

Geohistorias, memoria y performatividad. Imágenes postantrópicas en Enrique Ramírez
Magdalena Mastromarino
Boletín de Arte (N.º 25), e056, ISSN 2314-2502
<https://doi.org/10.24215/23142502e056>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

GEOHISTORIAS, MEMORIA Y PERFORMATIVIDAD

IMÁGENES POSTANTRÓPICAS EN ENRIQUE RAMÍREZ

GEOHISTORIES, MEMORY AND PERFORMATIVITY

POSTANTHROPIC IMAGES IN ENRIQUE RAMÍREZ

Magdalena Mastromarino | magdalena.mastromarino@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Tres de Febrero. Argentina

Recibido: 29/11/2022

Aceptado: 10/04/2023

RESUMEN

Diferentes propuestas dentro de los llamados nuevos materialismos, de la mano del poshumanismo, se desligan del camino ya transitado por la historia del antropos, para trazar más bien geohistorias: un tiempo lleno de herencias y memorias, enredadas en relaciones multispecies. En base a esta premisa, el presente escrito se centrará en las obras de Enrique Ramírez, Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N y Los durmientes, a partir de las teorizaciones trazadas por autores como Karen Barad y Donna Haraway en cruce con el perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro.

PALABRAS CLAVE

Enrique Ramírez; imagen; agencia; poshumanismo

ABSTRACT

Different proposals within the so-called new materialisms, hand in hand with posthumanism, detach themselves from the path already traveled by the history of anthropos, to trace rather geohistories: a time full of inheritances and memories, entangled in multispecies relationships. Based on this premise, this paper will focus on the works of Enrique Ramírez, Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N and Los durmientes, based on the theories outlined by authors such as Karen Barad and Donna Haraway at the crossroads with the Amerindian perspectivism of Eduardo Viveiros de Castro.

KEYWORDS

Enrique Ramírez; Image; Agency; Posthumanism



Con el objetivo de echar luz sobre la capacidad agencial de los relatos materiales sobre la historia, la presente investigación analiza la obra del artista chileno Enrique Ramírez (1979). Generalmente asociado al ensayo visual, sus producciones combinan la ficción con un fuerte trabajo documental construyendo narraciones que parten del territorio, las fuerzas naturales y la materialidad de los objetos. Desde las teorizaciones posthumanistas en cruce con los nuevos materialismos y el perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro, analizaremos en sus obras *Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N* y *Los durmientes*, la conformación de una estética postantrópica centrada en el efecto de presencia que se les confieren a entidades no humanas. El objetivo es señalar cómo las mismas conforman más bien geohistorias, un tiempo lleno de herencias y memorias, enredadas en relaciones multispecies.

Asimismo, nos proponemos demostrar como la agencialidad de la imagen constituye un elemento central en su producción. Me refiero a aquellos momentos en los que quiebra su función representativa, en pos de evidenciar su propia materialidad corpórea. Nos referimos, no solamente al tratamiento objetual que el artista hace en sus instalaciones, de proyectores, monitores, y pantallas, sino también a otros recursos, como un particular uso del plano secuencia y la cámara subjetiva, con el fin de generar zonas de auto referencialidad. En palabras de Thomas Nail, la imagen es «el proceso móvil por el cual la materia se retuerce, se pliega y se refleja en diversas estructuras de sensación y afecto» (2019, p.11).¹ De este modo es que proponemos analizarla desde la continuidad de los cuerpos, como un despliegue en red, que dispara «una serie de prácticas nuevas, distribuidas y anidadas» (Latour, 2001, p.216).

LA CUESTIÓN DE LA AGENCIA EN EL CONTEXTO ACTUAL DEL ANTROPOCENO

Reconociendo la necesidad de producir narraciones colectivas que deshagan las concepciones que conforman una historia del *ánthropos*, la filosofía posthumanista con su crítica al antropocentrismo y a los enfoques dualistas y jerárquicos, habilita una imaginación histórica en la que los modos de ser de lo viviente se encarnan en relatos de coevolución y cohabitación. Este abordaje ha sido profundizado en las últimas décadas por los nuevos materialismos, al considerar la agencia ya no como la propiedad exclusiva de una entidad en particular, sino como un despliegue de múltiples historicidades materiales de entidades bióticas y abióticas, y a partir de una concepción temporal que abandona la noción progresiva de la historia (Barad, 2021).²

