de lo que se está observando, como si fuera un largavista. En este sentido es una mirada subjetiva, ya que no solo es la proyección del mar, sino que también es la proyección de una subjetividad. Lo que se ve dentro de este círculo es la intimidad de lo

²⁶ Freire, H. (2010). Recuperado de: <http://www.elpsicoanalitico.com.ar/num5/arte-freire-ventana-cine-poesia-pintura-mirada.php>

subjetivo. Esta proyección circular corresponde a una mirada óptica, que selecciona, mira e involucra una mirada subjetiva dentro de un medio audiovisual, óptico.

1.5.2. "Arquitectura virtual"

A partir de la proyección el espacio adquiere nuevas dimensiones o mejor dicho, nuevas sensaciones sobre el lugar. El video proyectado cambia la percepción que se tenía del lugar ya que genera que la arquitectura se traspase imaginariamente.

Se intenta convencer al espectador de que hay un espacio físico que tiene propiedades que son virtuales y que puede transformarse de tal manera que el muro se despliegue físicamente y cambie de posición, una especie de dilatación espacial.

El espacio virtual nos permite operar, jugar, transformar, simbolizar nuestro imaginario. Aunque todo aquello que podemos imaginar ya es susceptible de ser realizado, la dificultad no reside tanto en el hecho de hacerlo – del paso al acto – sino, precisamente, en el de imaginarlo. El universo virtual nos da la posibilidad de poder proyectar, nos da la distancia que es también la conciencia. El hecho de distanciarnos de la realidad, al mismo tiempo que de nosotros mismos. Nos encontramos con un universo que une, en tanto que separa. (Olhagaray, 2002, p. 44)

En el espacio virtual del que habla Nestor Olhagaray, existe una tensión entre el interior y el exterior, un interior privado que se entiende como producto de la imaginación de cada espectador y un exterior que corresponde a la realidad habitada en el espacio del arte. El espectador puede interactuar imaginariamente, está percibiendo sensaciones en una sala oscura proyectada, está magnetizado, *preso* frente a la proyección.

Esta tensión entre el interior y el exterior es una dialéctica que se replica en el caso del mar debido a la tensión que existe entre el agua como un interior y la tierra como un exterior; entre los imaginarios y flujos del agua con la realidad de la tierra que es firme y concreta.

Un ejemplo de la tensión a la que me refiero, es cuando dentro de la videoproyección el círculo se desplaza, traspasa los límites de la pared y desaparece (ver imagen 11).



11. Sol de Larraechea Carvajal (2013). *Orilla, no borde*. Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'12"

Al desaparecer se activa lo que llamo una “arquitectura virtual”²⁸, ya que se traslada a un espacio imaginario, que la mente construye a partir de la prolongación de los vértices de la pared.

“Los límites los definen nuestros sentidos, nuestro conocimiento de la realidad. Por eso queremos traspasarlos, para ampliar aquello que conocemos, para ampliar el conocimiento del mundo” (Olivares, 2013, p. 8-9). El querer traspasar los límites conlleva un magnetismo y curiosidad innata que se instala en la mente del hombre y en el caso de *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*, la posibilidad de traspasar el límite de la pared y trasladarse imaginariamente comprende un período determinado de tiempo, ya que el círculo vuelve a aparecer.

Dentro de este subcapítulo, podemos mencionar al artista norteamericano James Turrell y su trabajo con la luz en espacios expositivos. Turrell trabaja la luz como su materia principal, crea ambientes donde la tensión antes descrita es primordial entre lo que se cree ver y la realidad.

La luz interviene los espacios y los transforma, alterando –virtualmente– las perspectivas y dimensiones sobre un espacio. En la [imagen 12 \(p. 41\)](#), podemos ver su intervención en el Museo Guggenheim de Nueva York, donde la luz llena el Hall central del museo, transformándolo en otro espacio, con nuevas dimensiones y sensaciones, donde el espectador transforma la percepción que tenía sobre ese lugar, el cual deja de verse como un museo.

Según Alejandra Villasmil, directora y editora de la revista de arte contemporáneo Artishock, las preocupaciones estéticas del “artista de la luz”, como es considerado Turrell, son bastante específicas:

²⁸ El concepto “arquitectura virtual” está tomado desde la utilización que hace Néstor Olhagaray del concepto de espacio virtual (citado en la página 38), en su libro *Del video-arte al net-art* (2002, p. 44).

“Arquitectura virtual” se entiende como una ruptura espacio-temporal. En *El Mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio* el movimiento de la proyección genera la idea de una *arquitectura virtual*, donde los límites del espacio (muros) se activan y prolongan imaginariamente y la ilusión óptica crea un espacio que no existe, pero que se puede transitar virtual e imaginariamente.

El uso de la luz como un material que afecta el medio de la percepción; explorar un lenguaje formal refinado, basado en la geometría; la óptica y los efectos emocionales de color; la interacción entre lo sólido y lo etéreo; el énfasis en ambientes tranquilos, casi reverentes, para la introspección y la reflexión. (Villasmil, 2013)

Por lo tanto, Turrell tiene la sensibilidad y la sutileza de transformar un espacio mediante una materialidad tan efímera y etérea como la luz, relacionada directamente como materia prima de la videoproyección.



12. James Turrell (2013). *Aten Reign*.
Juego de luces LED, Guggenheim Museum, Nueva York.
Fuente: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/>

II. ANTECEDENTES DE LA OBRA

2.1 Proceso de obra

A principios del 2013 la atención inicial en mi obra se centró en el tiempo de los traslados cotidianos en transporte público, la relación con los flujos, el ritmo y lo que el usuario podía observar durante ese trayecto cotidiano. Al respecto encontramos como referente el video *Gnir Rednow* (1955) de Joseph Cornell (ver imagen 13), donde el artista presenta el recorrido en tren (sobre el nivel del suelo) en Manhattan, Nueva York.



13. Joseph Cornell (1955). Fotograma de la obra *Gnir Rednow*.
Fotograma. Duración: 5'22"
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=bhk8jrt4dfU>

De Cornell se rescata el juego con el reflejo y la deformación en los vidrios, la velocidad del movimiento en el traslado en tren y el goce e impacto de la nueva visualidad en movimiento. Atraen y a la vez confunden los diferentes planos y perspectivas que hay dentro de la imagen, generando transparencias y superposiciones que parecieran estar posteriormente editados, por lo que destaca lo análogo de la imagen y la creación de figuras abstractas a partir del barrido y la velocidad de la imagen.

La atención puesta en los traslados cotidianos dentro del metro de Santiago intentaba ponerse en el lugar del espectador, ya que la generación de movimiento en un trayecto es un ajeteo visual constante, un ir y venir de imágenes barridas y masas de color que el usuario del transporte público puede ver como algo rutinario. Entonces ¿qué pasaría si la imagen en movimiento se ralentiza? ¿Podríamos reconocer los objetos que “barre” la velocidad y el movimiento? Este tipo de preguntas se pueden repetir en el video *Gnir Rednow* porque muestra reflejos, deformaciones y colores superpuestos que en la realidad son difíciles de analizar.

Luego esta observación derivó en los desplazamientos de estados naturales en el encuentro cotidiano, específicamente el movimiento del mar cuando llega a la orilla de la playa.

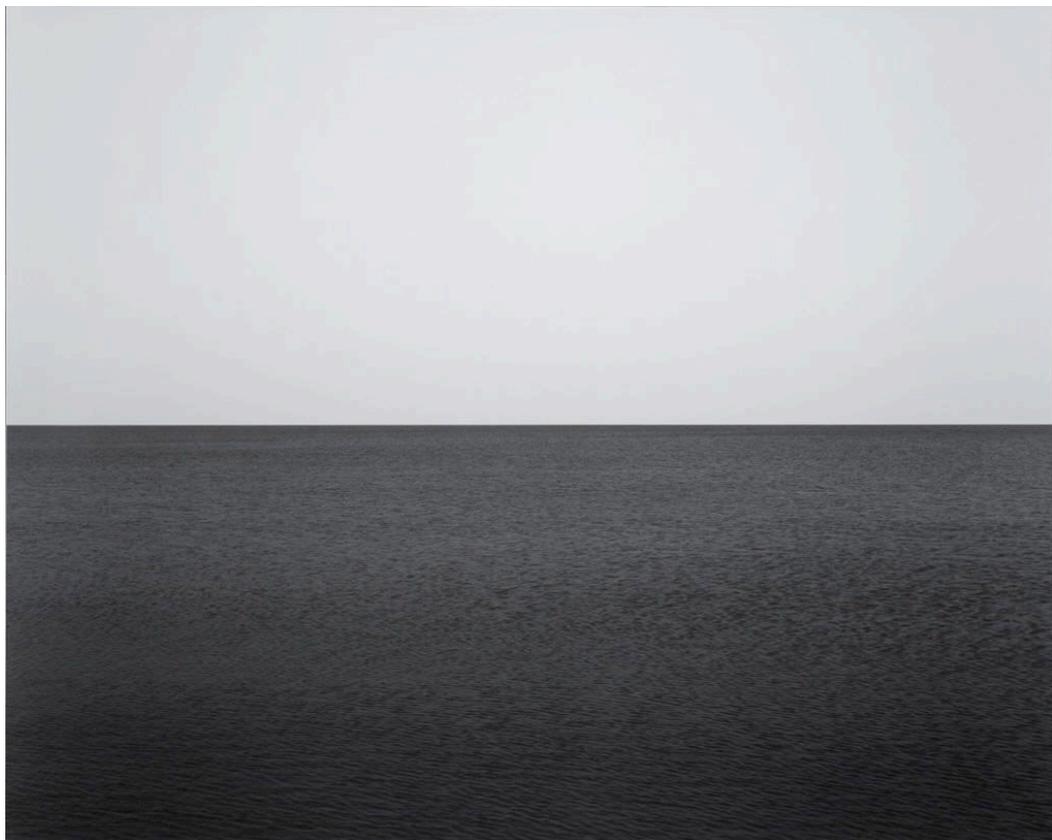
Dentro del proceso de obra se desprenden las siguientes etapas:

- a) El mar.
- b) Rectángulo v/s círculo.
- c) Activación del espacio.
- d) Tres imágenes + sonido.
- e) Vuelta al mar.

a) El mar

Recordando brevemente lo descrito más arriba, se elige el mar por su movimiento y ritmo aleatorio producido por las olas y sus mareas, por el traslado que realiza hasta llegar a la orilla de la playa y por la fuerte atracción producto del recuerdo expresado simbólicamente en el quiebre de la ola sobre la tierra. Además se destaca el efecto que se produce en el mar cuando se repliega sobre sí mismo y el goce visual que genera su contemplación como algo sublime.

En este sentido, el artista japonés Hiroshi Sugimoto conoce muchos océanos. Su serie *Seascapes* (ver imagen 14) son fotografías de 53 mares alrededor del mundo.



