



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES VISUALES

MI CAMINO JUNTO A LA CENIZA

MATÍAS ROLDÁN GÓMEZ

Tesis entregada a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciatura en Artes Visuales mención grabado.

Profesora guía de taller de grado: Natasha Pons Majmut
Profesora guía de ensayo crítico: Megumi Andrade Kobayashi

Santiago, Chile
2024

DEDICATORIA

A todas aquellas personas que se encuentren en ese punto de sus vidas de querer abandonar todo lo que tenían planeado al perder las esperanzas, al sentirse solos. Que no lo hagan por nada del mundo, que a pesar de las adversidades, por muy fuertes que sean, sigan adelante. La vida es una sola y el resultado les aseguro que valdrá la pena.

No estás solo en esto, nadie de nosotros lo está.

AGRADECIMIENTOS

Quiero tomar un momento para expresarles mi más sincero agradecimiento a mis profesoras de grado, Natasha Pons y Megumi Andrade Kobayashi, junto a nuestra ayudante Lucía Canala-Echevarría, por su constante presencia. Cada palabra de aliento en nuestras conversaciones, que fueron esenciales para que, incluso en los momentos más difíciles, nunca dudara de seguir adelante en esta carrera.

A mi familia y amigos por prestarme apoyo en todo momento, hasta el final de este proceso. Darles las gracias por su insistencia y ánimos para seguir adelante cuando más lo necesitaba, sin la compañía de estas personas difícilmente hubiera logrado esto.

Hacer una mención especial también, dar mis agradecimientos a Sebastián Mahaluf por mostrarme la disciplina de la performance, una disciplina que me impactó como ninguna otra al verla por primera vez en mis primeros ramos de dibujo, y que desde ese entonces cambiaría mi manera de ver, hacer y comprender el arte.

ÍNDICE

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE	4
RESUMEN	5
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	8
1.1. Referentes artísticos	8
1.1.1. Zhang Huan: <i>Great Leap Forward - Canal Building</i> (2007)	8
1.1.2. Janet Toro: <i>Carmín</i> (2013)	10
1.1.3. Tino Sehgal, <i>This is propaganda</i> (2002)	13
1.1.4. Eduardo Martínez Bonati, <i>Paisajes interiores-Paisajes estados</i> . (1987-1990)	15
1.2. Arte y performance	20
1.2.1. Actos Performáticos	22
1.3. La ceniza: su significado en distintas regiones y culturas	24
1.4. El Cuerpo en la performance	26
1.5. Volatilidad	27
CAPÍTULO II: DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL PROPIO TRABAJO	29
2.1. Metodología	29
2.2. El cuerpo y la ceniza	30
2.3. Resultados de la experimentación con la ceniza sobre el cuerpo	32
2.4. El comportamiento de las personas con el material de la ceniza	38
CAPÍTULO III: DESARROLLO DEL TRABAJO FINAL	39
CAPÍTULO IV: CONCLUSIÓN	46
BIBLIOGRAFÍA	48
ÍNDICE DE FIGURAS	50
ANEXOS	53

RESUMEN

La presente investigación describe y analiza diversas exploraciones artísticas que he realizado mediante el trabajo de la performance y la video performance, tanto en colectivo como en solitario. Estas exploraciones examinan el comportamiento y la comunicación de la ceniza en interacción con el cuerpo humano, observando cómo estos dos “cuerpos” – el humano y la ceniza – coexisten y se afectan mutuamente. En el marco de esta investigación artística, la ceniza es comprendida como un "otro cuerpo" debido a su carácter efímero y volátil presentado en distintas experimentaciones con el material a través de la performance, así como a su capacidad de responder y transformarse en función del contacto y la manipulación. Esta relación invita a considerar el potencial expresivo de la ceniza en contextos artísticos y performativos, observando sus distintos resultados y reacciones.

Palabras clave: Ceniza, Cuerpo, Volatilidad, Performance.

ABSTRACT

The present research describes and analyzes various artistic explorations that I have conducted through performance and video performance work, both collectively and alone. These explorations examine the behavior and communication of ash in interaction with the human body, observing how these two “bodies” - the human and the ash - coexist and affect each other. Within the framework of this artistic research, ash is understood as an “other body” due to its ephemeral and volatile character presented in different experimentations with the material through performance, as well as its ability to respond and transform itself depending on contact and manipulation. This relationship invites us to consider the expressive potential of ash in artistic and performative contexts, observing its different results and reactions.

Keywords: *Ash, Body, Volatility, Performance.*

INTRODUCCIÓN

La performance se me presentó a comienzos de mis estudios de Artes Visuales en la Universidad Finis Terrae, como un medio que me ha permitido experimentar distintas sensaciones y emociones de manera más cercana y sensible a los sentidos. Esto lo he desarrollado a través de actos y circunstancias en las cuales mi propio cuerpo se ha visto comprometido, abriendo paso a la función de la empatía con el espectador.

Mi trabajo actual se basa en la inducción del material de la ceniza como principal método de trabajo, a través de registros saco conclusiones sobre distintas materias que van surgiendo mediante esta investigación por medio de la performance. Utilizo la relación Cuerpo/material como principal punto de enfoque por medio de la manipulación, comunicación y experimentación, para posteriormente exhibir los resultados a través de la composición que me brinda la video performance.

A través de distintas pruebas y meditaciones que he registrado, tanto de performances en colectivo como en solitario, he condensado la información de tal manera que logro plasmar este viaje personal que he tenido, junto al material de la ceniza obtenida a partir de leña. A través de estos registros, veo el propio material de la ceniza como un otro, estableciendo una relación constante entre dos cuerpos. Juego con mi propia corporalidad y la autovalencia que me ha demostrado la ceniza, como un material volátil y resiliente, que se comporta casi de manera autónoma a través de estas performances, cualidades que quise desarrollar para lograr la comunicación deseada con el material, extremando los conceptos que surgieron a través de estas experimentaciones.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1. Referentes artísticos

Quiero empezar este texto nombrando a tres artistas que son los principales referentes artísticos para mi actual práctica creativa. En ellos he encontrado una relación directa con la metodología y pensamiento inicial a la hora de elaborar trabajos y el uso del mismo material, con el cual se ha ido desarrollando en el transcurso del año (2024). Por ello, voy a mencionar una obra de cada artista para explicar sus principales características por las cuales me fijé en sus trabajos en primera instancia.

1.1.1. Zhang Huan: *Great Leap Forward - Canal Building* (2007)



Figura 1. Huan, Z. (2007). *Great Leap Forward - Canal Building*. Serie Ash Paintings [Base de ceniza de incienso sobre tela] Fuente:

http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1037&parent&lcid=177

Zhang Huan (1965, Anyang, China) es un artista contemporáneo conocido por su trabajo de performance, escultura e instalación. Es reconocido por su enfoque audaz y sobre todo por su trabajo sobre temas de identidad, historia y espiritualidad.

Great Leap Forward - Canal Building (fig. 1). Base de ceniza de incienso en polvo sobre tela, con una medida de 286 x 1080 cm, es parte de una serie de lienzos donde Huan utiliza la

ceniza como material principal para crear pinturas, con un fuerte significado simbólico debido al origen de esta misma. Para la recolección de esta ceniza, Huan la recoge de inciensos quemados en templos budistas de China. Esta ceniza tiene un significado cultural y espiritual profundo ya que representa las oraciones y ofrendas de muchas personas que asisten a estos ritos en particular.