En el año 2000 Paul Crutzen y Eugene Stoermer inician el debate en torno al concepto de Antropoceno dando cuenta de cómo el acelerado desarrollo de las antropogénicas desplegadas desde Revolución Industrial e intensificadas tras la Segunda Guerra Mundial se verifican en una tierra dañada con una descomposición progresiva de sus ecosistemas. Un impacto creciente, que lleva a concebir la acción humana como una fuerza geológica. Esta aparente centralidad no hace más que enlazar a lo humano en el terreno de la geohistoria, reubicando su agencialidad en relación con una cantidad de metabolismos, economías, y ecologías que trabajan y coexisten en temporalidades múltiples.

Desde los estudios de geografía, específicamente en el terreno de la geografía cultural, el regreso a la materia se verifica a partir de las conexiones vitales entre lo geo (tierra) y lo bio (vida). Según este abordaje los paisajes se co-fabrican entre cuerpos humanos, más que humanos y una tierra viva. Asimismo, el paso de un discurso analítico a la atención por la

1 «The image is, therefore, the mobile process by which matter twists, folds, and reflects itself into various structures of sensation and affection» (2019, p.11) Traducción de la autora del artículo.

2 Si bien el constructivismo social ha sido central para el activismo político al visibilizar las estructuras contingentes e históricamente determinadas que operan sobre lo real, el realismo agencial de la mano de Karen Barad encuentra en el concepto de intraacción un escape a la encrucijada binaria entre lo dado, identificado con la naturaleza, y lo construido, asociado con la cultura.

práctica conlleva severos cambios metodológicos. La preocupación por el significado cede su lugar a la responsabilidad de los afectos, entendiendo este último a partir de las intensidades de una relacionalidad intensiva, que abandonan la noción de un cuerpo individualizado. (Whatmore, 2006). Siguiendo a Latour la tierra es entendida «como una larga serie de acontecimientos históricos, azarosos, específicos y contingentes, como si fuese el resultado provisorio y frágil de una geohistoria» (2017, p. 98). Ya no es aquella red extensa homogénea promovida por la modernidad, entendida como puro territorio a ser conquistado, sino una tierra situada, una tierra conmovida por agencias antes invisibilizadas.

Como bien señala Donna Haraway «La especie hombre no hace historia (...) la historia es aquella que habita en la tierra en donde los bichos -humanos y no humanos- devienen-con mutuamente, se componen y descomponen unos a otros» (2019, p.153). Asimismo, Eduardo Viveiros de Castro aporta desde el perspectivismo amerindio, una visión del universo concebido a partir de agentes subjetivos actuantes, humanos y no humanos. América es un universo conformado por muertos, dioses, animales, plantas, fenómenos meteorológicos y objetos dotados de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas y que sostienen una capacidad de performance (Viveiros de Castro, 2010).

A partir de este abordaje, es que nos preguntamos por el rol de las imágenes técnicas en la construcción de entramados agenciales. En palabras de Thomas Nail esto implica pensar en lo que hace la imagen misma, no solo en lo que hace por los humanos. Desde una perspectiva semiótica material que considera que ni las prácticas discursivas ni los fenómenos materiales son ontológica o epistemológicamente anteriores, el presente análisis se inscribe dentro de una teoría materialista de la imagen que se aparta de los marcos antropocéntricos tradicionales basados en estructuras subjetivas y formales (Moscoso, 2021). La imagen no es algo separado de la materia. Es una estructura cinética y topológica completamente continua (Nail, 2019). Ya Gilles Deleuze advierte en la imagen-movimiento que la misma implica una modulación que nada tiene que ver con la semejanza de aquello que es representado, es la operación de lo real, «al constituir y no cesar de reconstituir la identidad de la imagen con el objeto» (1984, p.47). Su carácter no se reduce ni a su soporte ni a su aspecto visual «es óptica, sónica, háptica, olfativa y gustativa» (Nail, 2019, p.11).³ Esto nos lleva a considerarla más allá de la representación, de la relación jerárquica que se establece entre aquel que observa y aquello que es observado, y atender a sus características afectivas, participativas y performativas.