14. Hiroshi Sugimoto (1982). Serie *Seascapes*, *Ligurian Sea, Savio*. Impresión en gelatina de plata, dimensiones variables según la edición.
Fuente: <http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/hiroshi-sugimoto-seascapes.html>

El encuadre de estas fotografías, se divide al centro y horizontalmente por el mar y el cielo. Si bien estas imágenes no corresponden a la orilla del mar, es un referente porque utiliza el mar y arma composiciones donde el cielo se funde con el agua en una escala de grises, jugando con la composición y la simetría de la horizontal.

En cuanto al desarrollo del video *Orilla, no borde* (ver imagen 15), este comienza con el estudio de los traslados cotidianos, es decir, se buscan desplazamientos o recorridos que hacen diferentes objetos o estados, primando lo natural.



15. Sol de Larraechea Carvajal (2013), *Orilla, no borde*²⁹
Videoproyección, color, loop. Duración: 1'34"

El video *Orilla, no borde* muestra en color el recorrido y dibujo del mar sobre la orilla de la playa. Esto se ve como un trazado de la espuma blanca sobre la arena con

²⁹ Para ver el video ingresar a la página web: <http://www.cargocollective.com/soldelarraechea>

un ritmo aleatorio. Visualmente, lo inicial fue tratar la imagen de manera especular y situarla verticalmente para ver el mar desde otro punto de vista. El mar aparece y desaparece geoméricamente desde el centro de la proyección, en una primera instancia rectangular.

Inicialmente, la obra *Orilla, no borde* era sin sonido para no relacionarlo evidente e inmediatamente con el mar, se pretendía que el espectador no lo relacionara o descubriera rápidamente, para alejarlo un poco de la realidad. Sin embargo, el sonido aporta profundidad, peso y definición a la imagen. Además agrega un valor realista y es un complemento porque se puede establecer un ritmo, una coordinación entre lo que se ve y escucha, generándose una experiencia envolvente para el espectador.

Según Olhagaray (2002) hay que “leer la imagen como música y el sonido como visualidad; concebir la imagen-sonido como una arquitectura temporal; la imagen gana en profundidad, en densidad: el tiempo se escruta y cobra volumen” (p. 56).

Sin sonido se generaba ansiedad e incomodidad en el espectador, aspectos que se alejaban de los contenidos de la obra y de lo que se quiere para ella.

b) Rectángulo v/s círculo

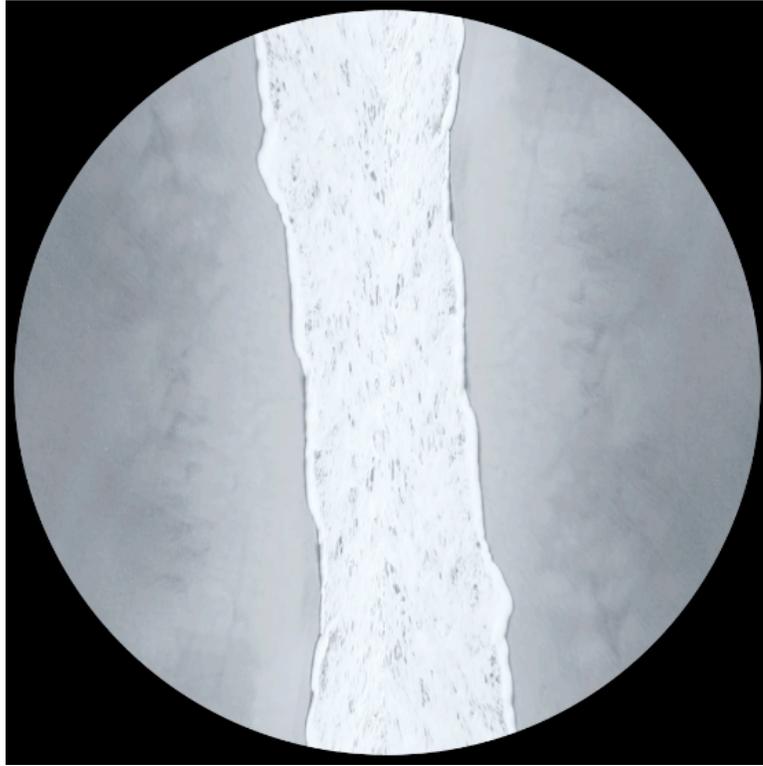
La proyección rectangular no lograba el efecto íntimo y magnético que se quería sobre el espectador, ya que al venir del cine es otro el tratamiento especular ya que tiene un carácter narrativo y estático.

Al pensar en otras posibilidades de formato para la proyección, se vienen a la cabeza la serie de videos experimentales de Walter Ruttmann. Al ver el video *Opus I* (ver imagen 16, p. 47) y observar lo que podría llamarse un “baile de luz” con diferentes formas –algunas amorfas-, me dieron ganas de experimentar para que el formato de proyección pueda ser alguna de esas formas y no que ellas estuvieran inscritas en un rectángulo.



16. Walter Ruttmann (1919 – 1921). Fotograma de la obra *Opus 1*.
Animación con luces. 10 min aprox.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=k9vSRPN4jDk>

Esta experimentación con formas geométricas derivó en la decisión de salirse del formato rectangular predeterminado por la proyección y utilizar el círculo como soporte de la imagen (ver imagen 17, p. 48).



17. Sol de Larraechea Carvajal (2013), *Orilla, no borde (tondo)*³⁰
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'05"

El círculo es una forma geométrica perfecta, que tiene un solo lado, no cambia, no tiene vértices y se cierra en sí mismo. Por otro lado, destaca su simetría con el ojo humano y la relación visual que tiene con el *ojo de buey*. Al igual que el largavista, es una mirada subjetiva que selecciona una pequeña parte del todo.

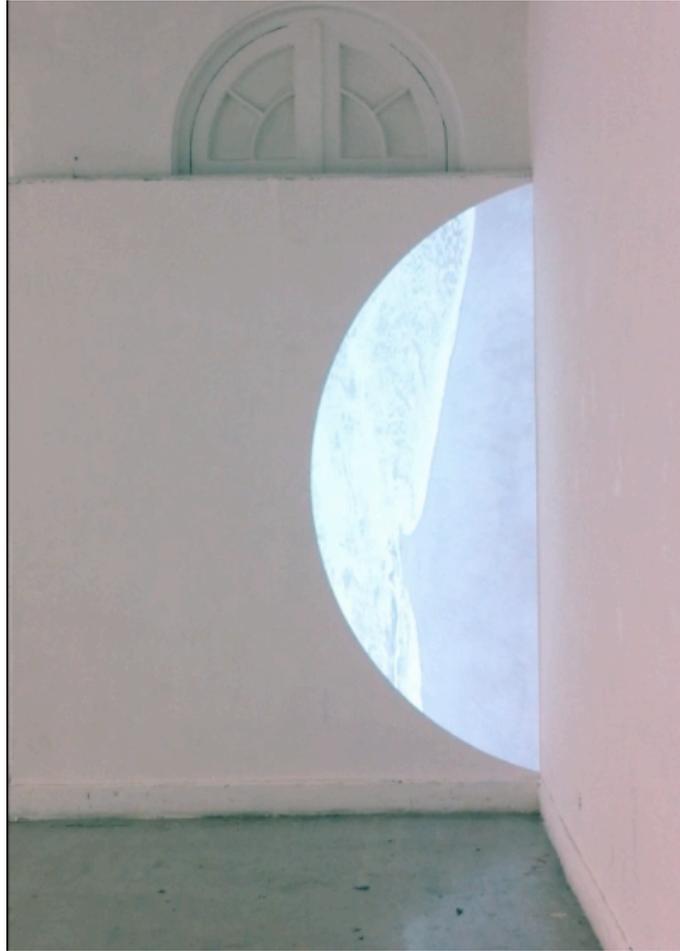
En esta etapa, además de cambiar de rectángulo a círculo, cambia de color a blanco y negro. Esto se decidió para que la imagen tenga mayor contraste y se marque la espuma blanca del mar entrando en la arena negra de la tierra. Además, aumentar el brillo y el contraste permite alejarlo de la realidad, logrando a la vez una mayor definición y carácter en la imagen.

³⁰ Para ver el video ingresar a la página web: <http://www.cargocollective.com/soldelarraechea>

c) Activación del espacio

El siguiente paso fue movilizar el círculo en el espacio. Ahora éste tenía movimiento propio, entrando y saliendo de la pared, ocultándose en un espacio imaginario, una arquitectura virtual que activa la relación del espacio con el espectador.

En diciembre de 2013, para el examen de *Taller de producción de obra 2 (TPO 2)* con el profesor Gerardo Pulido, la atención se enfocó en el movimiento del círculo dentro de un solo plano, una sola pared, apareciendo y desapareciendo en sus límites. La intención era generar un diálogo con la arquitectura del lugar, sus recovecos, columnas y ventanales propios de la arquitectura de Campus Oriente, para lo cual, se reforzó la escala del círculo en relación con el muro, para así establecer un juego visual entre ambos ([ver imagen 18, p. 50](#)).



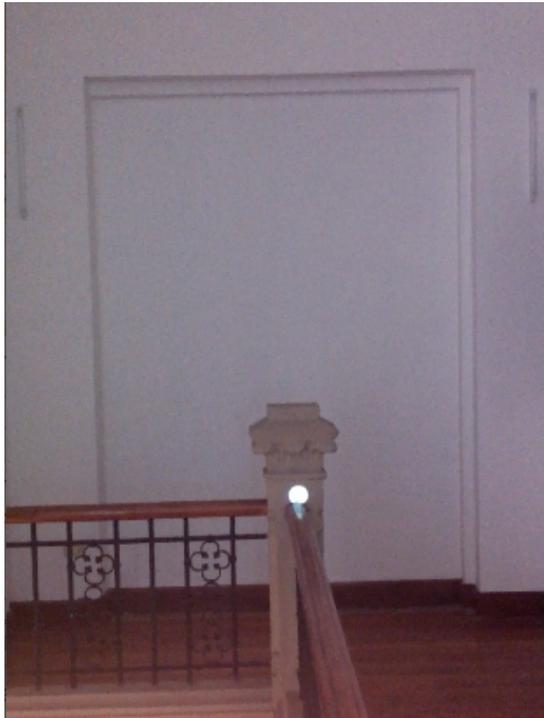
18. Sol de Larraechea Carvajal (2013), *Orilla, no borde*. Registro examen TPO 2.
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'12'

Luego, en enero de 2014 (con un grupo de amigos del magíster), se realizó en Galería Macchina la exposición *Espacios mínimos, Nueve sobre blanco*³¹. Para esta oportunidad se sumó otro plano, es decir se proyectó sobre una pared y además sobre un pequeño pilar frente a ella. Esto permitió activar otro espacio paralelo a la

³¹ La exposición *Espacios Mínimos, Nueve sobre blanco* abordó la noción del detalle y presentó una línea curatorial donde cada obra dio cuenta del uso residual de materiales y estrategias para re-articular el espacio de la Galería Macchina.