La serie de obras de *Ash Paintings* invita a pensar sobre la espiritualidad y tradición china, esto debido al propio origen del artista, la memoria y lo efímero. También debido a la fugacidad del material de la ceniza y la transformación o renacimiento de la carga simbólica dada por los deseos pedidos a través del medio del incienso, dejando así, la ceniza usada en estas pinturas, como una evidencia de la fe y las creencias de las distintas familias.

Zhang fue una inspiración clave para mi enfoque en la ceniza como material de trabajo, lo cual me llevó a proponerlo como tema para este año, dado que ya lo había utilizado en proyectos previos. Su serie *Ash Paintings* me abrió nuevas perspectivas sobre el uso de la ceniza, observando cómo maneja los distintos matices y cómo integra su origen como elemento central, tanto en lo personal como en lo artístico. Esto me ha proporcionado nuevas perspectivas, motivos e intereses a nivel técnico/material para implementarlo a mis performances como punto de enfoque para experimentar con ella y exhibir su comportamiento en conjunto con el cuerpo humano.

1.1.2. Janet Toro: *Carmin* (2013)



Figura 2: Toro, J. (2013). *Carmin*. Serie Dibujar el límite (Dibujar el límite) [Performance]. Galería 0, Colonia, Alemania. Fuente: <https://janet-toro.com/es/carmin/>

Janet Toro (1963, Osorno), artista chilena contemporánea reconocida por su trabajo en performance y arte acción, aborda temas de memoria histórica, derechos humanos y la resistencia frente a la opresión política. Su obra ha tenido un impacto significativo tanto a nivel nacional como internacional.

Carmin (fig. 2) es una performance en la cual aparece sentada en una silla negra. Frente suyo hay una mesa negra que contiene unos labiales y 1.000 papeles en blanco DIN A4. La artista procede a pintarse los labios y con su boca comienza a pintar cada uno de estos papeles durante horas. La belleza del acto de colocarse labial rojo en sus labios va desapareciendo poco a poco, su cara se va manchando de rojo y va tomando rasgos bufonescos, irónicos.

Después de la primera media hora experimenta el dolor del roce continuo con las hojas. Así sigue hasta que su boca no resiste más. Va creando formas inconscientes sobre los papeles como consecuencia de este trance impuesto por ella misma, marcando un ritmo constante mientras que el cansancio y el agotamiento va subiendo.



Figura 3: Toro, J. (2013). *Carmin*, Serie: *Dibujar el límite* (Dibujar el límite) [Performance].
Galería 0, Colonia, Alemania. Fuente: <https://janet-toro.com/es/carmin/>



Figura 4: Toro, J. (2013). *Carmín*. Serie Dibujar el límite (Dibujar el límite) [Performance]. Galería 0, Colonia, Alemania. Fuente: <https://janet-toro.com/es/carmin/>

En *Carmín*, Janet Toro presenta un trabajo enfocado al significado del gesto así como también a la repetición del mismo. El estado de su cuerpo va cambiando a medida que avanza en su performance debido a las secuelas de estos actos, permite que a través de estos gestos de autoflagelo su cuerpo hable y vaya mutando, comenzando desde un maquillaje al cual se le puede asociar al erotismo, belleza, exótico, pasando cada vez más al umbral de lo bufonesco, prostitución, locura y violencia. A diferencia de Zhang Huan, sus principales puntos de enfoque a la hora de crear sus performances es el origen de la identidad propia.

El trabajo de Janet Toro deja ver mis intereses e investigación con respecto a la metodología de trabajo dentro de mi performance, las cuales eran principalmente la reiteración de un acto o gesto, en conjunto a las consecuencias que generaba en mi propio cuerpo. Este tipo de actos efectivamente hablan y generan una “empatía” con el espectador. Según Guillermo Gómez-Peña, al trabajar con el propio cuerpo se busca una conexión entre el artista y el visitante, para que sienta de manera más personal el acto de la performance.

En relación esto último, Guillermo Gómez-Peña (2005), en defensa del arte del performance, argumenta lo siguiente:

Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico –un modelo en miniatura de la humanidad (humankind y humanity son la misma palabra en español: humanidad) – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos. (p. 6).

La metodología de Janet Toro me reafirmó la importancia de seguir enfocando mis ideales, tales como la repetición del gesto y la flagelación a la hora de hacer la performance. Sin embargo, esta vez era necesario agregar nuevos cuestionamientos, ya que no solamente mi cuerpo actuaría dentro de la performance. A lo que me refiero con “actuaría” es a que no solo yo (mi cuerpo) estaría presente o sería el punto de atención en mis futuros trabajos, como era de costumbre, sino que esta vez agregaría otro cuerpo, el material de la ceniza. Así, me surgió la necesidad de reformular y repensar la performance no como un acto meramente artístico y meditativo, sino que para este proceso, tenía que sumar también el del registro.

1.1.3. Tino Sehgal, This is propaganda (2002)

Tino Sehgal (1976, Reino Unido), artista contemporáneo británico-alemán, es conocido por sus “situaciones construidas” o “intervenciones artísticas”, que implican la participación directa con el público y no dejan ningún objeto material como resultado. Su trabajo se sitúa en la intersección de la performance y el arte conceptual, y se destaca por su naturaleza efímera y su enfoque en la experiencia y la interacción humana.

This Is Propaganda es una obra representativa de la exploración sobre la posibilidad de hacer arte sin producir objetos ni huellas materiales. La obra en cuestión es una situación en la que simplemente se accede y se define por un carácter puramente activo. Los cuerpos y el trabajo de sus intérpretes son el principal componente. Como parte de un compromiso sostenido con una economía estética no material, el artista trabaja únicamente con la voz humana, el lenguaje oral y el movimiento para crear encuentros.

Tino Sehgal, crea “situaciones construidas”, que carecen de una presencia física, sus obras no dejan objetos materiales tras su ejecución. En su lugar, sus piezas son interpretadas por personas, generalmente en contextos como museos o galerías y consisten en interacciones coreografiadas y conversaciones entre los intérpretes y el público. Su enfoque se basa en la experiencia directa y la interacción humana en el arte.

La naturaleza efímera de sus trabajos significa que solo perduran en la memoria de quienes los experimentan. Esta dinámica crea una conexión personal entre la obra y el espectador. Este tipo de arte efímero se vive en el presente y en el recuerdo. En mis principios dentro de la práctica de la performance, empleaba esta visión de trabajo y la implementa en mis obras, careciendo del registro de ellas, ya que uno de mis objetivos era crear experiencias efímeras y que perdurasen dentro de la memoria y sensaciones brindadas a los espectadores que estuvieron dentro de estos trabajos.