Es por ello que la reconsideración de las redes agenciales capaces de contar la historia resulta esencial a la nueva experiencia de la historicidad que propone el Antropoceno. Considerando aquellas participaciones que se enredan con las nuestras, advirtiendo la densidad temporal que conforma nuestro presente, esta propuesta nos invita a abandonar un relato de excepcionalísimo humano: un tiempo ya acabado, atado a la catástrofe por venir que pareciera cerrar de una vez y para siempre toda posibilidad de futuro.

3 «the image is not reducible to a strictly visual [...], is optical, sonic, haptic, olfactory, and gustatory» (2019, p.11). Traducción del autor del artículo.

LA HISTORIA HABLA DESDE EL TERRITORIO. EL TIEMPO HABITA EN ÉL

«A veces tenemos recuerdos de recuerdos vagos, imágenes inestables que nuestro mundo está alterando permanentemente, como un despojo de la historia cuyo cuento nunca termina, como olas que se encuentran con la tierra una y otra vez ... Mar mAr maR ... una repetición, un acto de resistencia.» Enrique Ramírez (24 de septiembre de 2019)

La relación entre el territorio y la historia tiene una larga tradición en el imaginario chileno. Desde las canciones de Violeta Parra a producciones recientes dentro del universo audiovisual, en donde el agua, el mar y el océano, resultan una clara metáfora de la memoria. Me refiero a obras como Sueños de hielo (1993) de Ignacio Agüero, Litoral, cuentos del mar (2008) de Raoul Ruiz o El botón del nácar (2015) de Patricio Guzmán. En ellas, retomando las palabras de David Martin-Jones, el paisaje configura un archivo físico en el que emerge la historia (2013, p.707).

En el año 2013 Enrique Ramírez se embarcó en el carguero Pacific Breeze, un barco frigorífico, para iniciar un viaje a la inversa de los antiguos conquistadores. De América a Europa, desde Valparaíso, Chile, hasta Dunkerque, Francia. Una cámara fija, instalada en el lugar de mando registró una travesía de tres semanas de duración, un plano secuencia a contrapelo de la historia, capaz de re-imaginar y trazar una nueva cartografía. La tarea imposible de realizar una imagen que traduzca la temporalidad misma del viaje surgió en el artista a partir del recuerdo de A Trip Down Market Street una película de trece minutos de duración, considerada el primer plano secuencia de la historia, en el que la cámara, ubicada en la parte delantera de un tranvía, registraba la emblemática calle de San Francisco. Esta imagen fue tomada cuatro días antes del terremoto de 1906, adquiriendo a partir de esta distancia temporal que lo había cambiado todo, un valor documental, y de añoranza ante esa ciudad devastada. Deleuze en La imagen movimiento (1984) analiza aquellos casos en los que la cámara se vuelve un «equivalente general de todos los medios de locomoción que ella muestra o de los que ella se sirve» (p.41) y como estas pueden «moldearse sobre el tiempo del objeto» adoptando «la impresión de su duración» (Bazin en Deleuze, 1984, p.43). En el caso de Océano [Figura 1] la naturaleza rítmica, marcada por el movimiento del mar se traduce en situaciones ópticas-sonoras puras, que abandonan toda actitud pragmática para registrar la acción desmesurada del tiempo: «una imagen del mundo sin cortes (...) similar a la arrojada por un instrumento que lee nuestras pulsaciones, pero con la fuerza desgarradora de la naturaleza reflejada en ella» (Ramírez, 2013, p.22).

La exposición dura lo que dura la travesía. La experiencia del tiempo real se tuerce en pos de una dilatación temporal, con el objetivo de romper la relación habitual que el espectador mantiene con la imagen. De este modo el contempla algo que no volverá a suceder y que lo ubica en un día preciso del viaje. Su temporalidad individual se sobreimprime sobre la temporalidad del viaje. Así se vuelve partícipe de un tiempo compartido, en un punto en donde su experiencia, confluye con el cuerpo de la imagen, en ese instante preciso de la travesía, en esa imagen única e irrepetible.

