



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

MAGÍSTER EN CREACIÓN/INVESTIGACIÓN DE LA IMAGEN.

DRAMATURGIA MATERIAL. NOCIÓN QUE SE ASOMA EN UN TIEMPO MUERTO.

CAROLINA PINTO MEZA

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad FinisTerrae para optar al grado de Magíster
en Creación/Investigación de la imagen.

Profesora Guía: Rosario Montero

Santiago, Chile

2025

Índice:

Resumen.....3

Introducción:

Cronología de intensiones.....4

Capítulo I:

Dramaturgia.....7

Capítulo II:

Materialidad.....14

Conclusiones.....18

Bibliografía.....19

Resumen.

Esta investigación está centrada en comprender la práctica escultórica como un territorio donde la obra se configura en la relación activa que emerge entre cuerpo, materia y el espacio durante el proceso. A partir del trabajo con arcilla, se propone pensar la escultura más que como un objeto escultórico, como un acontecimiento que se despliega en el tiempo, marcado por gestos, fricciones y transformaciones mutuas que contienen un potencial dramático que se manifiesta en el proceso.

De esta manera, se propone la noción de *dramaturgia material* como marco teórico para comprender cómo la interacción entre cuerpo-materia-espacio, genera experiencias sensibles y narrativas que son propias del proceso creativo. Tomando como punto de partida la obra *Tiempo Muerto* (2020), de autoría propia, para luego profundizar en obras recientes, se analiza cómo la arcilla, entendida no sólo como soporte, sino como agente activo, se comporta y transforma en la relación que se establece en el proceso.

En este sentido, reflexionaremos cómo la escultura puede ser comprendida como un acto performativo, donde el proceso se vuelve protagonista y la forma final no es el único objetivo. La *dramaturgia material* permite visibilizar la capacidad de los materiales para actuar, afectar y transformar. Esta investigación propone un desplazamiento conceptual de la escultura hacia una práctica en la que la creación y la experiencia se producen de manera simultánea, ampliando los límites disciplinares y proponiendo un diálogo entre artes visuales y escénicas.

Palabras clave: Arte, escultura, procesos, dramaturgia, nuevos materialismos.

Introducción:

Cronología de intenciones.

Esta investigación sobre práctica escultórica nace por una necesidad de pensar la escultura no sólo como objeto, sino como proceso, como algo dinámico que se desarrolla en el tiempo. Desde mi práctica artística, particularmente a través del trabajo con la arcilla, me he preguntado por las posibilidades dramáticas que emergen cuando el material se pone en relación directa con el cuerpo, la fuerza y la transformación. Esto me ha llevado a articular un concepto clave que abordaré en este escrito y que me permitirá analizar los procesos e interacciones cuerpo-materia-espacio: la *dramaturgia material*.

Si pensamos la escultura desde sus procesos y acciones, desde aquello que la materia permite o provoca, y no tanto desde la idea de un objeto escultórico, se abre la posibilidad de generar nuevas reflexiones en relación con la disciplina, detenerse en el potencial dramático del proceso, y visibilizarlo para permitir que el lenguaje escultórico se expanda hacia lo performativo.

Me pregunto ¿De qué manera el trabajo performativo con arcilla podría revelar una *dramaturgia material* que dé cuenta del potencial dramático que emerge de la práctica escultórica y así ampliar la noción de escultura hacia un lenguaje más performativo?

Comenzaremos a partir de la obra *Tiempo Muerto* (2020), la cual considero es el trabajo que me invitó a reflexionar sobre la escultura, cuestionando sus límites materiales y posibilidades narrativas, enfocando esta reflexión principalmente en el proceso, aquel hacer que trascienda al objeto escultórico como resultado final. Es por esto por lo que hoy reflexiono sobre una práctica escultórica que integra elementos escénicos, para pensar la escultura como algo que se vive y se transforma más allá del resultado del objeto escultórico. No busco definiciones o establecer categorizaciones específicas, sino abrir un campo de especulación que surja desde la exploración, la práctica y su proceso de trabajo. Con esto busco emprender un viaje para pensar sobre la escultura en arcilla, con el objetivo de mover los márgenes disciplinares que reflexionan en torno al objeto escultórico, ampliando la reflexión hacia una comprensión de las distintas agencias humanas, y más que humanas, que constituyen la obra y sus procesos.