Me di cuenta de que si quiero mostrar las distintas facetas, formas y comportamientos de la ceniza con respecto a otro cuerpo, necesitaba de manera obligada generar material de registro para poder documentar mi proceso de inducción al material, que comenzaría con la experimentación personal con la ceniza, generando distintos escenarios en el que me ayudaran a descubrir cómo reaccionaría con mi cuerpo y el entorno, su comportamiento y manejo de esta. Así que a nivel tanto técnico como conceptual, me aclaró las diferencias con respecto a mis objetivos anteriores con la performance: buscaba crear ciertas experiencias efímeras, que sólo perdurarán en la memoria de quienes participaban (todo esto antes de conocer que se hacían trabajos de este estilo, como el del propio Tino Sehgal). Sin embargo, con los nuevos

planteamientos y exigencias que necesitaba desarrollar para mi inducción a la ceniza, sus propiedades físicas y del cómo actúa en ciertas circunstancias ante uno o más cuerpos.

1.1.4. Eduardo Martínez Bonati, Paisajes interiores-Paisajes estados. (1987-1990)



Figura 5: Bonati, E. (1987-1990). *Paisajes interiores-Paisajes estados*. [Acrílico sobre tela]. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal. Fuente: propia.

Eduardo Martínez Bonati, también conocido como Eduardo Bonati, estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la State University of Iowa en Estados Unidos. Además realizó estudios en el Instituto Pratts de Artes Gráficas de Nueva York.

A partir de 1966 hasta 1975, se desempeñó como profesor de grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En ese periodo destacan diversos trabajos murales, entre ellos el *Paso Bajo Nivel Santa Lucía* en Santiago. Una obra que realizó junto a los artistas Carlos Ortúzar e Iván Vial, con quienes se reunió en el Centro de Diseño para la Arquitectura.

Su vida ha estado marcada por el golpe de estado y la dictadura, un hecho histórico que le llevó a exiliarse a España. El interés por mantener un quehacer artístico y una labor educativa que abarque por completo el medio social, ha sido una constante a lo largo de su carrera.

Ubicada al fondo de la sala principal del Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal, de Santiago de Chile (MAC), se exhibe la colección *Orígenes* de Eduardo Martínez Bonati. Esta muestra reúne una selección de pinturas y dibujos que el artista realizó durante su autoexilio en España en 1975 y en los años posteriores a su retorno a Chile. A un costado de esta exposición, se encuentran dos obras pictóricas dispuestas a una altura aproximada de dos metros. Ambas piezas, ejecutadas con acrílico sobre tela, miden 216 x 194 cm cada una. En ellas, el artista utiliza un gesto repetitivo en las pinceladas, que a pesar de ser medianamente uniformes en forma y muy semejantes el una de la otra, varían en color, combinando tonos cálidos y fríos. Esta variación cromática genera un efecto visual dinámico, contrastando con la regularidad del gesto de la pincelada. Cada pintura contiene un total de 368 pinceladas, organizadas en 23 filas y 16 columnas. En la obra titulada *Paisajes interiores* (fig. 5), ubicada a la izquierda, se observa un predominio de colores cálidos, lo que aporta una mayor diversidad en la paleta, comparado con la pintura adyacente. Aunque la exposición se estructura en base a sus pinturas, gran parte del artista es el de un grabador. Un oficio que se caracteriza por su serialización, la multiplicación y la repetición. Cómo la repetición de un ritmo, de un gesto.



Figura 6: Bonati, E. (1987-1990). *Paisajes interiores-Paisajes estados*. [Acrílico sobre tela]. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal. Fuente: propia.

La práctica del autoconocimiento a través de un mismo gesto y el dejar plasmado el camino a través de registros, es el principal tema que estoy llevando a cabo en mi práctica artística. La conexión que establezco con Bonati se basa en la metodología y la práctica que llevaba él durante este tiempo. Siento que busco sacar conclusiones parecidas al trabajar los mismos conceptos de repetición y meditación si es que lo puedo llamar así, ya que requiere de una cierta concentración a la hora de plasmar este tipo de gestualidad en una obra.

Mi práctica se basa en mi inducción al material de la ceniza, usando este material como método para volver a encontrarme con el mundo del arte a través de ciertas experimentaciones y meditaciones que he realizado, tanto en performance en solitario como en colectivos. Registro todos mis trabajos y los condenso de tal manera que me permiten plasmar este viaje personal mediante los resultados obtenidos a través de distintas experiencias y experimentos. Comprendo

a la ceniza como otro por lo que me interesa establecer una relación constante entre dos cuerpos: el mío y el del material. Juego además con mi propia corporalidad y la autovalencia de la propia ceniza que me ha demostrado a través de estos registros. Un material volátil y difícil de manejar, comportándose casi de manera autónoma dependiendo del carácter de la gestualidad aplicada a través de estas performances.



Figura 7: Roldán, M. (2024). 15/04/24 [Performance colectiva con ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 8: Roldán, M. (2024). 24/06/24 [Performance con Urna llena de ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 9: Roldán M, (2024). 26/08/24 [Video performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Siento una fuerte conexión con este trabajo de Bonati, *Paisajes interiores-Paisajes estados* (figura 5), porque sé de primera mano cómo se siente experimentar y lo que trae consigo poder no solo pensar, sino a repensar lo que alguna vez ya habías hecho, para darle nuevas perspectivas a tu trabajo y el cómo se enfrenta a estas metodologías en el día a día. A su vez, las propias emociones y sentimientos se ven reflejados en el trabajo; en el caso de Bonati con *Orígenes*, lo expresa a través de la paleta de colores, el gesto y la repetición. Algo muy parecido a lo que practico en mis trabajos, enfocándome más en la gestualidad como artista performático, en las sensaciones de estas distintas meditaciones y el proporcionar mis conclusiones y sensaciones a las demás personas por medio de estos registros.

1.2. Arte y performance

La performance en el arte es una forma de expresión artística que utiliza el cuerpo del artista como el principal medio de comunicación. A diferencia de otras disciplinas artísticas que se enfocan en la creación de objetos permanentes, como pinturas o esculturas, la performance se caracteriza por su naturaleza efímera, temporal y en muchos casos interactiva. Este tipo de arte puede involucrar acciones en vivo realizadas ante una audiencia o eventos documentados a través de la fotografía o video.

Las características principales a la hora de una performance son el uso del cuerpo del artista como centro de la obra, a través de gestos, movimientos y acciones con los que el artista transmite ciertos mensajes, emociones o conceptos; la temporalidad propia del evento de la performance, que suele ser dada durante la duración del acto mismo; y la posibilidad de interacción con el público, creando una experiencia compartida y dinámica. Esta interacción puede ser física, emocional o intelectual. La transdisciplinariedad, que a menudo incorpora elementos de otras disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música y las artes visuales, crea una forma de arte híbrida y experimental, la propia libertad que brinda a los artistas el campo de la performance.

Concuerda con lo que expresa Gómez-Peña en *En defensa del arte del performance*, a la hora de referirse al amplio campo de formas de desarrollar la performance afirmando lo siguiente:

“Aquí”, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. “Aquí” no hay gobierno ni autoridad visible. “Aquí” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. (Gómez-Peña, 2005, p.5).