Por otro lado, veinticinco monitores (uno por cada día de viaje), exhiben films en donde se dispersan diversos relatos de historiadores, ingenieros, mercantes, científicos, inmigrantes, y viajeros. Más allá de las múltiples entrevistas, gran cantidad de entidades no humanas adquieren un inusual protagonismo. Salas de máquinas, computadores, cuerdas, tripulantes, estructuras del barco; así como las nubes, el viento, el movimiento incansable del mar, etc., persisten en planos fijos de duración prolongada [Figura 2]. Cada uno, con su historia, subsiste en un tiempo que le es propio y que le confiere un efecto de presencia.



Figura 1. Enrique Ramírez, *Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N*. Video HD plano secuencia de 24 días (2013)

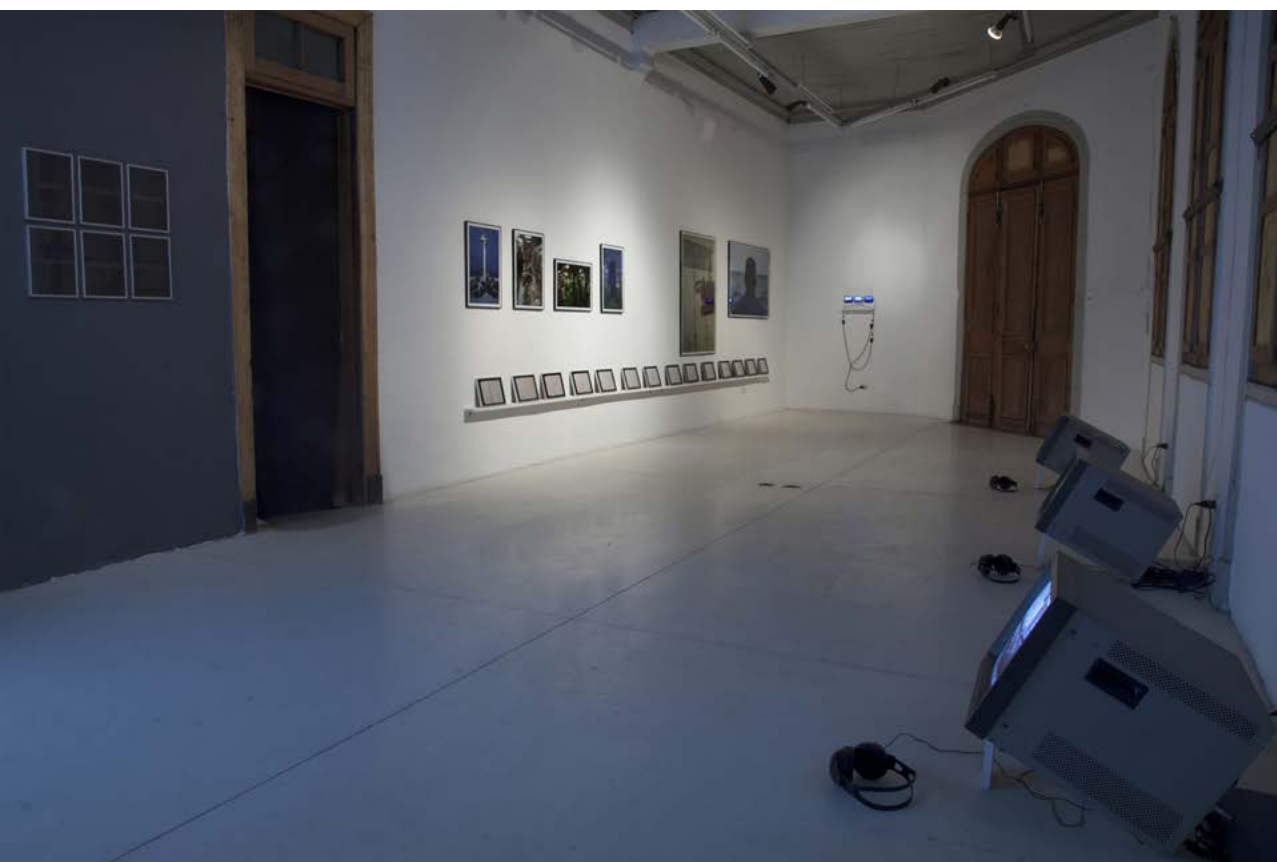


Figura 2. Enrique Ramírez. *Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N*. Instalación. Die Ecke Arte Contemporáneo (2013)

El montaje está pensado como una bitácora de viaje, que reúne fotografías, objetos y videos [Figura 3]. Los monitores ubicados al ras del piso, la alternancia de ritmos, espacios y dimensiones de la imagen, obliga al espectador a torcer su actitud meramente contemplativa. De este modo lo que prima es algo más que una función representativa. La imagen adquiere un carácter objetual. Recordando las apreciaciones de Michael Fried (1998) en torno al minimalismo, el objeto es una presencia que adquiere cualidades antropomórficas y animistas «como si la obra en cuestión tuviera una vida interior» (p.336) que al mismo tiempo crea relaciones contextuales con su entorno.