Los trabajos dieron cuenta estratégicamente de los espacios mínimos y al mismo tiempo se expusieron manifestando su estado de perceptibilidad e imperceptibilidad, desde lo material y lo conceptual. *Espacios Mínimos, Nueve sobre blanco* consistió en emplazar obras exclusivamente para el espacio de la galería (primer y segundo piso, escaleras, pasillo, ventanales, etc.). El montaje activó distintos lugares para proponer una composición total de las obras en relación a la arquitectura del lugar. <http://www.galeriamacchina.cl/espacios-minimos-9-sobre-blanco/>

pared, jugando con la escala y la proximidad de la proyección con el espectador, contrastando la nitidez de la proyección en la pared versus lo difuso del círculo proyectado en el pilar (ver imágenes 19 y 20).



19.



20.

19 y 20. Sol de Larraechea Carvajal (2014).
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 3'10"
Detalle de la obra presentada en la exposición *Espacio Mínimos, Nueve sobre blanco*

En la proyección se activan diferentes espacios y niveles dentro de la arquitectura del lugar, juega con los límites del espacio y genera un diálogo entre la geometría del lugar y el círculo perfecto, inscribiéndolo en un nicho rectangular.

d) Tres imágenes + sonido

Durante el primer semestre de 2014, en el curso Proyecto I, con el profesor Roberto Farriol, se trabajó con tres videos que interactuaban entre sí.

Para el montaje se utilizaron dos paredes perpendiculares, proyectadas por dos monitores de manera tal que el video se trasladase de una pared contigua a otra. En esta etapa se le agregó un sonido particular a cada uno de los videos los cuales, en la medida en que van apareciendo en escena, se activan, sumándose cada uno de los sonidos en simultáneo.

En esta etapa se desarrollaron las siguientes obras con diferentes traslados cotidianos:

*Sin título (traslados)*³², que contiene las siguientes 3 obras (que también funcionan independientemente:

Sin título (cables), 2013

Sin título (mar), 2013

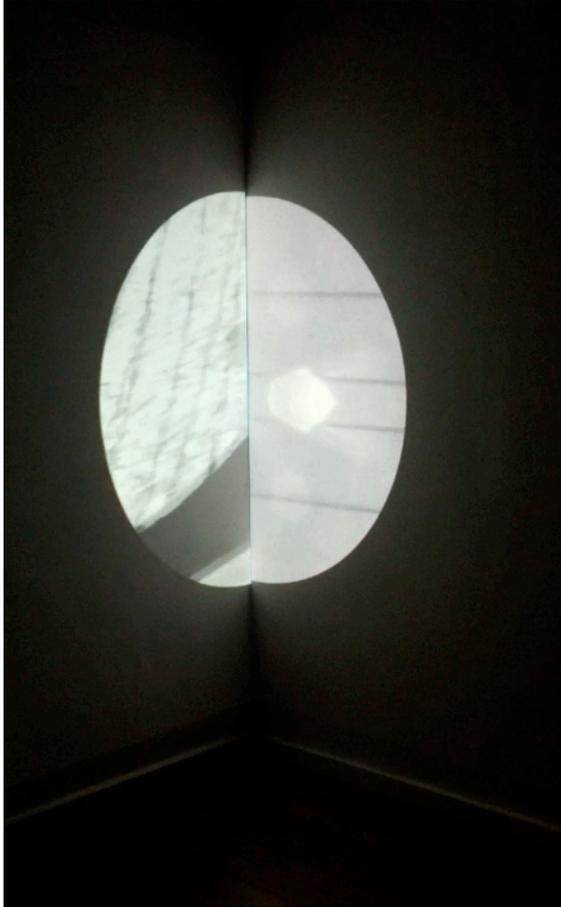
Sin título (bicicleta), 2013

Los videos se generan a partir del estudio de los diferentes traslados o desplazamientos de objetos o estados dentro del paisaje (y encuentro) cotidiano. La elección de este tipo de imágenes tiene que ver con el afecto hacia el mundo natural y con el encuentro de imágenes más personales, que estén en el camino diario, al paso.

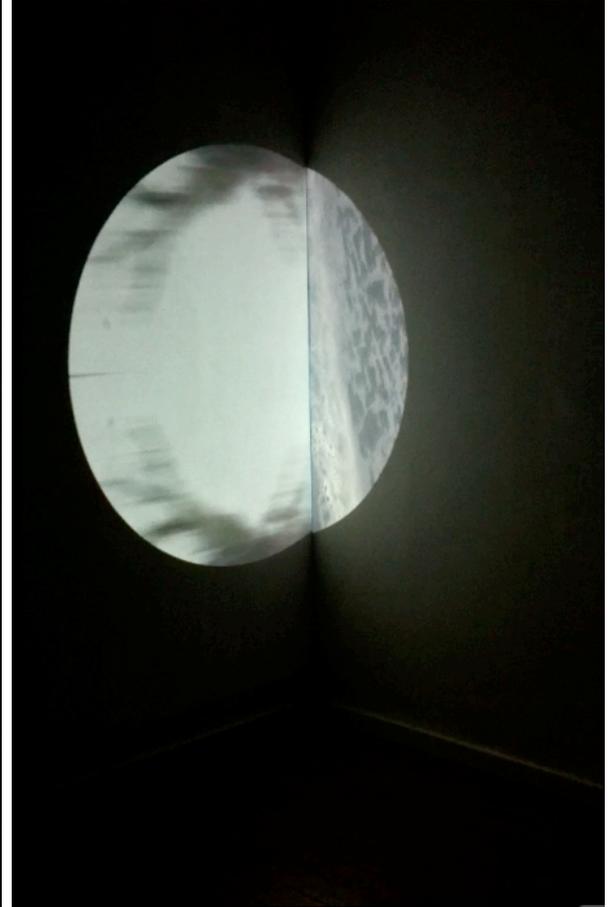
Sin título (traslados) (ver imagen 21 y 22, p. 53) utiliza tres videos en blanco y negro, con la imagen desdoblada especularmente y proyectados en forma circular sobre la pared.

El primer video que se grabó fue *Sin título (mar)* y corresponde a una adaptación del video *Orilla, no borde* (ver imagen 17, p. 48) para seguir con la idea de registrar una orilla y no un borde, pero a *Sin título (mar)* se le agrega movimiento.

³² Obra presentada en el Coloquio 1. Magíster en Artes UC, junio 2014.



21.



22.

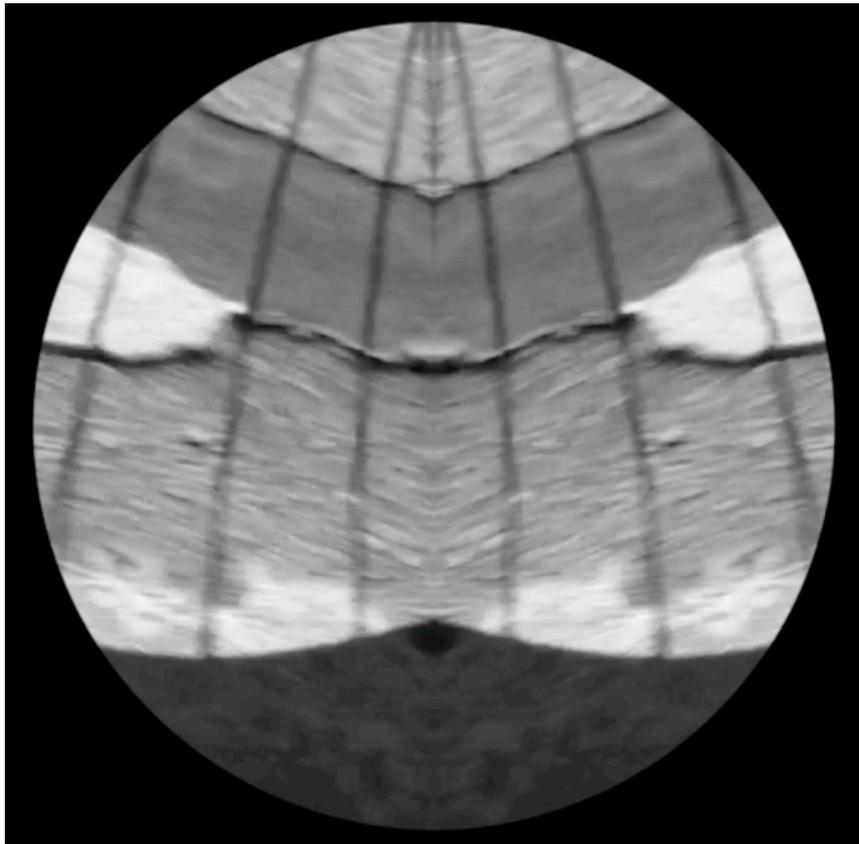
21 y 22. Sol de Larraechea Carvajal (2014). *Sin título (traslados)*. Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'08''

El video *Sin título (cables)* (ver imagen 23, p. 54), está grabado en la parte trasera de un auto en contrapicado hacia el cielo, filmando los cables de la luz. Los cables son líneas que representan un punto trasladándose dentro del espacio y la idea del plano donde se proyecta la línea dentro del espacio determina elementos con los cuales componer. La imagen está con un efecto espejo que la divide verticalmente en dos.



23. Sol de Larraechea Carvajal (2013). *Sin título (cables)*
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración 2'

El video *Sin título (bicicleta)* (ver imagen 24, p. 55) está grabado con un celular en el canasto delantero de una bicicleta. El encuadre muestra la rueda de la bicicleta, sus rayos y la sombra de éstos en el pavimento. Lo que se registra es el traslado de un lugar a otro, pasando por lomos de toro, por agua y pequeñas hojas de colores para darle textura a la imagen.



24. Sol Larraechea Carvajal (2013). *Sin título (bicicleta)*
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración 2'18"

Así es como la obra *Sin título (traslados)* comprende los tres videos descritos anteriormente. Estos videos, tienen una influencia directa con el diseño de la Bauhaus, ya que la materia de la imagen remite a la expresividad lineal, sin adornos, volviendo a las figuras geométricas básicas y elementos gráficos simples basados en patrones (cables de la luz, rayos de la bicicleta, mar).

Un referente sería el artista húngaro (y profesor de la Bauhaus entre 1923 y 1928), Laszlo Moholy-Nagy, quien investigó las "formas inmediatas de la configuración de la luz" (Fiedler y Feierabend, 2013, p. 299) a través de su trabajo *Modulador-luz-*

*espacio*³³ (1930) (ver imagen 25) y el registro del mismo a través de un video llamado *Juego de luces negro-blanco-gris* (1930) (ver imagen 26, p. 57).