También la conceptualización. Las performances suelen centrarse en ideas y conceptos más que en la propia estética del producto final. El proceso y el acto mismo de la performance son fundamentales para su comprensión. Para establecer la relación de la performance con las artes, cito nuevamente a Gómez-Peña (2005) en su ensayo *En defensa del arte de la performance*, donde dice:

De hecho, cuando los estudios académicos sobre el performance (Performance Studies) se refieren al “campo del performance”, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, y aún los eventos deportivos y cívicos. Nosotros también somos cronistas de nuestro tiempo, pero a diferencia de los periodistas o comentaristas sociales, nuestras crónicas tienden a apartarse de la narratividad y a ser polivocales. (p. 4).

El terreno de la performance varía según su autoría, es un campo volátil donde la ambigüedad y lo “no tangible” se puede permitir y estimular si el objetivo de la performance es

ese. Sin embargo, se rige en la mayoría de los casos a su correspondiente tiempo dentro de la historia como un revelador social. La performance como arte contemporáneo según Gómez-Peña (2005):

El campo del arte del performance está obsesionado con la innovación y con el presente, especialmente en los países primermundistas, donde con frecuencia la innovación se percibe como sinónimo de transgresión, y como antítesis de la historia. El performance se define a sí mismo en contra del pasado inmediato y siempre en diálogo con un futuro inminente y especulativo. (p. 8).

1.2.1. Actos Performáticos

Quisiera partir este punto con el siguiente fragmento de Salcido, en su libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos* diciendo lo siguiente:

Si, como señala Óscar Cornago, podemos entender lo performativo como un concepto “en torno al cual gira una constelación de nudos teóricos y escénicos: presencia, comunidad, contacto, liveness, corporalidad, atmósferas, sonoridad, materialidad, autopoiesis o liminalidad [...]”, (en Fischer-Lichte, 2011: 15) debo aclarar que la filosofía concebida como ejercicio teórico puede no ser performativa en sí misma: su performatividad radica más en una tarea que el filósofo se auto impone. Por otra parte, no todo performance es un ejercicio filosofante: es, a su vez, una tarea que el accionista se impone a sí mismo para cuestionar, poner en crisis. (Salcido, 2018, p. 29).

El acto performático, como un proceso en el que se presenta una especie de problematización de un concepto, en el cual se desarrolla a partir de gestos corporales como una especie de extensión del cuerpo. Se desarrolla y se experimenta en el acto, donde no alcanza con solo plasmarlo en algún medio, como por ejemplo un lienzo, sino que se siente la necesidad de experimentarlo por sí mismo como por ejemplo, en nuestro propio cuerpo. Como dice Salcido en su libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos* (2018):

En busca de una estética de lo performativo, el giro performativo de la filosofía implica pensar en y por la práctica para hacer manifiestos, quizás corporalmente, aquellos puntos ciegos que la razón discursiva como discurso hegemónico no alcanza a profundizar. Este giro donde, como hemos de ver más adelante, el concepto se hace gesto y se pone en escena en y por el cuerpo del filósofo, cuestiona la división tajante y arbitraria entre arte y pensamiento, trazando puentes de potencialización mutua que conducen a momentos intercalares donde la teoría del arte se transforma en un archivo vivo en el que según Judith Butler, “essences should be replaced by performance”. (p. 36)

Idea que sostiene más adelante diciendo:

Para el arte acción, para la filosofía del performance como ejercicio, como práctica, “Lo principal -diría Nietzsche- es que exista una necesidad de aprender y experimentar algo. Lo que se descubre y se recopila de forma artificial permanece muerto, o sea, no se combina con un corazón productivo ni se convierte en carne y sangre, sino que pesa sobre el individuo y le perjudica; son como balas de plomo en el cuerpo”. (1999: 285) Esa

necesidad de experimentar algo nos convierte a los filósofos en nómadas, en entidades transitorias en busca de una identidad deviniente. (Salcido, 2018. p. 56)

A partir de los textos citados, se puede concluir que la práctica de la performance propone una reconciliación entre el pensamiento y la práctica corporal, plantea que el conocimiento no solo se produce desde la razón discursiva, sino también desde la acción, el gesto y el cuerpo como medio de experiencia y significado. Planteamientos fundamentales a la hora de realizar mis trabajos de performance ya que desde siempre, a la hora de ejecutar esta práctica, he sentido la necesidad de sentirla no solo desde el pensar, sino de sentir por igual.

1.3. La ceniza: su significado en distintas regiones y culturas

El material de la ceniza tiene un significado simbólico profundo en diversas regiones y culturas alrededor del mundo. A rasgos generales y en los cuales la mayoría de las culturas y creencias comparten, son la purificación y renovación espiritual. El mismo acto de esparcir cenizas puede representar el fin de una fase anterior y el comienzo de una nueva etapa, por lo que se le atribuye al renacimiento. Otros rasgos serían la mortalidad y la humildad. La ceniza, derivada de la combustión de materia orgánica, es un recordatorio de la fugacidad de la vida y de la mortalidad humana. Este simbolismo se encuentra en tradiciones religiosas y filosóficas que enfatizan la humanidad y la transitoriedad de la existencia. Por último, para terminar con los rasgos generales, aunque esto no quiere decir que no hayan más —al contrario, son muchas las cualidades que se le atribuyen a la ceniza a escala mundial— quería terminar con el rasgo que más se le atribuye a la ceniza, por lo menos en occidente: el luto y duelo. En muchas culturas occidentales y orientales las cenizas son asociadas con el luto y el duelo después de la cremación de un ser querido. Esparcir las cenizas puede representar la liberación del alma del difunto y su retorno a la naturaleza.

Por ejemplo en el cristianismo, en la tradición católica, las cenizas se utilizan en “El Miércoles de Ceniza” como un símbolo de arrepentimiento y penitencia. El sacerdote mojaba su pulgar en cenizas previamente bendecidas, marcando la frente de cada uno de los participantes, y en el caso de los clérigos, en el lugar de la tonsura, la señal de la cruz, diciendo las palabras: “Recuerda hombre que eres polvo y al polvo volverás”, marcando el inicio de la Cuaresma.

Mientras que en el Hinduismo, la ceniza (Vibhuti o Bhasma) tiene un significado sagrado, especialmente en el culto a Shiva. Se utiliza en rituales y se aplica en el cuerpo como símbolo de purificación, desapego y sacrificio. El simbolismo principal es que todo material, al final, se convierte en ceniza, recordando la naturaleza efímera del mundo físico.

Como lo indica una de las devotas de Sathya Sai Baba, – Gurú Indio, considerado un avatar de Shiva –, dentro de la revista *La ceniza vibhuti. Cuerpo, persona y cosmos en grupos Sai Baba*. de Rodolfo Puglisi.

Refiriéndose al vibhuti, una devota explica a todos los asistentes al Taller de Meditación en la Luz que éste tendría “un sentido material y otro espiritual”. Respecto del primero, expresa que Sai Baba se refiere con el lema “polvo sois y en polvo te convertiréis”, siendo de este modo la “condición última de todas las cosas”. En lo tocante a lo espiritual, señala que la ceniza sagrada es considerada “un elemento que eleva al individuo y lo acerca a lo divino”. (Puglisi. 2009. p. 8).