El trabajo de taller que llevo realizando centra su valor principalmente en lo que sucede cuando la arcilla está fresca y dúctil. Ese estado de maleabilidad que la transforma ante cualquier gesto de fuerza que se ejerza sobre ella. El trabajo ha consistido fundamentalmente en construir formas simples y densas en diferentes formatos, que finalmente son intervenidas con un gesto brusco, con el objetivo de capturar, en estas piezas, la huella que deja este impacto, precisamente cuando el material se presenta blando. En este sentido, la arcilla y sus propiedades materiales, permite capturar la morfología de ese movimiento, incluso de aquellos que no somos capaces de ver, como por ejemplo, la huella que deja una explosión en un bloque de arcilla.

Estas reflexiones comienzan en el año 2020, en plena pandemia de COVID, cuando precisamente estaba buscando formas en la arcilla, utilizando como herramienta de trabajo un arma de fuego. Por las severas restricciones de movilidad impuestas en Chile para hacer frente a los efectos del COVID-19, durante las cuarentenas, no se permitían reuniones sociales (DIPRES, 2022), menos aún inaugurar una exhibición, por lo que se debió buscar estrategias remotas para exponer la obra. Estos factores contextuales me llevaron a revisar los registros de obra realizados, entre ellos, todos los eventos de disparos y explosiones.

Es importante destacar que los registros realizados capturaban, a cámara fija, sólo el momento en que el bloque era intervenido por el proyectil. Por esto decidí ampliar la experiencia y hacer un video de corta duración que consistió en una reconstrucción del procedimiento. Esto me permitió, además, narrar de manera

ficcionada, los procesos de creación de mi práctica. De esta manera, el resultado es un relato visual en el que materia y cuerpo dialogan hasta transformarse. Así, la voz y el sonido empiezan a cimentar esta construcción escénica. El proceso de esta investigación, realizada en el año 2020, titulada *Tiempo Muerto*, se refleja en tres cápsulas audiovisuales que relatan la experiencia de utilizar armas y explosivos como herramientas de trabajo.



Figura 1. Pinto Carolina. *Tiempo Muerto. El impacto.* Santiago de Chile 2020. Capturas de video. Elaboración propia.

Durante la creación de la obra *Tiempo Muerto* (2020), los procesos de intervención en la arcilla no fueron gestos de imposición de una forma en particular, sino más bien de escucha activa, una disposición corporal y anímica que intentaba reconocer en el barro su maleabilidad, sus límites, sus tiempos, su lógica interna. En este sentido, la intervención del material se vuelve una necesidad para establecer una relación entre cuerpo-materia-espacio para sorprenderme. Así, la obra emerge como consecuencia de una negociación continua.

El diálogo comienza al momento de preparar la arcilla que va a ser intervenida con disparos. Este trabajo es realizado en la intimidad del taller y consiste en largas jornadas de amasar y golpear el material para sacarle el exceso de agua y así obtener una pasta dúctil. En esta actividad se genera una relación performativa entre cuerpo-materia-espacio. Mi cuerpo va transformando al material tanto como el material va transformando mi cuerpo. El material cambia en su forma y el cuerpo cambia en fuerza, en cansancio y el espacio, en este caso el taller, ofrece las condiciones necesarias para que todo suceda.

El trabajo de construcción de bloques es mecánico y todo el esfuerzo que demanda está proyectado en el futuro, cuando las piezas sean intervenidas, cosa que además sucederá muy rápido, a la velocidad de un tiro. Se genera un contraste entre los largos tiempos del proceso de fabricación de bloques y la rapidez con que son modificados.