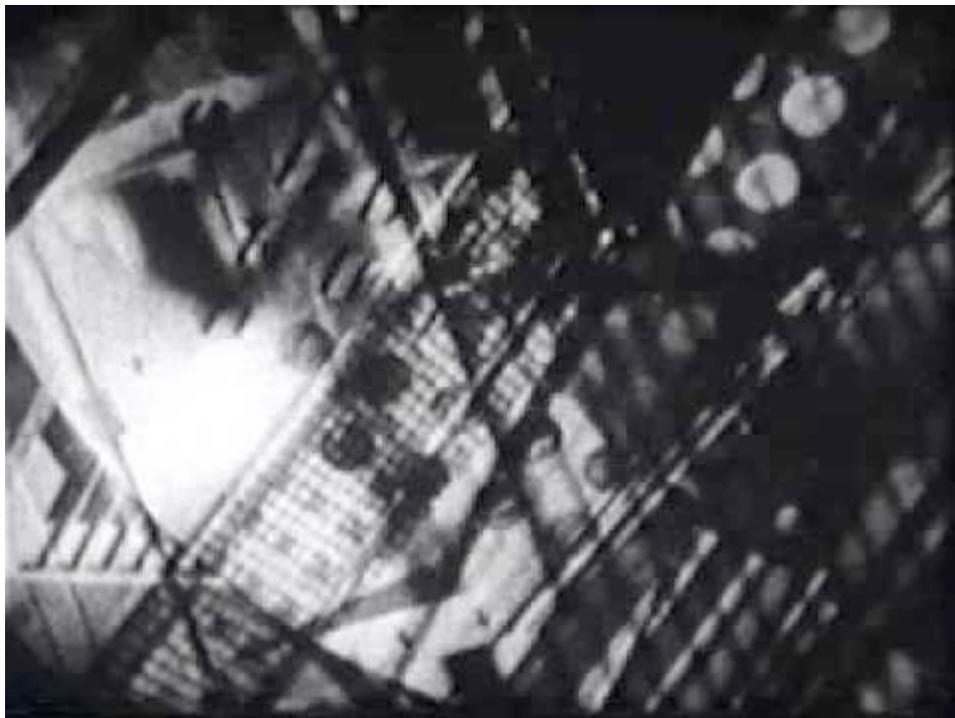


25. Laszlo Moholy-Nagy (1930). *Modulador-luz-espacio*.
Escultura cinética, 120 x 120 cm.
Colección Busch-Reisinger Museum
Fuente: www.dailyicon.net

³³ “Se trataba de un mecanismo de varias partes fabricado sobre todo con materiales metálicos y colocado sobre una platina redonda y giratoria. Las diversas partes se dejaban al descubierto sucesivamente mediante la abertura de la caja que lo cubría, con lo que, en función de la estructura de la superficie, se lograba reflejar la luz de distinta forma. El resultado eran dinámicas sombras chinescas reflejadas en la pared.” (Fiedler y Feierabend, 2013, p. 300).

Según el propio Moholy-Nagy “es un aparato que genera manifestaciones de luz y movimiento” (c.p Fiedler y Feierabend, 2013, p. 300), pero mi referente no es el aparato sino la proyección de figuras de carácter geométrico a través de sombras en la pared.

El video *Juego de luces negro-blanco-gris*, se relaciona con la obra *Sin título (cables)* y *Sin título (bicicleta)* por las líneas que a ratos parecen sombras, por las figuras geométricas (principalmente triángulos) que van apareciendo a medida que avanza la cámara. Remite además por el blanco y negro, por la calidad y el grano de la imagen y por ser (al igual que mis videos en un inicio) un video en silencio.



26. Laszlo Moholy-Nagy (1930). *Juego de luces negro-blanco-gris*.
Video (fotograma), 35 mm, blanco y negro, sin audio, duración: 5'15"
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=PTCNTH1xu3Y>

Volviendo a la descripción de *Sin título (traslados)*, el sonido de esta obra es una mezcla de los tres videos superpuestos.

Para esto, existen dos conceptos que ayudan a explicar mejor la superposición de sonidos: el sonido del enunciado y el sonido de la enunciación. El sonido del enunciado es el sonido propio de lo que está en el campo de la imagen al momento de la grabación, lo que está siendo registrado, por ejemplo el mar, los cables, un perro ladrando cerca, los pájaros, etc. En cambio el sonido de la enunciación corresponde a los sonidos que se le agrega al video posteriormente en la edición, fuera del espacio del enunciado. Esto último, a propósito de *Sin título (traslados)*, corresponde al contexto de producción, que es todo lo que no es el sonido del objeto visualizado y que entrega contenido a la imagen. El sonido establece la presencia de la imagen figurativa-icónica, porque justifica la imagen del video.

En *Sin título (traslados)* se escucha el sonido del auto, de la radio del auto, de los pájaros como parte de la enunciación, pero estrictamente no es así, sin embargo se utiliza bajo esta dimensión porque entrega los sonidos que están relacionados con el dispositivo de la producción, porque de cierta manera se quiere afirmar la presencia del productor de la imagen a través de los sonidos, es decir incorporar mi presencia a través de la mezcla de los tres sonidos al ver tres imágenes diferentes.

e) Vuelta al mar

Luego de haber presentado en el Coloquio I (junio 2014) del Magíster, surgieron varias preguntas que hacían replantearse el tema de los tres videos en simultáneo. ¿Por qué mezclar forzosamente el desplazamiento del mar que es algo natural, con el desplazamiento de un auto o una bicicleta que es algo artificial y mecánico? Estaba claro que los tres videos funcionaban bien por separado, pero en conjunto no se justificaba su superposición. Había que tomar una decisión: o eran desplazamientos naturales o eran desplazamientos humanos sobre medios de transporte.

Finalmente se decidió tomar el mar como única imagen para la obra, porque su presencia y su fuerza contenían algo que estaba oculto o que se podía ver entre líneas. De esta búsqueda se crea el título de la obra: *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior*, la cual se profundizará en el próximo capítulo.

De esta inquietud por querer entender mi relación con el mar, nació el tema autobiográfico ligado al mar y a la muerte de mi papá (desarrollado en el ítem 1.2, p. 20).

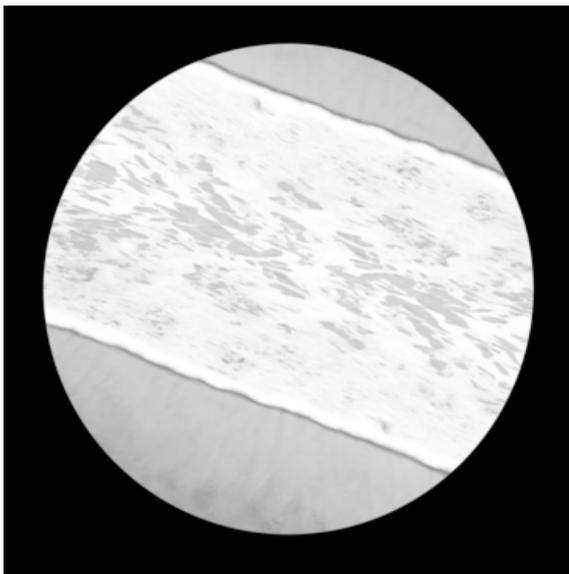
III. OBRA

3.1 Especificaciones técnicas

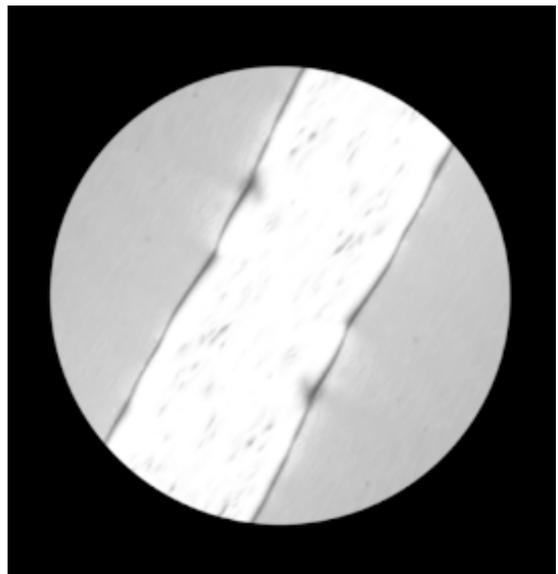
3.1.1 Descripción:

Al dejar de lado la obra *Sin título (traslados)* y elegir el mar como única imagen, se empiezan a desarrollar los detalles que construyen la obra.

El video se trabaja de la misma forma que los videos anteriores, con una máscara de recorte circular sobre la imagen de fondo. Anteriormente el eje de simetría era vertical justo al medio del círculo, ahora, a medida que avanza el video, el eje va rotando en diferentes ángulos. Cuando el mar se recoge y desaparece la espuma, se cambia sutilmente la dirección, abriéndose en otro ángulo (ver imagen 27 y 28). Sin embargo el ángulo nunca llega a ser completamente horizontal, para alejarlo del recuerdo del paisaje marino donde la línea de horizonte es característica.



27.



28.

27 y 28. Sol de Larraechea Carvajal (2014). Pruebas para el examen de Proyecto II. Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'10"

Este cambio en el eje horizontal del mar, tiene que ver con reubicarlo en el espacio del arte para darle un nuevo punto de vista al espectador, es decir, se reinventa un nuevo "horizonte" que genera que el espectador observe la orilla del mar con otra perspectiva, ahora vertical o diagonal. Por otra parte, este eje visual del círculo, se percibe metafóricamente como una forma de entrar en su interior, como si éste succionara al espectador, trasladándolo hacia su profundidad.

En este sentido, el trabajo más fino corresponde a la edición, específicamente al desplazamiento del círculo. Se piensa en el desplazamiento natural de la ola: constante, definido, pero con fuerza, generando un ritmo lento que pueda ir aumentando o al contrario, pasar de un ritmo rápido a uno lento pero que siempre se muestre como un paso natural, no como algo brusco y forzado. Por otra parte hay que tener en cuenta que la lentitud tiene que ver con la contemplación de algo y con conmovirse viéndolo.

La edición se realiza técnicamente en After Effects CS5, lo que me permite utilizar varios efectos que al superponerlos resulta el contraste, el recorte y el brillo que se ve en la obra.

El sonido, como se mencionó anteriormente, no está tratado sino que corresponde a la reproducción del momento en que se grabó la orilla del mar, por lo tanto el sonido acompaña y aporta con realidad, porque coincide lo que se ve con lo que se escucha

3.1.2 Montaje:

La obra *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* se desarrolla en la Sala Blanca del Magíster en Artes, utiliza dos proyectores, un

computador, dos cables VGA de 10 mts, un adaptador para MacBook Pro, un parlante y un hardware Matrox DualHead2Go³⁴ (adaptador multi-pantalla externa).

Matrox es un pequeño aparato (ver imagen 29), que contiene una entrada para el computador y dos salidas para proyectores, es decir sirve para proyectar una imagen en dos pantallas simultáneamente, en este caso se proyecta un solo video en dos pantallas, lo que permite un calce perfecto en el traspaso del círculo de una pared a otra (ejemplos de descalce, ver imagen 30 y 31, p. 63).



© Matrox Graphics, Inc.