Por último, para los budistas, la ceniza es un recordatorio de la impermanencia de la vida. Es común incinerar los cuerpos después de la muerte y las cenizas del difunto se ven como un símbolo de la disolución del cuerpo y la transición a una nueva forma de existencia, o el regreso al ciclo de samsara (reencarnación). En los rituales funerarios, las cenizas se manejan con reverencia y, en algunos casos, se almacenan en urnas o se dispersan en lugares sagrados, como

en el río Ganges para los hindúes o en un monasterio para los budistas. Como plantea Davies en la *Enciclopedia de muerte y agonía*:

La cremación es también el rito funerario preferido por los budistas y se ve reforzada por el hecho de que el propio Buda fue incinerado. La tradición cuenta que su pira funeraria se encendió sola, pero sólo después de que muchos seguidores acudieran a rendir homenaje a su cuerpo. Cuando las llamas cesaron, no quedaron cenizas, sólo huesos. Estos restos se dividieron en ocho partes y se construyeron en ocho estupas en diferentes territorios. (Davies. s.f.).

Mediante lo investigado, la ceniza, debido a su naturaleza elemental y simbólica, juega roles significativos en diferentes aspectos de la vida humana y espiritual de todo el mundo. La ceniza representa una conexión profunda entre la humanidad, naturaleza y el universo espiritual de diversas culturas y tradiciones.

1.4. El Cuerpo en la performance

El cuerpo del propio artista que hace la performance resulta ser el medio principal con el cual trabaja y expone sus emociones, complicaciones, ideas y conceptos. Se caracteriza por estar presente y de manera activa en la obra, donde los asuntos de interés local y el carisma del artista son puestos sobre la mesa a la hora de realizar la performance.

¿En qué se diferencia el cuerpo del artista performativo del teatral? La práctica teatral se basa en un texto: una vez que el guión está terminado, los actores lo memorizan y ensayan obsesivamente para representarse de la misma manera cada noche. En el performance, ya sea con el texto o sin él, pasa a pertenecer a un segundo plano, se enfoca más en estudiar el lugar y el tema del proyecto en cuestión, por lo que a su vez, entrega un resultado distinto cada vez que este

se presenta al espectador, dependiendo del ambiente de las mismas personas como la sensación experimentada por el propio artista.

La diferencia entre performance y teatro, a pesar de que ambos se podría decir que ocupan el mismo escenario, existen diferencias que se ven reflejadas en los cuerpos de cada uno. La constancia, el entreno y el virtuosismo son características fundamentales en las cuales un artista de teatro tiene que tener en cuenta a la hora de presentarse, mientras que a su vez, el artista performativo presenta una “acción” o “evento”, que al final es solo un segmento de todo el proceso que hubo detrás para llegar a tal resultado. Como dice Gómez-Peña (2005):

Un “evento” o “acción” de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido, stricto sensu, no tiene principio ni fin. Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público a esta experiencia. (p. 19).

A su vez, un aspecto destacado no solo de la performance sino también en la instalaciones, es la interactiva, en el que la audiencia puede también formar parte de la obra de arte. Este puede ser partícipe simplemente con el hecho de moverse por el espacio, interactuando, fijando de cierta manera su espacio y lugar dentro de la obra. El cuerpo perteneciente a la performance ya no solo pasa a ser propiamente del artista sino que también al del espectador.

1.5. Volatilidad

La ceniza me exige una manera de pensar en ella, pero pensar en ella como un otro, una otra, en la que trato de sujetar y amarrar forzosamente y esta se niega de esa posibilidad. Es el intento de darle forma y al final no tenerla.

Volatilidad es un término que se utiliza para algo que cambia rápidamente y de manera impredecible, ¿A qué relaciono este concepto y por qué implementarlo en este texto? Por su relación con las propiedades físicas de la ceniza. La etimología de la palabra volatilidad se refiere a “fino o ligero”, también que se evapora fácilmente. Del francés *volatile* se refiere a “fugaz, transitorio”. Es el principal concepto por el cual empiezo a dilucidar el comportamiento y las matices que me brinda la ceniza a través de éstas experimentaciones, las cuales irán mutando con el transcurso de la investigación y apareciendo otras nuevas, tales como la “vibración” que quiero dejar plasmado en mis trabajos de ambos cuerpos llegando a un mismo ritmo, a un mismo lenguaje. En cuanto a las propiedades físicas hablaré más adelante según mis resultados con la experimentación de la ceniza.

CAPÍTULO II: DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL PROPIO TRABAJO

2.1. Metodología

Mi metodología se ha centrado principalmente en la performance. En un comienzo experimenté con mi propio cuerpo a través de la negación e impedimento de ciertos sentidos, como la visión y la audición. Me sometía a diversas formas de bloqueos corporales hasta que mi cuerpo se agotara y, por lo tanto, finalizara la performance. Así, el trabajo podía durar horas.

En un momento se me aconsejó experimentar con el material de la ceniza, que ya utilizaba hace un tiempo en mis trabajos anteriores de performance. Solía utilizar este elemento en tanto representación de la muerte o el término de algo. Trataba de mostrar su contraparte con el uso de la tierra de hojas, un material proveniente de la naturaleza y que expresa de cierta manera un comienzo de algo vivo, al ser necesario en las primeras etapas de la crianza de plantas.

Comencé con la experimentación y la focalización exclusiva del material de la ceniza. En primera instancia por medio de la performance, experimentando con mi propio cuerpo para saber cómo el material se comunicaba conmigo y se comportaba de manera física, impregnándose en mi ropa, piel, y cómo este transitaba alrededor de la sala donde trabajaba debido a las distintas fuerzas que ejercía sobre él.

Luego, con el paso de las entregas, comencé a ver la ceniza como una otredad. Me relacionaba con ella como si fuera otro cuerpo, otro ser, en el cual me sentía ciertamente frustrado de no poder manejar algo tan efímero y maleable como es la ceniza. Comencé con las instalaciones sin dejar de lado la performance, solo que el objeto central dejó de ser mi propio cuerpo y pasó a ser el de la ceniza. El material se mostraba como un objeto exhibitivo ¿A que me refiero con esto? Se dejaba a la total exposición de la gente dentro de la sala y a su vez se les permitía interactuar con él.

2.2. El cuerpo y la ceniza

En un comienzo, esparcí ceniza por todo el suelo de la sala 24 de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae (Figura 10). Así permití así que las mismas personas interactúen con él, siendo mi primera instancia como un espectador más; un alejamiento de la performance. Mi intención era crear un espacio aislado del exterior para que las personas que accedieran a la sala se desconecten del mundo real y pudieran comunicarse entre ellos. Me interesó establecer entre todos los participantes una misma sintonía y, a su vez, utilizar la ceniza dispuesta en el suelo con el objetivo de dejar una cierta huella de lo sucedido. Para ello, los espectadores/participantes tenían tres condiciones: al entrar a la sala tenían que estar en absoluto silencio; debían entrar descalzos; y podían salir cuando quisieran. Ese fue mi primer trabajo y experimentación con la ceniza.