Figura 3. Enrique Ramírez. *Océano 33°02'47\" S / 52°04'00\" N*. Versión web (2013)

En su versión web *Océano* emula la navegación del Google Earth, apelando nuevamente a una mirada maquínica. Cada día de la travesía se apoya en una coordenada espacial específica. Allí se despliegan los veinticinco cortometrajes. La imagen insistente del mar expone la invisibilidad del trazado geopolítico «aquellos muros, imaginarios y limítrofes, construidos para resguardar la propia economía frente a los países vecinos, líneas apenas perceptibles trazadas virtualmente sobre una superficie» (Ramírez, 2013, p.18) Ese tiempo se quiebra en la temporalidad biográfica del diario de viaje. El zoom sobre el territorio no tiene la intención de cartografiar un espacio para que este resulte colonizado, sino evidenciar del espesor histórico y social de un territorio hecho de experiencia.

NO HAY UN FUTURO A PREDECIR SINO UN FUTURO A PERFORMAR

«Un pino es el tiempo, y el bambú es el tiempo, las montañas son el tiempo, los océanos son el tiempo, si el tiempo se aniquila, las montañas y los océanos se aniquilan. El tiempo en sí mismo es ser y todo ser es tiempo.»
Karen Barad (2016)

En el año 2014 Enrique Ramírez realiza *Los durmientes*, cuyo título alude a los desaparecidos en la última dictadura chilena⁴ «Chile calla todo. Hasta la muerte y su geografía es perfecta para la impunidad y el silencio. Aproximadamente 500 cuerpos fueron lanzados al mar entre 1973 y 1978, sólo uno apareció expulsado por el agua... Así, nuestro mar se ha convertido en el cementerio de Chile» (Ramírez, 2015, s.p.) .

⁴ Como señala Valentina Montero el título de su proyecto modula una triple significación: enunciativa, especulativa y poética. Refiere a los maderos transversales, al eje de la vía férrea a los que fueron atados los secuestrados, a los cuerpos, y al silencio del mar junto con todos sus secretos. (Montero en Ramírez, 2015).

La obra está conformada por un tríptico visual y sonoro, compuesto por proyecciones sincronizadas, con sus pantallas dispuestas de forma semicircular, con el propósito de abrazar al espectador [Figura 4].



Figura 4. Enrique Ramírez. *Los Durmientes*. Video instalación (2014)

La figura de un helicóptero se recorta sobre las sierras, otra cámara sobrevuela un efímero cementerio compuesto por cruces que flotan sobre el mar. El tríptico se completa con la imagen central, filmada en la playa Quintero, donde se encontraron los primeros rieles junto a trozos de ropa. Un hombre, entrado en años, vestido de traje, camina por la playa mientras sostiene delicadamente un pez muerto. El helicóptero despega. Sobrevuela las sierras, luego el mar. El anciano avanza hasta ocultarse detrás de un barco encallado. Un hombre más joven, emerge de allí. Sus manos sujetan una bolsa mortuoria. Comienza su andar regular, hasta reunirse nuevamente con el anciano, quien lo espera en la orilla, para realizar una suerte de intercambio. La cámara cae desde el helicóptero al mar. La imagen se descontrola, registrando su trayecto hasta finalmente hundirse en el océano. La tercera pantalla continua su recorrido por el cementerio marino. La imagen central es la primera en desaparecer. La de la derecha se suma. Empiezan a pasar los créditos. La cámara sumergida en el mar, sigue rodando hasta fundir a negro.