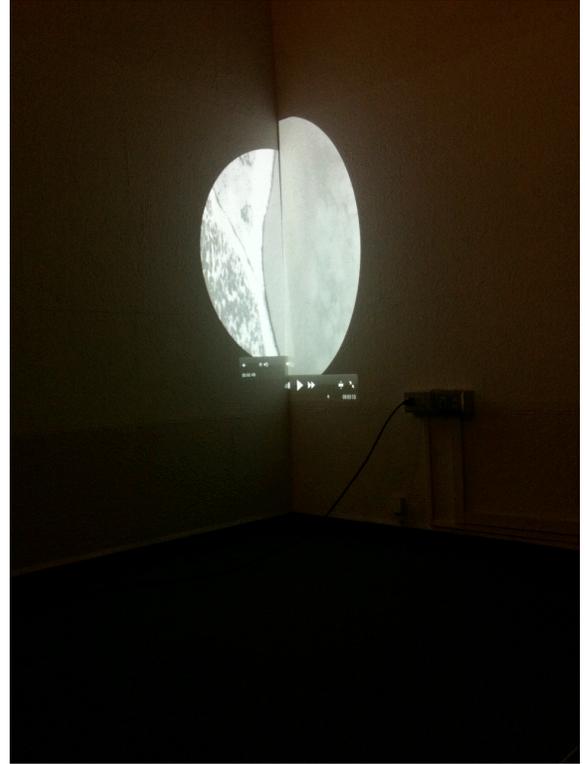
29. Funcionamiento de Matrox DualHead2Go. Fuente: www.matrox.com

Para que Matrox sea reconocida en el computador, se necesita un software llamado Millumin, ideal para hacer mapping y macro proyecciones utilizando varios monitores. Una vez instalado todos los equipos, se proyecta desde Millumin, donde se hace calzar el video mediante una grilla que une los dos (o más) proyectores.

³⁴ Para más información, ingresar a <http://www.matrox.com/graphics/es/products/gxm/dh2go/digital/#close>

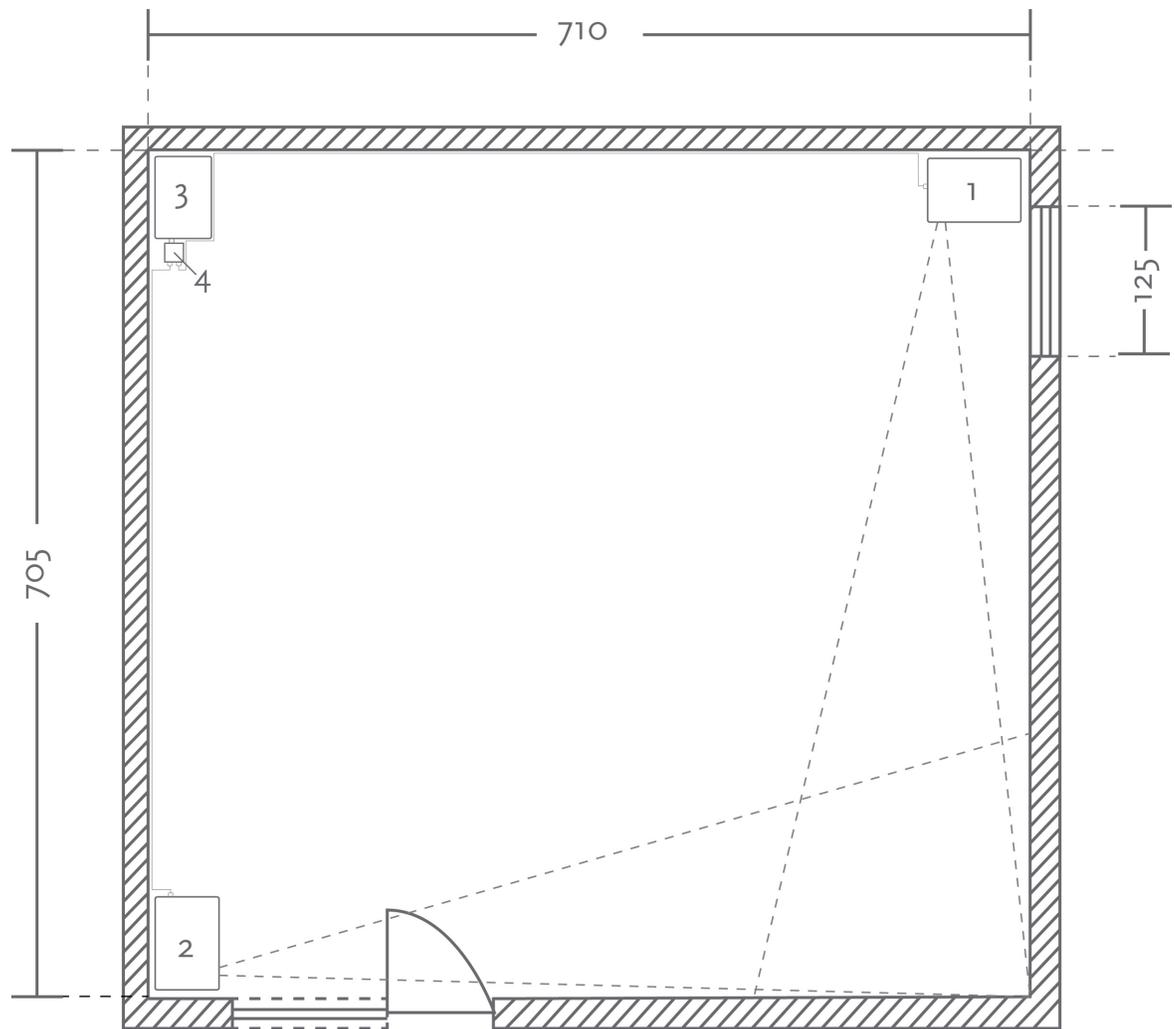


30.



31.

30 y 31. Sol de Larraechea Carvajal (2014). Ejemplos de error y descalce.
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'42"



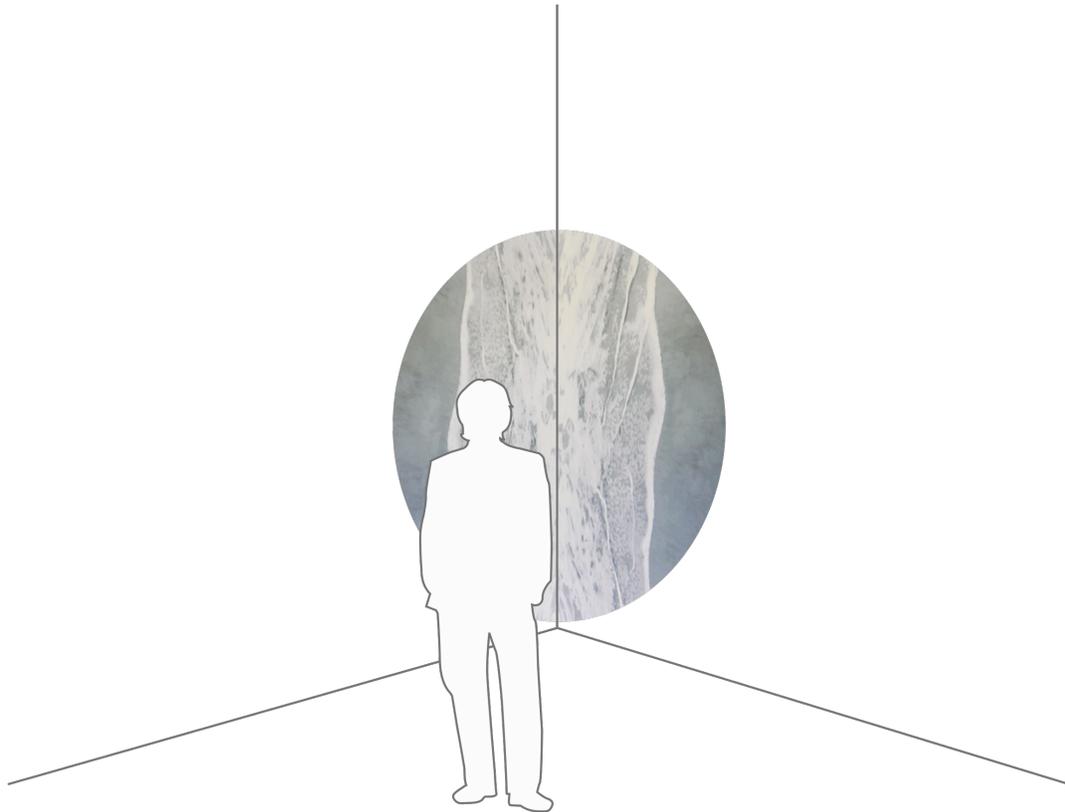
1 y 2: proyectores / 3: computador / 4: Matrox

32. Sol de Larraechea Carvajal. Planta de montaje, Sala Blanca Magíster en Artes UC.
Dibujo digital, medidas en centímetros. 2014.

Al ingresar a la Sala Blanca se ven dos proyectores en dos esquinas opuestas diagonalmente y en la esquina contraria a la proyección se encuentra una caja blanca que contiene el computador. En la última esquina se proyecta la obra ([ver imagen 32](#)).

La obra está proyectada en dos paredes perpendiculares (esquina) en loop, es decir el espectador decide cuando iniciar y cuando terminar de ver la obra, porque él determina el tiempo de duración. Sin embargo el video en sí dura 2'42".

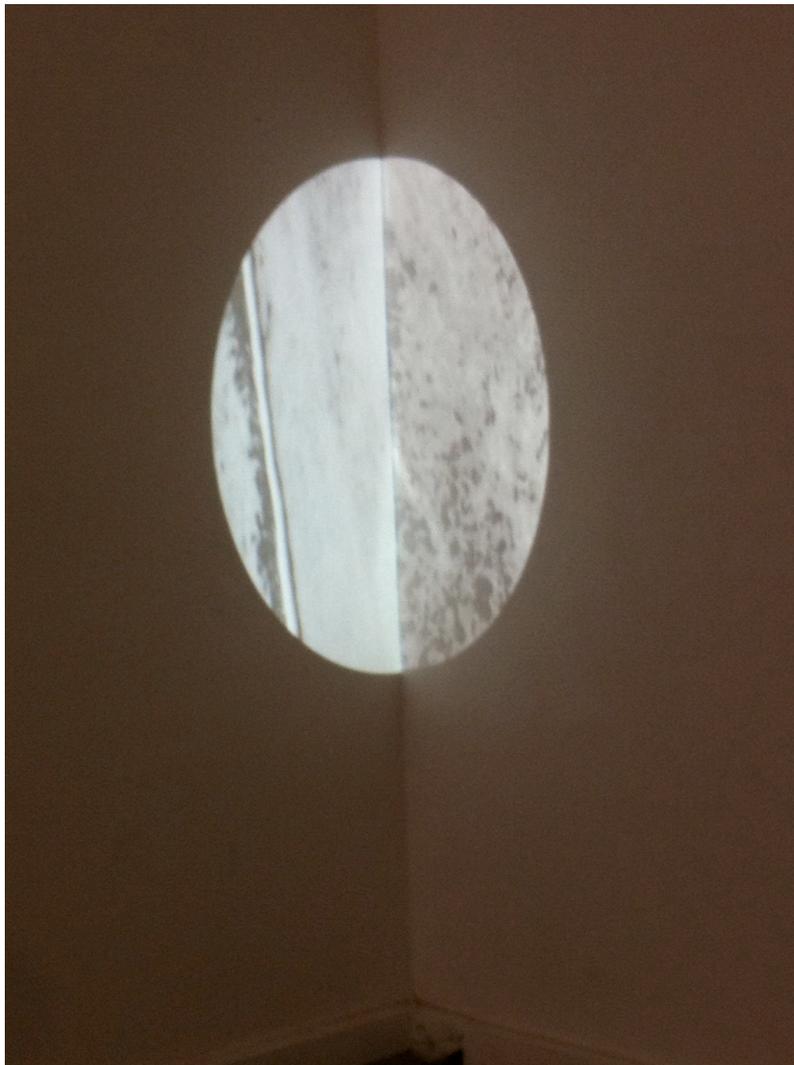
El espacio de la obra está pensado para incluir al espectador "dentro" de la esquina proyectada (ver imagen 33), con el fin de que pueda recorrerla y moverse frente a ella, donde incluso su propia sombra en la obra no afectaría su composición.