El segundo trabajo importante en este proceso consistió en instalar, en la misma sala 24, una urna llena de ceniza sobre encima de un plinto de color blanco. Estos los dispuse al centro de la sala, con una iluminación alta y completamente cerrada. Esta vez se les permitió entrar a todas las personas a la sala y que observaran bien el objeto. Podían interactuar con él para saber lo que había en su interior y que cuando se sintieran listos, me avisasen para seguir con el acto performativo. Este consistía en sacar un martillo de mi mochila y romper la urna en frente de las personas que observaban el trabajo. Después del acto el objeto se transformó, pasó a ser un indicio de un conflicto interno que sentía con la ceniza. Tiré el martillo al suelo, me senté en el suelo apoyándome en una de las paredes y dije lo siguiente:

“Para el trabajo de hoy estoy frustrado. Frustrado de aún no haber encontrado una relación propia con la ceniza, de investigar sus distintas facetas y diferentes soluciones de este material y no haber entablado una conexión con ella. Frustrado de no saber bien qué hacer para el próximo trabajo de la próxima semana. Frustrado por no seguir un hilo conductor en el taller la cual me permita forjar un tema, tema que se ve distante porque

me gusta explorar nuevas cosas. Pero que sé que lo tengo al frente mío, la dualidad, la vida y la muerte y lo que sucede en medio de estas. Tema que se vio presente en mis últimos trabajos del año pasado, solo siento frustración por ser tan disperso a la hora de resolver algún trabajo y por mi alejamiento de la performance y del amor al arte. Por eso me presento hoy de esta manera, para no darle la bienvenida al material de la ceniza porque ya he trabajado con ella, sino para devolverle la mano de todo lo que me ha hecho sentir y desquitarme con ella.”

El material se mostró resiliente (Figura 11), a pesar del acto violento del golpe con el martillo y de una cierta opresión de un cuerpo más grande que el otro. Esta mantuvo su forma dentro de los restos de la urna, presentando así una transformación en el cual le permitía a la ceniza entregar esa visión de un “cuerpo”. Presentando así no solo una forma de performatividad que es la de mi propio cuerpo, sino la misma performatividad de las otras personas, del objeto y del propio espacio.

El tercer y último trabajo de experimentación (Figura 12 y 13) importante a destacar, fue de crear una cierta cápsula en el cual puedan los espectadores entrar en la sala 24, colocarse alrededor de la urna rota, tomar asiento en una silla y dialogar entre sí. Conversar en base a las sensaciones y vestigios que quedaron y ocurrieron la vez pasada. Para ello, la ceniza volvió a cubrir todo el suelo como una especie de registro del movimiento de las personas. La urna estaba rota al centro, con unos cuantos trozos de ella desperdigados por el suelo y una rotonda de sillas dispuestas alrededor de la urna.

Con éste último trabajo quería demostrar el fuerte interés de crear conexiones y comunicación entre las personas, que desde la primera experimentación del material se ha visto presente y de manera persistente en mis trabajos. Dejar que se difumine, en el contexto universitario, la brecha entre alumnos/profesores y que todos participen por igual.

2.3. Resultados de la experimentación con la ceniza sobre el cuerpo



Figura 10: Roldán M, (2024). “15/04/24” [Performance con ceniza] Universidad Finis Terrae.

Fuente: propia.

En primera instancia, respecto al primer trabajo (Figura 10), descubrí ciertas reacciones de la ceniza debido a su composición física, la cual proviene de la recolección de ceniza a partir de la leña. Las pisadas hacían que este material levitase por el aire y que tardase en caer y volver al suelo. Aquí es cuando entra por primera vez el concepto de “volatilidad” dentro del proceso a partir de la interacción de la ceniza con el cuerpo humano, la cual conecta directamente con la práctica de la performance, sin la necesidad de que mi propio cuerpo sea el centro de todo acto. La volatilidad de la propia ceniza entra en razón con la naturaleza de la performance. Según Gómez-Peña (2005):

Para mí, el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas. Cada territorio que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeramente distinto del de su vecino. (p. 5)



Figura 11: Roldán M, (2024). “24/06/24” [Performance con objeto] Universidad Finis Terrae.

Fuente: propia.

Para el segundo trabajo realizado (Figura 11), se implementó el “objeto exhibitivo”, dispuesto al centro de la sala con el objetivo de experimentar ¿Qué pasaría si la performance se basa solo en un pequeño gesto?

Necesita ser creado al igual que el problema necesita ser planteado, y, en este sentido, estar relacionado con problemas nuestros, con nuestra propia historia y sobre todo con

nuestros devenires, permitiendo escuchar en esta novedad “variaciones nuevas”, “resonancias desconocidas”, “reparticiones insólitas”, precisamente porque los problemas cambian. (Salcido, 2018, p. 35)

A su vez, Ordine (2013), no quiere decir que mientras más ambiciosa sea la meta por alcanzar, más grande sea su grandeza a obtener, al contrario, nos fijamos muy poco en las cosas que tenemos a nuestro alrededor y en los pequeños gestos, que quizás nos produzca de igual manera, o incluso una mayor satisfacción que la idea original, a lo que quiero llegar es que la meta que nos propongamos no será equivalente a lo difícil que sea el poder llegar a ello, sino que al fijarnos tanto en el final, olvidamos quizás las pequeñas cosas que nos brinda el resto del camino, que puede ser de igual manera o aún más gratificantes. Un punto de vista que me dí cuenta a la hora de someterme al material de la ceniza y que hasta entonces no lo tomaba en cuenta, ya que el trabajar con el registro, no solo necesitaba ejecutar la acción sobre el material, si no también practicar la apreciación de ésta.

El poder ejecutar un solo “pequeño gesto” dentro de una performance, fue uno de los principales motivos por el cual planteé de esta manera el encargo, además de todas las sensaciones que sentía en ese momento con el material y por mi paso en la universidad. Fue una especie de alivio el realizarlo porque me daba miedo separar mi cuerpo de la performance completamente. Me sentía acostumbrado y tenía instaurado ya en mi cabeza que la performance se hacía de tal manera, que el cuerpo de uno tenía que ser el material principal.

La carga de los objetos según un performista, Gómez-Peña dice lo siguiente:

Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. A diferencia de los artistas visuales y de los

escultores, cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros “artefectos”, más “cargados” y poderosos se vuelven. El reciclaje es nuestro principal modus operandi. Esto nos diferencia, en forma dramática, de la mayoría de los diseñadores de vestuario, utilería y escenografía que rara vez reciclan sus creaciones. (Gómez-Peña, 2005, p. 4-5)

En base a la experimentación de la transformación de un objeto mediante el “acto performativo”, considero que la performance no es solo la que ejerzo con mi propio cuerpo, sino que incluso está en la performatividad del material, que es un cuerpo que se transforma, para terminar siendo un otro, y que además no termina solo con las limitaciones de mi propio cuerpo. En este trabajo trato de evidenciar que es un material que puede tomar forma dentro de un molde y que en el momento que se rompe ese molde, toma una volatilidad. Vuelve su volatilidad y pierde esa forma que en un momento pudo haber tenido.