El sonido de la pasta impactando el mesón de trabajo, como escuchar el tic tac de un reloj, en silencio, sola, conversando con las propias ideas, pensando en el sentido que tiene la práctica, en la ansiosa incertidumbre de lo que sucederá con la arcilla al dispararle. Durante este proceso me surgieron preguntas como: ¿Qué es lo que quiero provocar? ¿Es la violencia lo que me moviliza? ¿Qué es lo violento en mí? ¿Por qué una pistola como herramienta de trabajo? Me interesaba la idea de hacer arte con una herramienta que se aleja por completo de este concepto.

Todas estas preguntas me hicieron dar cuenta de la existencia de un diálogo en el quehacer, yo le pregunto al material y él se transforma y responde. Este diálogo emerge de manera dramática. La materia

propone un modo de hacer, desencadena una constante toma de decisiones. Al observar esto que sucede en la práctica es que comienzo a valorar el proceso y me intereso por desarrollar la obra desde ese lugar.

Realizar estos videos generó transformaciones profundas en la manera de comprender la escultura, permitiéndome cuestionar ciertos paradigmas disciplinares que hasta ahora se habían expresado de manera bastante tradicional, enfocada principalmente en la idea de obtener un objeto escultórico para ser exhibido, sin considerar el potencial dramático que emerge en el proceso.

Estas reflexiones me han permitido abordar los procedimientos de la práctica de la escultura como puestas en escena que atestiguan diálogos, conflictos íntimos, contradicciones, preguntas y trasposos. Asimismo, generan coreografías entre el cuerpo y el material: yo activo, el material se comporta, recibo y vuelvo a activar.

Me va interesando de lleno la idea de escultura performática, o acción escultórica o mejor, una noción de *Dramaturgia Material*. Este término, que desarrollaré en profundidad durante el siguiente apartado, busca sistematizar las reflexiones sobre aquellas acciones que buscan poner en escena el material para que, en su transformación, construya un relato junto al cuerpo, el sonido, la luz y la voz.

Entender la escultura como una práctica que se amplía, implica desbordar sus límites disciplinares, tensionar su carácter objetual y proponerla como acto. La *dramaturgia material* se inscribe en ese desplazamiento, no como categoría fija, sino como metodología en tránsito. Esto permite habitar un lugar de incertidumbre fértil donde las formas no se imponen, sino que emergen.

Para esto, la investigación se articula hacia dos flujos que se complementan. El primero indaga la noción de *posdramaturgia*, desde una perspectiva que busca ampliar su uso, reflexionando sobre cómo esta idea puede ser trasladada desde la escena hacia los procesos escultóricos, entendiéndolos como un acontecimiento material. El segundo profundiza en la materia, en su agencia y en su potencia transformadora dentro de la práctica escultórica, observando cómo su comportamiento construye relato y sentido. Ambos movimientos conforman un mismo horizonte de exploración: pensar la *dramaturgia material* como un método en el que la escultura se vuelve acto y la acción, forma.

Capítulo I

Dramaturgia.

En este capítulo reflexionaremos sobre cómo la noción de dramaturgia, originalmente vinculada al teatro, puede trasladarse a la práctica escultórica contemporánea. A partir de las reflexiones en torno al *teatro posdramático* del profesor y teórico alemán Hans-Thies Lehmann (2013), me interesa pensar en la posibilidad de desplazar la noción de acontecimiento, al trabajo con materiales, considerando al cuerpo, la materia y el espacio como agentes activos en la construcción de experiencias sensibles.

Esta perspectiva permite vincular la práctica escultórica con las tensiones y desplazamientos que atraviesan las artes escénicas contemporáneas, donde lo performativo, lo material y lo inacabado adquieren autonomía. La *posdramaturgia* se vuelve un marco para pensar procesos creativos donde los materiales mismos participan como actantes (Latour, 2008). A través de esta aproximación se abre la posibilidad de imaginar una *dramaturgia material*, una estructura sensible que emerge de la relación entre cuerpo-materia-espacio que se despliega en el proceso de creación escultórica.