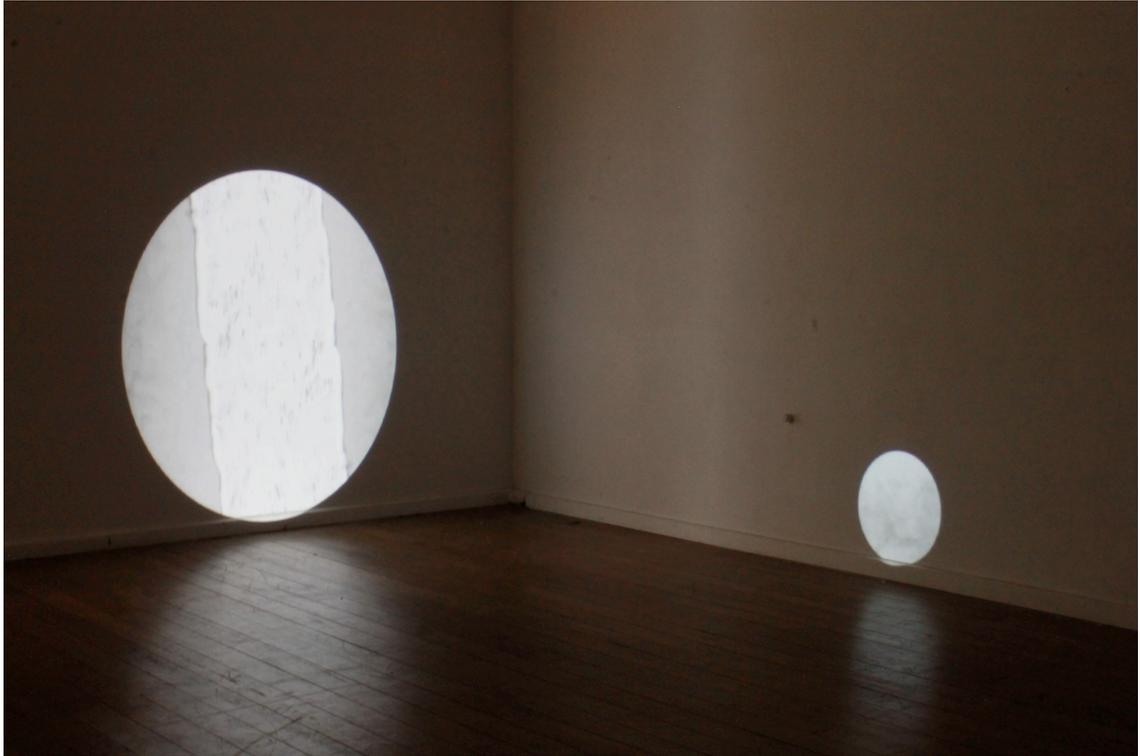
33. Sol de Larraechea Carvajal. Fotomontaje de la obra *La orilla del mar*.
Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior, Sala Blanca Magíster UC.
Dibujo digital. 2014.

Si bien el montaje de la obra comprende la Sala Blanca del Magister, solamente se necesita de dos paredes perpendiculares iluminadas mediante dos proyectores. Por lo tanto esta obra no es posible de montar en un telón o papel, necesita de una pared para incluirse y emplazarse en el espacio determinado.

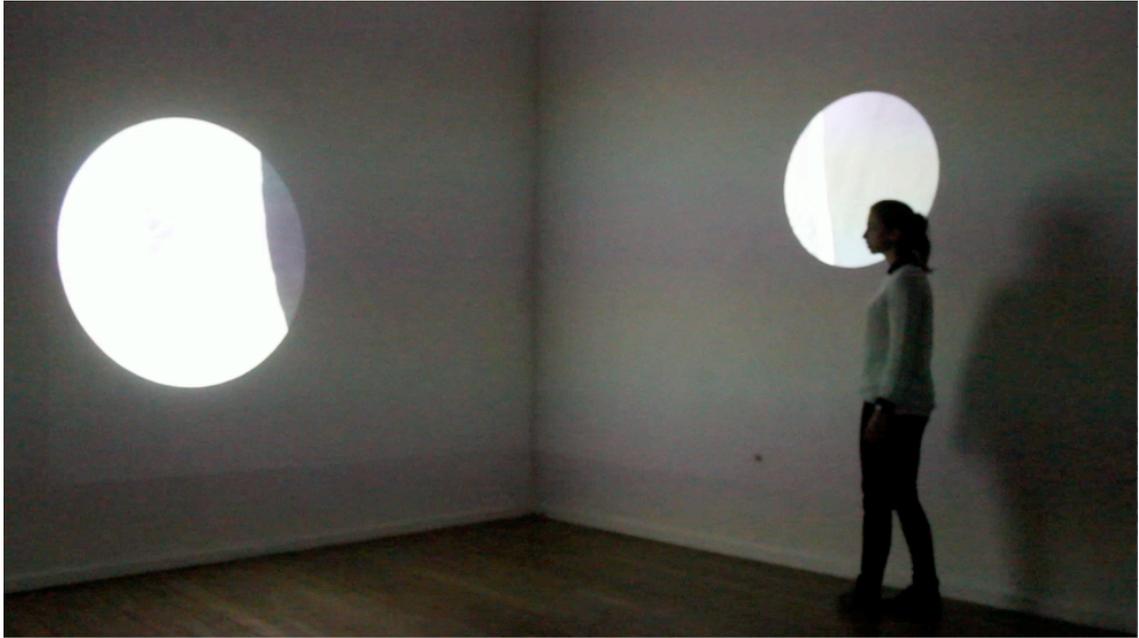
A continuación se muestran imágenes (de la 34 a la 39) correspondientes a la obra terminada.



34. Sol de Larraechea Carvajal (2014). *La orilla del mar*.
Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior (detalle).
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'42''



35. Sol de Larraechea Carvajal (2014). *La orilla del mar.*
Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior.
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'42"



36.



37.

36 y 37. Sol de Larraechea Carvajal (2014). *La orilla del mar*.
Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior.
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'42"



38.



39.

38 y 39. Sol de Larraechea Carvajal (2014). *La orilla del mar.*
Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior.
Videoproyección, blanco y negro, loop. Duración: 2'42"

IV. SÍNTESIS DE REFERENTES

Dentro de la selección de referentes, en primer lugar se analiza el trabajo de James Turrell en profundidad y luego se hace una pequeña reseña de los demás artistas (algunos ya mencionados al interior del marco teórico) y sus obras respectivamente.

4.1 James Turrell

Creo que la razón de ser del arte y los artistas es recordarnos el privilegio del ser humano al obtener placer a través de los sentidos.

James Turrell

El artista norteamericano James Turrell (1943) trabaja con la luz como materia, no como medio para iluminar sino como la naturaleza misma de la luz hecha obra. “Turrell redujo su medio a la nada, a la ausencia de objetos: tan solo luz y percepción. Sus primeras proyecciones de luz y sus construcciones evocan una percepción material de lo inmaterial” (Govan, 2009, p. 8).

Turrell trabaja proyectando luz en espacios determinados, los transforma y se crean nuevas percepciones a partir de la luz. Cuesta identificar los límites de la luz, sus contornos, esto hace que la luz parezca un material sólido (porque eso es lo que vemos).

Según los impresionistas la percepción de la realidad depende de la luz, que es una realidad en si misma. Turrell utiliza esta realidad para cambiar la percepción que tienen los espectadores del espacio, pero ¿qué se entiende por percepción?

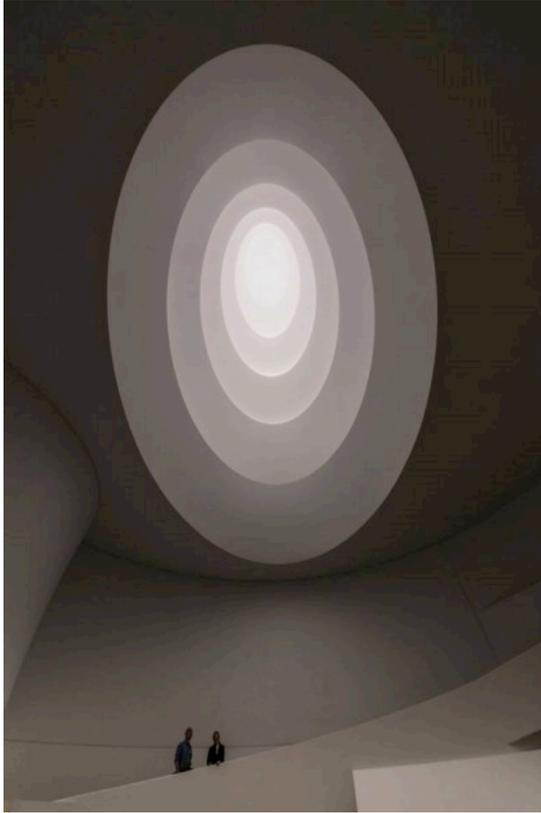
En una entrevista realizada en el 2009 por Jimena Blázquez para el libro sobre el proyecto *Second Wind* en la Fundación NMAC, se le pregunta a Turrell: ¿cuáles son las diferencias entre ver y percibir? Él responde lo siguiente:

Hay una diferencia semántica. Sin embargo, tratando de responder a lo que creo que es la idea detrás de la pregunta, diría que cuando comprendemos nuestras percepciones y cómo conforman la realidad del mundo en el cual vivimos, es cuando la verdadera percepción o entendimiento empieza. Es la idea de verse a uno mismo observando.