Figura 12. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Performance colectiva con objeto] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 13. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Performance colectiva con objeto] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Para el tercer y último trabajo de experimentación (fig. 12 y 13), las personas participantes recorrieron la sala y entablaron una comunicación entre los vestigios ocurridos en la entrega anterior. Se estableció una cierta “conversación” entre ellos. De aquí nace una posible “sub-rama” de mi investigación, la cual ocurriría en la posibilidad de establecer una nueva forma de comunicación, por así decirlo. No en su totalidad, claro está, pero con la intención de ver las relaciones humanas como una problemática actual en el arte contemporáneo. Bourriaud (2006-2008) en su libro *Estética relacional*, afirma que:

Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico -la historia del arte - tradicionalmente abocada a su "representación"? A la inversa de lo que pensaba Debord,

que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía "realizar" concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. (p. 8)

Campo abierto a una forma de comunicación no instaurada por el sistema común, "el intersticio", un espacio de relación humana que opera fuera de los sistemas normativos de intercambio y comunicación:

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. (Bourriaud, 2006-2008, p. 10)

El arte no es solo un medio para representar el mundo, sino también para crear "espacios libres" donde se propicien formas alternativas de interacción y convivencia. Participa activamente en la creación de nuevos modos de estar y relacionarse con el mundo, desafiando las limitaciones impuestas por el mundo cotidiano y social.

2.4. El comportamiento de las personas con el material de la ceniza

En este proceso de experimentación artística, el comportamiento de las personas fue lo que más destacó. El hecho de que terminaran todos en una misma sintonía, que se comunicasen entre sí de manera no verbal, experimentando y a su vez todos al mismo nivel, destacando la exhibición del primer trabajo (de las huellas). Cada persona por sí sola se movía en una especie de baile, sin toparse con el otro, pero no con motivos de molestia o desagrado, al contrario, como en un gesto amable para que ambas personas siguieran en su trance de llenar con huellas el suelo de la sala. Pude observar que sentían esa necesidad de llenar de pisadas todo el suelo antes de irse. Incluso con los demás trabajos, no hubo jerarquía de alumno/a-profesor/a; simplemente no existía y se generaba una conexión general con las personas que participaban.

CAPÍTULO III: DESARROLLO DEL TRABAJO FINAL

La ceniza como un otro. Este ha sido el principal planteamiento y cuestionamiento que llevó a cabo todo este desarrollo de la composición final y a su vez la posibilidad de repensar mi práctica de la performance como el establecer una comunicación con otro cuerpo sin necesidad de otra persona, un reencuentro conmigo mismo. Esta exploración me ha permitido exponer las distintas conclusiones y resultados que me ha ofrecido el cuestionamiento de la ceniza como material principal dentro de la performance. También me llevó a plantear una propuesta expositiva, en la que todos los videos expuestos se comunican entre sí, formando parte del uno y el otro al unísono. A su vez, me interesa dar cuenta tanto la volatilidad de la ceniza, por su temple ante actos donde existen ciertas diferencias de carácter agresivas entre los cuerpos exhibidos (Figura 18, 19, 20 y 21), como su lado gentil y de compañerismo si se actúa de la misma manera con ella (Figura 15, 16 y 17). Junto con ello, me interesa registrar el comportamiento de las personas al interactuar con la composición completa, es decir, con las proyecciones de estos registros junto al propio material de la ceniza expuesto en el suelo del lugar de exposición.



Figura 14. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Exposición] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Mi proyecto de grado consiste en ocho videos proyectados en la sala 20 de la Facultad. Son cuatro por cada pared lateral de la sala, expuestos a través de proyectores que van sujetos a unos soportes, a una altura de 2,70 metros. Estos proyectan sus imágenes a la altura de una persona promedio (1.72 mts), dialogando con el suelo de la misma sala el cual está cubierto por una fina capa de la propia ceniza utilizada dentro de mis trabajos y videos.



Figura 15. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de performance en solitario]
Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 16. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

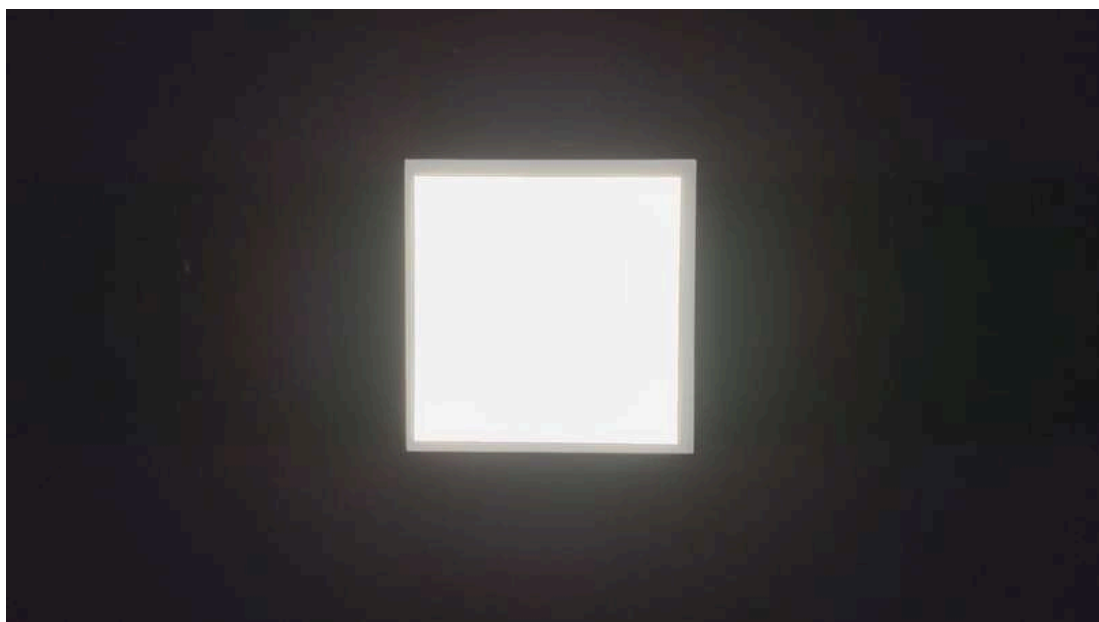


Figura 17. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 18. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de interacción con ceniza]
Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 19. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de ceniza] Universidad Finis Terrae.
Fuente: propia.



Figura 20. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.



Figura 21. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Mi objetivo es mostrar esta relación simbólica entre dos cuerpos, tratando el material como un “otro”. Me interesa otorgarle a la ceniza un carácter casi humano al presentarla como algo que responde y se transforma de acuerdo a la interacción (violenta o gentil en este caso). Intento abrir una reflexión sobre cómo los cuerpos, tanto humanos como no humanos, pueden coexistir, comunicarse y transformarse mutuamente.

Pretendo crear un espacio multisensorial e inmersivo, objetivo en el cual he insistido durante todo el proceso investigativo del material. Busco una manera en la que el espectador active el material a partir del acto de caminar sobre la ceniza. Este acto refleja directamente lo que se proyecta en los videos, creando una conexión íntima entre lo que se observa y lo que se experimenta. Junto con ello, aparece el factor del silencio sonoro: solo se escucha el sonido de los proyectores emitiendo los videos, todo lo demás en silencio.

Aquí el silencio permite que el espectador se vuelva consciente de sus propios movimientos y su interacción con el espacio mientras que ,al mismo tiempo, va descubriendo lo que está pisando. Junto con ello, tanto en el caminar como en el sonido que genera al caminar sobre el material, irá creando conexiones en el cual reforzará el trabajo por todos sus ejes. Todos los elementos presentes estarían enlazados entre sí, entregando el mismo mensaje de invitación a conocer el material.