El poder transfigurado del tiempo se da a partir del uso del plano secuencia. Generalmente la cámara sigue a los personajes, a excepción de aquellos momentos en los que se escinde para adoptar un nuevo punto de vista. Su movimiento responde a reordenamientos que se dan al interior del plano, en pos de subrayar cierta circularidad temporal, una conciencia-cámara, para decirlo en términos de Deleuze, que establece ya no relaciones sensorio motrices, sino mentales. El uso de la voz en off nos enfrenta a la imaginación huidiza de aquella vida «que no vimos nunca (...) que imaginamos» (Ramírez, 2014). La experiencia en el cuerpo del

«frío, la piel de gallina, los ojos cerrándose» (Ramírez, 2014), pero también, asume la perspectiva de una historia contada por el mar, una historia que permanece en silencio, protegida por los peces, los planetas, las corrientes y lo que estos deciden hacer emerger.⁵ Recordemos que Viveiros de Castro, en referencia al perspectivismo amerindio menciona la posibilidad de pensar un antropomorfismo no antropocéntrico. Según esta cosmología, cada especie de existente se ve a sí misma como humana, como reflejo de un estado ancestral común. Cada objeto o aspecto del universo constituye una entidad híbrida pensada a partir de la perspectiva y la auto-referencialidad que supone considerarse al mismo tiempo humano para sí y no humano para otro (2010). La analogía que se establece a partir de la figura de los peces durmientes podría leerse en este sentido. Los humanos no somos aquella especie especial, aquel evento excepcional capaz de irrumpir en la historia. El devenir histórico se nutre de colaboraciones y combinaciones inesperadas.

Incluso la misma naturaleza de la imagen deviene post antrópica, al dejar de actuar como mero soporte representativo. Al caer al mar se percibe a sí misma como materia.⁶ Se transforma en esa imagen transparente, que no se ve, capaz de comerse a sí misma:

El otro día pensaba en una imagen transparente, en cómo podría ser una imagen que no se ve. Pero si fuéramos transparentes y pudiéramos ver los pulmones, la sangre, etcétera, quizás no soportaríamos vernos, porque podríamos ver mucho más de lo que en realidad necesitamos ver. (Ramírez en Martínez, 2020)

Cabe mencionar que para realizar esta toma la cámara fue efectivamente arrojada al agua. Llevo un tiempo rescatarla del mar. Cuando finalmente lo lograron estaba llena de peces. El pez alude a esas almas que quedaron mudas bajo el mar. Nosotros comimos los peces que se comieron a esos cuerpos. En el cuerpo de la imagen, la imagen encarna a un cuerpo. Un cuerpo imposible, pero que insiste en devenir material. La insistencia de una imagen que siempre retorna y que se resiste a desaparecer.⁷

CONCLUSIÓN

Las geohistorias no son historias heroicas. Constituyen más bien agenciamientos que escapan a la idea de sujeto pueblo o espíritu. En lugar de una lógica taxonómica de lo viviente, esta postura postantropocéntrica supone una hibridación de lo existente, por fuera de la distinción entre naturaleza-cultura.

A partir de su producción Enrique Ramírez despliega un territorio en donde entidades vivas y no vivas, actúan juntas, inscriben puntos de vista y echan luz sobre las potencias del presente. Una red agencial conformada por el mar, los peces el viento, la imagen, la palabra,

5 «Podríamos decir que la mejor biblia del mundo se encontraba en el fondo del mar, donde la historia queda en silencio, agotada, sin escapar, protegida por los peces, los planetas, la sal y que a veces las corrientes decidían pasar y esa historia viajaba y se transformaba en un pez, un pez sin voz, un pez que lloraba, un pez para no olvidar, un pez que miraba al cielo donde la luz se veía lejana y la tierra a través de los otros» (Ramírez, 2014)

6 Deleuze caracteriza este tipo de imágenes como no antropológicas. A propósito de *El hombre de la cámara de Vertov*, la autopercepción de la materia nos conduce a una cosmología, un cine-ojo en el que la imagen se libera de la acción y deviene percepción pura.