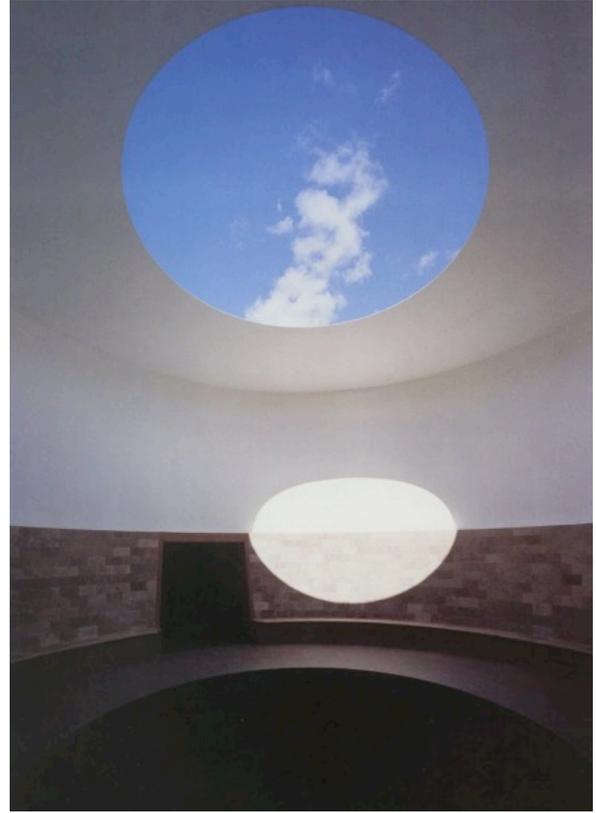
Mirar es diferente. El acto de la percepción tiene más relación con la idea de darse cuenta de lo que está ocurriendo cuando se mira. “Observarse viendo” es comprender la percepción. Esta idea está relacionada con el sentir la luz. El placer al observar como ejercicio sensual (p. 23).

Turrell es un referente para *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* por la relación que se genera entre el espectador y la luz, entre el reconocimiento de éste ante una sensación producida por una materia tan corriente y cotidiana como la luz. Turrell activa el espacio donde emplaza la luz, se activa y reconoce de otra manera, se está consciente del espacio habitado y se admira con su arquitectura, por muy básica que sea (ver imagen 40, p. 72).

En la serie *Skyspace*, Turrell construye altos espacios con una abertura en el techo abierto al cielo. Estas estructuras pueden ser autónomas o integradas en la arquitectura existente y la abertura puede ser circular, ovalada o cuadrada (ver imagen 41, p. 72). Esta abertura juega con la ilusión del espectador, ya que su canto de es tan delgado que se llega a creer que es una imagen, separada de la arquitectura.



40.



41.

40. James Turrell (1972 - ?). *Roden Crater*.
Abertura en el centro del cráter.
Desierto en el norte de Arizona.
Fuente: <http://jamesturrell.com/artworks/by-type/>

41. James Turrell (2013). *Aten Reign*.
Juego de luces LED, Guggenheim Museum, Nueva York.
Fuente: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/>

4.2 Ignacio Balcells / *Aysén. Carta del mar nuevo*, 1987

Se dice que Ignacio Balcells es el poeta del mar. Luego de que su hijo muere ahogado, parte al norte y se encamina hacia el sur por la costa, terminando en Chiloé. Son meses de viaje solitario, leyendo y escribiendo sobre y desde el mar. Estos escritos sobre nuestro mar son únicos en nuestra historia y es un aporte a nuestro territorio.

4.3 Enrique Ramirez / *Océan*, 2013 / *Los durmientes*, 2014

La mayoría de sus instalaciones fílmicas y fotográficas tienen como telón de fondo el mar, pero un mar que trata sobre las políticas de migraciones y exilios, y la discontinuidad de la memoria, muchas veces relacionándola con la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Para Ramírez esto significa indagar en su propia memoria, además de una trabajosa búsqueda en el imaginario subjetivo. Los enormes paisajes que usualmente aparecen en sus trabajos son concebidos como “espacios geo-poéticos para la imaginación, territorios abiertos para ver y deambular. La manera de ver las imágenes es contemplativa; el paisaje, la brisa, el agua, la arena, todos ellos parecen trabajar juntos en el esfuerzo de instalar una mirada subjetiva”³⁶.

Si bien Ramírez trata la muerte relacionada al mar muy contraria a la relación que yo le doy a mi obra, es interesante ver cómo se funden a través de la memoria de un mar que se condice con su territorio, sea por los detenidos desaparecidos arrojados al mar en dictadura (ver imagen 42, p. 74) en el caso de Ramírez o por la memoria particular de cada uno y su relación con el mar, que a mi parecer no deja indiferente.

³⁶ Recuperado de: <http://www.projetoccean.com>



42. Enrique Ramírez (2014). *Los durmientes*.
Video 4K, trípico, 15'. En exhibición en el Palais De Tokio, París, Francia.
Fuente: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/enrique-ramirez>

4.4 Enrique Zamudio / Serie *Olas*, 2007

Haciendo uso del dibujo, el óleo, fotograbado, litografía, serigrafía, y técnicas mixtas, Zamudio trabaja con imágenes que constituyen la memoria visual del país, fotografías de archivo de personajes públicos, monumentos, sitios y edificios emblemáticos, que ha rescatado con la intención de dar una nueva lectura a diversos aspectos de la Historia de Chile.

Sobre su serie "Olas" ([ver imagen 5, p. 23](#)), El Mercurio escribe:

“Se trata de variaciones a una distancia mínima del momento mismo en que estalla el oleaje sobre la costa. A plena luz del día, en blanco y negro, retrata la furia del mar, que termina por resolverse en espuma. (...) luminosas y palpitantes secuencias en blanco y negro, captadas dentro del mar, que aluden a la perennidad del océano, de la naturaleza, aunque hoy más de alguien las asociará al maremoto. La obra de Zamudio contiene en ella la historia, incluso involuntariamente.” (Ortiz de Rosas, 2013)

4.5 Hiroshi Sugimoto / Serie *Seascapes*, 1980 – 2003

La obra de Sugimoto es sensible y sutil. La serie *Seascapes* corresponde a veinte y tres fotografías tomadas en altura a diferentes mares alrededor del mundo; representan un mar calmo y sin olas, donde solo –y no siempre– se distingue la línea de horizonte entre el cielo y el mar, destacando una perfecta escala de grises, desde el blanco del cielo al negro del agua ([ver imagen 43, p. 76](#)).

El resultado compositivo se caracteriza por el equilibrio y la simetría, lo que produce una sensación de delicadeza y fragilidad. Sugimoto estudia cuidadosamente los efectos de la luz para plasmar en el instante preciso la emoción concreta.

En la serie se retratan los fenómenos esenciales y enigmáticos de luz, sombra, agua y atmósfera. Surge la impresión de que lo arcaico de nuestro planeta se finca en que las áreas acuáticas fueron el origen de la vida. Los paisajes marítimos infinitos, tan atractivos como aterrorizantes para el ser humano, sin duda exigen contemplación, evocan emociones y generan codificaciones. (Krieger, 2010, p. 137).



43. Hiroshi Sugimoto (1982). Serie *Seascapes*, *Ligurian Sea*, *Saviore*.
Impresión en gelatina de plata, dimensiones variables según la edición.
Fuente: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>

Sobre el mar, Sugimoto comenta: “Misterio de misterios, agua y aire se muestran ante nosotros en el mar. Cada vez que miro el mar, siento una sensación de tranquila seguridad, como al visitar mi hogar ancestral; me embarco en el viaje de la mirada.”³⁸

4.6 Louis Von Adelsheim / Exposición *Movimientos*, 2012

a.- *El finito multiplicado* (2002) (ver imagen 44, p. 77), corresponde a una caja de espejos que multiplican las imágenes de video en una suerte de caleidoscopio, así las formas se amplían casi al infinito, reflejándose e invirtiéndose en un atrayente loop.

³⁸ Recuperado de: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>

b.- El video *Instantes* (ver imagen 45, p. 78) lo interpretan escolares hindúes caminando de frente y luego de espalda al espectador, en una playa de Goa. El efecto de perspectiva, el alejamiento y acercamiento progresivo, crean un efecto de eternidad y un sentimiento melancólico que está marcado por el ritmo y la ralentización del video. Los cinco videos en simultáneo y reflejados hacen el efecto espejo donde los personajes desaparecen en si mismos. En otras palabras, “se multiplica el paisaje y el movimiento, prolongando el instante” (Valdés, 2012).

La multiplicación simétrica (a través del efecto espejo) es capaz de envolver e involucrar emotiva y sensorialmente al espectador a través del magnetismo de la puesta en escena.



44. Louis Von Adelsheim (2002). *El finito multiplicado*.
Video rodeado de una caja de espejos.

Fuente: http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2012/louis_von_adelsheim.html



45. Louis Von Adelsheim. Instantes.
5 videos reflejados.

Fuente: http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2012/louis_von_adelsheim.html

4.7 Walter Ruttmann / *Opus 1*, música de Max Butting, 1919 – 1921

Los videos experimentales de Ruttmann intentan “conferir sonoridad a la luz y al color, de traducir la música en movimiento visible” (Ihering c.p Nitschke. U y Leitner. A, 1989, p. 80). Se guiaron en base a la ley del ritmo para generar un juego cinético, “mostrar formas en movimientos rítmicos, libres de toda inhibición material. Música visible, luz audible” (Ihering c.p Nitschke. U y Leitner. A, 1989, p. 80).

El cine entendido como juego de luces, es decir, la utilización de la luz para crear formas abstractas que a través del movimiento pasan de una forma a otra, generando un baile de formas sólidas en movimiento, relacionándose con el círculo en mi trabajo (ver imagen 46, p. 79).



46. Walter Ruttmann (1919 – 1921). Fotograma de la obra *Opus 1*.
Animación con luces. 10 min aprox.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=k9vSRPN4jDk>

CONCLUSIONES

Los lugares de memoria de un espacio podrían ser infinitos, dependiendo del sinnúmero de eventos particulares de cada persona: un primer beso, un último adiós, una muerte repentina, son eventos que pueden dar un significado especial al espacio.

Christian Báez, 2009.

Al concluir el proceso de obra y ver el resultado de ésta, caben mencionar aspectos relevantes dentro de lo aprendido durante estos dos años.

Este magíster me sirvió para crecer y formarme dentro del ámbito artístico, en cuanto a desarrollar una mentalidad que me de la confianza para hablar como una artista, ya que anterior al magíster –y por mi formación como diseñadora- yo no sentía serlo. Por lo tanto creció la seguridad hacia mi trabajo y hacia mí misma, lo que se vio reflejado en el aumento de mis capacidades para escribir y comunicar mi trabajo.

Dentro de la memoria, existen aspectos teóricos que considero importante concluir. En primer lugar es necesario recordar y establecer que el concepto de movimiento es el que atraviesa y liga la obra a través de la videoproyección. De este concepto se desprende el movimiento del mar en la imagen y el movimiento del círculo proyectado en el espacio. Entonces, el movimiento del círculo se produce por tres factores al mismo tiempo: el movimiento propio del mar en su interior, su desplazamiento de un lugar a otro (y entre paredes) y la expansión y contracción de su contorno.

De lo anterior se desprende que la obra *La orilla del mar. Transiciones: movimiento y luz en el espacio interior* trabaja con diferentes imaginarios. Por ejemplo, el eje visual del círculo, donde el mar se expande y contrae hacia el centro, lo percibo -entre otras cosas- como una forma de entrar en su interior, como si éste me succionara y trasladara mentalmente a la profundidad.

Lo segundo es concluir que la obra rompe con los espacios ortogonales mediante una línea curva en movimiento. Sin duda esto se aleja definitivamente de la proyección predeterminada y abre un diálogo sobre las nuevas formas de entender, explorar y proyectar un espacio, creando muchas veces una nueva percepción y contemplación del mismo.