El rayo que emiten los proyectores no solo cumplen el rol de proyectar la imagen, sino que también, junto al polvillo de la ceniza, que a través de la luz proyectada, transforma eso inmaterial a una imagen y a una forma. Una figura que da la impresión de ser palpable, mostrando así varios estados de la ceniza al unísono, reforzando la volatilidad de la ceniza gracias a la propia luz de los proyectores y transformando así la sala completa.

Fragmentar el proceso que he tenido este año 2024 en varios videos al unísono, crea distintas perspectivas que hace que el correlato de la ceniza tenga muchos matices, como por

ejemplo: la insistencia de ver a la ceniza como un otro, el ver cómo el cuerpo desaparece y ver cómo transita el material, que no se logra fijar en ciertas acciones de la performance. Se dejan ver elementos en el que no se sabe si realmente es una mano o si la mano está compuesta del mismo material de la ceniza, o si son manos reales. Esto hace que se pierda la figura, se difumine, y se mezcle de tal manera que ambas se vuelven uno.



Figura 22. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Exposición] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

CAPÍTULO IV: CONCLUSIÓN

La presente investigación ha profundizado en la relación y comunicación entre el cuerpo humano y la ceniza, tratándola como un “otro cuerpo” que responde de diversas maneras a los estímulos físicos y simbólicos dentro del contexto de la performance.

A través de las exploraciones performativas, he podido evidenciar que la ceniza, más allá de ser un material inerte, posee características y comportamientos que evocan a un diálogo propio. Estos hallazgos registrados en los videos han permitido comprender a la ceniza como un cuerpo paralelo que responde a los estímulos humanos, generando un diálogo simbólico que puede extenderse a otros materiales efímeros en el arte de la performance.

Finalmente, aunque este proceso de registro e investigación por medio de la performance y video-performance ha revelado comportamientos únicos de la ceniza en contextos de interacción, quedan por explorar otras maneras en las que la ceniza podría comportarse y comunicarse en diferentes espacios o con otros cuerpos performativos. La posibilidad de investigar la comunicación de un otro, el poder reencontrarse con uno mismo en el ámbito artístico por medio de materiales efímeros y comprender su comportamiento en el arte, abre un campo fértil para futuras investigaciones y proyectos en relación con la performance, expandiendo así la comprensión del diálogo cuerpo-materia en sus múltiples facetas.

En lo personal, es impresionante la cantidad de perspectivas que me ha brindado la inducción del material bajo la lógica de la performance. Las cuales presentó diversas características a través de estas experimentaciones, que comenzaron desde la propia volatilidad y que fueron mutando hacia el comportamiento no solamente con mi propio cuerpo, sino también la de los participantes, también exponiéndose como un material efímero en los transcurso de las performances, mostrando distintos volúmenes dentro de distintos espacios, como se presenta en el desarrollo del trabajo final.

Además de querer mostrar ésta faceta de la ceniza que he ido experimentando durante el transcurso de este año, también quise reflejarla y que el mismo público, dentro de esta exposición pudiese experimentarla, apreciando los distintos detalles que se aprecian en los distintos registros en formato video dentro de esta composición.

BIBLIOGRAFÍA

[1] Bourriaud, N. (2006-2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

[2] Gómez-Peña, G. (2005). *En defensa del arte del performance*. Estados Unidos. Horizontes Antropológicos, 11(24), 199-226. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832005000200010>

[3] Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil, manifiesto*. ePub r1.0. Akhenaton

[4] Salcido, M. (2018). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. Ciudad de México. Secretaría de Cultura, INBA, CITRU.: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1778>

[5] Simó, T., Segura, J. (2011). *Arte de instalación: Interacción y audiencia performativa*. Universidad de Murcia: Facultad de Bellas Artes. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/19591/1/Arte%20de%20instalaci%c3%b3n%20in%20teracci%c3%b3n%20y%20audiencia%20performativa.pdf>

[6] Toro, J. (2022, 24 mayo). *Carmin - JANET TORO*. Galería 0, Colonia, Alemania. JANET TORO. <https://janet-toro.com/es/carmin/>

[7] Thurston, H. (1907). Miércoles de Ceniza. En The Catholic Encyclopedia. Nueva York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/01775b.htm>

[8] Thurston, H. (1910). Cuaresma. En The Catholic Encyclopedia. Nueva York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/09152a.htm>

[9] Puglisi, R. (2009). *La ceniza vibhuti. Cuerpo, persona y cosmos en grupos Sai Baba*. Revista de Ciencias Sociales (CI), (22), 95-112. Universidad Arturo Prat Tarapacá, Chile: <https://www.redalyc.org/pdf/708/70812930005.pdf>

[10] Davies, D. (s.f). *Cremation: Rito funerario budista*. Enciclopedia de la muerte y agonía. Recuperado de <http://www.deathreference.com/Ce-Da/Cremation.html>

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Huan, Z. (2007). *Great Leap Forward - Canal Building*. Serie Ash Paintings [Base de ceniza de incienso sobre tela] Fuente: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1037&parent&lcid=177

Figura 2: Toro, J. (2013). *Carmin*. Serie Dibujar el límite (Dibujar el límite) [Performance]. Galería 0, Colonia, Alemania. Fuente: <https://janet-toro.com/es/carmin/>

Figura 3: Toro, J. (2013). *Carmin*, Serie: *Dibujar el límite* (Dibujar el límite) [Performance]. Galería 0, Colonia, Alemania. Fuente: <https://janet-toro.com/es/carmin/>

Figura 4: Toro, J. (2013). *Carmin*. Serie Dibujar el límite (Dibujar el límite) [Performance]. Galería 0, Colonia, Alemania. Fuente: <https://janet-toro.com/es/carmin/>

Figura 5: Bonati, E. (1987-1990). *Paisajes interiores-Paisajes estados*. [Acrílico sobre tela]. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal. Fuente: propia.

Figura 6: Bonati, E. (1987-1990). *Paisajes interiores-Paisajes estados*. [Acrílico sobre tela]. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal. Fuente: propia.

Figura 7: Roldán, M. (2024). *15/04/24* [Performance colectiva con ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 8: Roldán, M. (2024). *24/06/24* [Performance con Urna llena de ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 9: Roldán M, (2024). *26/08/24* [Video performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 10: Roldán M, (2024). “15/04/24” [Performance con ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 11: Roldán M, (2024). “24/06/24” [Performance con objeto] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 12. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Performance colectiva con objeto] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 13. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Performance colectiva con objeto] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 14. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Exposición] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 15. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 16. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 17. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 18. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de interacción con ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 19. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de ceniza] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 20. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 21. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Video registro de performance en solitario] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

Figura 22. Roldán M, (2024). *Sin Título* [Exposición] Universidad Finis Terrae. Fuente: propia.

ANEXOS

[1] http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1037&parent&lcid=177

[2] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sehgal-this-is-propaganda-t12057>

[3] <https://art21.org/artist/kimsooja/>

[4]

<https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s5/kimsooja-in-systems-segment/>

[5] <https://theallureofmatter.org/artists/zhang-huan/>

[6] <http://www.kimsooja.com/works/category:Performance>

[7] <https://mac.uchile.cl/exposiciones/origenes-eduardo-martinez-bonati/>

[8] http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1149