7 A propósito del problema de la representación de la catástrofe en esta obra Lucia Ramos Monteiro señala «Suas imagens não compensam a ausência, mas falam o desaparecimento, dão corpo ao apagamento. O que pode o cinema diante da catástrofe? É provável que qualquer esboço de resposta passe pela contaminação da obra fílmica com a opacidade gerada evento catastrófico.» (Monteiro, 2018, pp. 214-215) «Sus imágenes no suplen la ausencia, sino que hablan de desaparición, dan cuerpo al borrado ¿qué puede hacer el cine ante una catástrofe? Es probable que cualquier esboço de respuesta pase por la contaminación de la con la opacidad generada por el acontecimiento catastrófico» Traducción de la autora del artículo.

etcétera, entidades capaces de actuar juntas y conformar capas de memoria. Como sostiene Karen Barad la memoria se inscribe en aquellas huellas que se resisten al vaciamiento de la historia. Las diversas formas de violencia, incluidas todas las borraduras, están escritas en el tejido mismo del mundo, en las configuraciones específicas de la materia del espacio tiempo (Barad, 2021)⁸. Estos enredos materiales conforman relaciones de obligación. La herencia no es un cálculo a realizar que el sujeto elige, es la relación que forma parte desde siempre del devenir intractivo del mundo. Un llamado a hacernos responsables de las historias en las que ya estamos imbricados desde un principio.

REFERENCIAS

- Agüero, I. (Director). (1993). Sueños de hielo [Película]. La Mar Films.
- Barad K. (8 de diciembre de 2016). Troubling Time/s, Undoing the Future [Tiempo/s inquietantes, deshaciendo el futuro]. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=dBnOJioYNHU>
- Barad, K. (2021). Entrelazamientos cuánticos y relaciones de herencia fantológicas: dis/continuidades, pliegues espacio-temporales, y la justicia por venir. Demarcaciones, (6) s.p. https://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2021/09/1_Dossier4_Barad.pdf
- Deleuze, G. (1984). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós.
- Deleuze, G. (2004) La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidós.
- Fried, M. (1998). Art and objecthood. Essays and Reviews. The University of Chicago Press.
- Guzmán, P. (Director). (2015). El botón del nácar [Película]. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro.
- Haraway, D. (2016). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni.
- Latour, B. (2001). La esperanza de pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia. Ediciones Gedisa.
- Latour, B. (2017). Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas. Siglo veintiuno.
- Martínez, C. (14 de mayo de 2020). Enrique Ramírez: El buscador de imágenes. Rotunda magazine. <http://www.rotundamagazine.com/enrique-ramirez/>
- Martin-Jones, D. (2013). Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric «Universe Memory». Third Text, 27(6), 707-722, Routledge. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2013.857901>
- Monteiro, L. R. (2018). Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho. ARS (São Paulo), 16(33), 197-217. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.137973>
- Montero V. (2015). s.t. En E. Ramírez, Restos de mar. Die Eicke Arte Contemporáneo.
- Moscoso Flores, P.E. (2021). En torno a la materialidad de las imágenes y sus saturaciones afectivas. Kriterion, (148), 153-170.
- Nail, T. (2019). Theory of the image [Teoría de la Imagen]. Oxford University Press.
- Ramírez, E. (2013). Projetocean [Website]. <http://www.projetoccean.com/>
- Ramírez, E. (2013). Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N [Instalación]. Die Eicke Arte Contemporáneo
- Ramírez, E. (2019). Enrique Ramírez: Océano 33°02'47" S / 52°04'00" N. Pylône et les auteurs. https://issuu.com/enriqueramirez/docs/oc__an_livre_baja
- Ramírez, E. (24 de septiembre de 2019). Mar, mar, mar. Artishock. <https://artishockrevista.com/2019/09/24/enrique-ramirez-mar-mar-mar/>
- Ramírez, E. (Director). (2014). Los durmientes [Video Instalación]. <https://vimeo.com/108734535>

8 «Algunos hombres que vivían junto al mar decían que existían filas de gente que llegaban hasta el fondo del mar, para comunicarse con aquellos que quedaron atrapados en el fondo. Buscaban a los peces durmientes, esos que nunca nadie había visto» (Ramírez, 2013)

- Ruiz, R. (Director). (2008). Litoral, cuentos del mar [Serie de TV]. Suricato, Televisión Nacional de Chile (TVN).
- Viveiros de Castro, E. (2010). Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural. Katz
- Whatmore, S. (2006). Materialist returns: practising cultural geography in and for a more-than-human world. *Cultural geographies*, 13(4), 600-609. <https://doi.org/10.1191/1474474006cgj377oa>