En tercer lugar, al incluir una nueva categoría del paisaje, el *paisaje reducido*, entra una nueva forma de percibirlo, aplicando el concepto de lo sublime como una extensión hacia lo íntimo y cercano de un encuadre aproximado, como una categoría de lo sensible. En este sentido entendí el concepto de estética ligado a lo sensible más que a lo bello, comprendiendo “el paisaje como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimiento” (Ritter. J, c.p Gómez. J en Maderuelo, 2008, p. 15).

Con respecto a esto último y leyendo a Kant (1943), quien señala que “lo sublime conmueve, lo bello encanta” (p. 3), planteo una duda: la orilla del mar es bella o sublime? El propio Kant comenta que “lo bello de la naturaleza debe buscarse fuera de nosotros, el de lo sublime en nosotros mismos” (1990, p. 77), por ende en los sentimientos que evoca la naturaleza y su representación. Entonces se podría concluir que la orilla del mar es ambas cosas, bella y sublime.

Lo cuarto es destacar que la obra está relacionada con las formas visuales, es decir con el plano de la expresión y en este sentido la obra habla desde lo poético, tal como Bachelard (1975) observa y describe las líneas, los ángulos, los rincones y las curvas como herramientas posibles dentro de la poética del espacio. Al respecto, parte del sentido de mi trabajo tiene que ver con la compresión y reducción de la mirada en forma circular y en un espacio determinado, la cual permite observar una parte del todo, aludiendo nuevamente a los imaginarios. Esto abre un nuevo campo dentro de la mirada, ya que se indica específicamente –mediante detalles y gestos- lo que el espectador puede observar.

Esta nueva forma de percibir fue lo que me llamó la atención sobre los referentes citados en esta memoria. Si tuviera que nombrar una palabra que una a la gran mayoría de ellos, ésta sería conmover. Conmover es “poner en movimiento, unir en movimiento, producir una impresión profunda que no se agota en los sentimientos personales sino que se desborda hacia una emoción común” (Valdés, 2006, p. 60). Esto es lo que siento sobre los referentes y lo que en cierta forma espero produzca mi obra, la capacidad de afectar al espectador hasta una dimensión emocional, que este se sienta interpelado por la obra prolongando el instante de contemplación.

Así es como entendí que la videoproyección es un medio que se impone frente al espectador y lo predispone al encuentro con la obra. La videoproyección atrae por su condición de luz y por su poder de convocatoria. Llama la atención y no deja indiferente. Según el videoartista surcoreano Nam June Paik:

Un 80% de la información humana nos llega a través de los ojos. El 12% de la información humana se percibe a través del oído [...] Por lo tanto, el video controla hasta el 90% de nuestras informaciones sensoriales. El video es como la vida. El video es como un sueño. (Paik, en Pérez Ornia, 1991, p. 33).

La videoproyección nos presenta una construcción efímera de luz transformada en materia, la cual puede ser recorrida como una experiencia sensorial. Este estímulo lumínico, nos permite percibir bordes, líneas, colores, texturas y movimientos direccionales que componen la imagen del video.

Al respecto, se puede concluir que al ser la imagen de video frágil, efímera y manipulable (editable), incita a la experimentación y a la búsqueda de nuevos lenguajes. La imagen es contenido en sí misma, más aún si se construye un espacio con ella.

En este nuevo espacio, se logra construir una imagen donde el espectador está magnetizado y conmovido con este mar que se expande y contrae. El mar –al igual que el fuego- produce eso, la capacidad de contemplarlo por mucho tiempo, sin

cansarse. Porque “ver es pensar y el video, arte de la visión, se convierte en arte de la contemplación” (Viola, en Pérez de Ornia, 1991, p. 65).

No obstante lo dicho anteriormente, pienso que el descubrimiento más importante dentro de esta obra fue entender y aceptar el aspecto biográfico que estaba oculto, pero que aparecía cada vez que mi trabajo se relacionaba con el mar, colándose entre líneas.

Es así como puedo decir con certeza, que con esta memoria y su obra descubrí que la presencia de mi papá, en términos de esencia, es pura naturaleza en mí. Esto se refleja específicamente en el mar: como territorio, por su aspecto visual y relacionado con la ausencia de él y lo que esto significa emocionalmente para mí. Y por qué no, me sirvió también para hacerle un homenaje a través del mar, porque “sin crisis no hay arte” (Hug c.p Sabbagh, 2011, p. 7).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía mínima

Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Banks, W., Blázquez, J., College, P., Goto, S., Govan, M. y Turrell, J. (2009). *James Turrell*. Milano: Charta

Casetti, F y Di Chio F. (1991). El análisis de los componentes cinematográficos. En F, Casetti y F. Di Chio, *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.

Chevrier, J-F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Jocelyn-Holt, A. (1997). Nuestra frágil fortaleza histórica: repensar el orden histórico en Chile. En A. Jocelyn-Holt, *El peso de la noche, nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago de Chile: Ariel.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960 – 1989*. Madrid: Akal.

Maderuelo, J. (2007). *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Nitschke, U y Leitner, A. (1989). *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*. Munich: Goethe-Institut.

Olhagaray, N. (2002). *Del video-arte al net-art*. Santiago de Chile: LOM

Pérez Ornia, J. R. (1991). *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: Serbal.

Bibliografía complementaria

Aumont, J. (1990). *La imagen*. Barcelona: Paidós

Balcells, I. (1987). *Oficio de Olas*. Santiago de Chile: La Noria

Balcells, I. (1988). *Aysén. Carta del mar nuevo*. Santiago de Chile: Pesquera Friosur

Brugger, W. (1983). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Herder

Fiedler, J, Feierabend, P. (2013). *Bauhaus*. Postdam: h.f.ullmann publishing

Kant, I. (1990). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe

Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos

Krebs, R. (2008). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario

Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM

Maderuelo, J. (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.

Olivares, R (Ed). (2013). En el límite. *Exit*, (52).

Valdés, A. (2006). *“No pienses como un artista, piensa como un ser humano.” Apuntes para una poética de Alfredo Jaar*. Barcelona: Actar Pro.

Tesis

Jolly, V. (2013). *El Mar como territorio habitable en Valparaíso. Museo del Mar Pacífico Sur*. (Tesis de maestría inédita). Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Sabbagh, J.P. (2011). *Vuelo*. (Tesis de maestría inédita). Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Recursos electrónicos

- Artishock. (2013). Enrique Ramírez en Die Ecke / Screen Festival de Barcelona. *Revista de arte contemporáneo Artishok*. Recuperado de: <http://www.artishock.cl/2013/05/enrique-ramirez-en-die-eckescreen-festival-de-barcelona>
- Báez, C. (2009). Brisas (¿El agua lo limpiará todo?). *Arte-Sur*. Recuperado de: <http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/01/Brisas-CBaez.doc>
- Balcells, I. (2001). El castellano marino en América. *Ignacio Balcells*. Recuperado de: <http://www.ignaciobalcells.cl/textos/la-mar>
- Freire, H. (2010). La ventana, un motivo visual. Cine, poesía, pintura. *Publicación de Psicoanálisis, sociedad, subjetividad y arte*. Recuperado de: <http://www.elpsicooanalitico.com.ar>
- García de la Huerta, M. (2000). En torno al problema de la identidad latinoamericana. *Universum*, 15: 113-124. Recuperado de: <http://universum.utralca.cl/contenido/index-00/garcia.pdf>
- Kant, I. (1943). Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y de lo bello. Lo bello y lo sublime. *Universidad de Granada*. Recuperado de: http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Kant_sublime.pdf
- Katz, C, Reid, P y Andrade, M. (2009). Tres visiones sobre el río Mapocho. *ARQ, Ríos urbanos*, No. 72: 56 – 59. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962009000200011&script=sci_arttext
- Krieger, P. (2010). La estética del mar y otros minimalismos de Hiroshi Sugimoto. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32 (96): 133-144. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36915058008>
- Larraín, J. (2010). Identidad chilena y el bicentenario. *Revista digital Centro de Estudios Públicos*, 120 (noviembre). Recuperado de: http://www.cepchile.cl/dms/archivo_4736_2870/rev120_jlarrain.pdf

- Ortiz de Rosas, M. (2013, 28 de junio). De obras de los ochenta a imágenes en 3D. *El Mercurio online*. Recuperado de:
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7Bbf615afc-bab6-4ffd-811e-8da3823ab51d%7D>
- Palacios, J.M. (2014). "Soy habitante y eso me hace ser artista" una entrevista con Enrique Ramírez. *Revista de arte contemporáneo Artishock*. Recuperado de:
<http://www.artishock.cl/2014/11/soy-habitante-y-eso-me-hace-ser-artista-una-entrevista-con-enrique-ramirez/>
- Sommer, W. (1986). El mar de Chile y sus pintores. *Revista Ambiente y Desarrollo*, 2 (2): 47 – 51. Recuperado de:
http://www.cipma.cl/web/200.75.6.169/RAD/1986/2_Sommer.pdf
- Valdés, C. (2012, 25 de marzo). El riesgo de Louis Von Adelsheim: ocupar todo el MAC con sus monumentales videoinstalaciones. *El Mercurio*. Recuperado de:
http://adelsheim-leuchtet.de/wp-content/uploads/2013/12/mercurio_phpbnjPA.pdf
- Villasmil, A. (2013). Una retrospectiva en tres capítulos recorre la obra de James Turrell, el artista de la luz. *Revista de arte contemporáneo Artishock*. Recuperado de: <http://www.artishock.cl/2013/06/una-retrospectiva-en-tres-capitulos-recorre-la-obra-de-james-turrell-el-artista-de-la-luz/>

Sitios web consultados

Enrique Ramírez. <www.enriqueramirez.net>

Enrique Ramírez, Ocean. <www.projetoocean.com>

Enrique Zamudio. <www.enriquezamudio.cl>

Galería Macchina. <www.galeriamacchina.cl>

Guggenheim. <www.guggenheim.org>

Hiroshi Sugimoto. <www.sugimotohiroshi.com>

Ignacio Balcells. <www.ignaciobalcells.cl>

James Turrell. <www.jamesturrell.com>

Matrox. <www.matrox.com>

Museo de Arte Contemporáneo. <www.mac.uchile.cl>

Palais de Tokyo. <www.palaisdetokyo.com>

Real Academia de la lengua española. *Diccionario virtual del Español.* Recuperado de <<http://www.rae.es>>

Tabla de mareas. <<http://www.tablademareas.com/mareas/tipos-mareas>>

Louis von Adelsheim. <<http://adelsheim-leuchtet.de/>>

Youtube. 2012. Lazlo Moholy-Nagy Lichtspiel - Schwarz Weiss Grau (luz en movimiento negro-blanco-gris).

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Tqsixnw8DO8>

Youtube. 2011. Joseph Cornell-Gnir Rednow. 1955.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bhk8jrt4dfU>

Youtube. 2011. Walter Ruttmann - Lichtspiel Opus I (1921). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=k9vSRPN4jDk>