Me pregunto por la posibilidad de trasladar la noción de acontecimiento a la práctica de la escultura, ya que, en este proceso, la materia y el cuerpo interactúan de manera recíproca, generando experiencias en el aquí y el ahora que se plasman en estas materialidades. Así como en el *teatro posdramático*, según Lehmann (2013), los cuerpos, los objetos y el sonido adquieren agencia propia en la escena, en la escultura, particularmente en el proceso de la práctica, el material se transforma en un agente que actúa y que participa en la construcción del proceso creativo. ¿Podríamos entonces pensar en una *escultura posdramática*?

Según Lehmann (2013), durante mucho tiempo la dramaturgia fue entendida como el arte que organizaba la representación de un drama, la manera en que se articulaba el texto era lo que le daba la forma al teatro. Sin embargo, durante el siglo XX la noción de dramaturgia se vio sumamente alterada por una serie de desplazamientos en las prácticas del teatro y de las otras artes. En este sentido, el autor, en su ensayo *Teatro posdramático* (2013), describe un giro en las prácticas teatrales contemporáneas que rompe con la centralidad del texto y de la lógica dramática tradicional.

La importancia central que tenía el texto comenzó a diluirse, cobrando mayor importancia la materialidad del cuerpo en la escena. Como menciona Lehman (2013) en su libro, “El cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino en su physis y gesticulación. El signo central del teatro, del cuerpo del actor, rehúsa servir como significante”. (p.165). Así entendemos al cuerpo que se manifiesta en escena, no sólo en representación de un personaje, sino como presencia física. Por otro lado, lo visual y lo sonoro dejaron de ser acompañantes de la escena, y empezaron a tener autonomía dentro del acto.

La práctica del teatro empezó a mezclarse con otras disciplinas, como la danza, las artes visuales, la música. Lo que produjo nuevas teatralidades que se organizan desde la disposición de sonidos, acciones del cuerpo y materiales. También la narración lineal, así como la entendemos, pasó a una forma abstracta, fragmentada, con relatos discontinuos, dando espacio para lo inacabado. Estos son los desplazamientos a los que Lehmann (2013) denomina *Teatro posdramático*

Según el autor, el *teatro posdramático* no se reconocería como un estilo de teatro, sino más bien un concepto que intenta delimitar algunos procedimientos de creación con elementos de diferentes naturalezas. Lo que implicaría que hablar de drama sería lo opuesto a narración, mejor dicho, es un modo de representar que por su naturaleza genera la ilusión de presente donde lo fragmentario, lo híbrido y lo performativo son protagonistas. La obra no se define por la narración, sino por la experiencia que se produce en el momento, un acontecimiento que sucede aquí y ahora. La *posdramaturgia* no dicta lo que debe ocurrir, sino que estructura las condiciones para que el acontecimiento se manifieste, dando lugar a experiencias que son siempre únicas, situadas y sensibles.

En este sentido, resulta interesante pensar en cómo esta expansión en la noción de dramaturgia podría extenderse hacia otros campos del arte donde el acontecimiento también se produce, por ejemplo, en el caso de la escultura, en la relación que se establece entre cuerpo-materia-espacio. Si en el teatro *posdramático* la acción escénica se construye desde la presencia, la energía y la performatividad de los materiales y los cuerpos que ahí se despliegan, en la práctica escultórica el proceso adquiriría una dimensión similar, sólo que la escena se traslada al proceso de creación, donde el acontecimiento toma forma por el contacto directo cuerpo-materia-espacio. Es allí donde veo que emerge una noción de *dramaturgia* y precisamente de una *posdramaturgia* asociada al proceso de creación y sus materialidades, a la cual llamaremos más adelante *dramaturgia material*. Esto debido a que el proceso escultórico se vuelve visible como un devenir sensible que se manifiesta en el acto mismo de transformación.

En el contacto entre cuerpo-materia-espacio emergen diálogos y transformaciones que no responden a un plan preconcebido, sino a la interacción viva con aquello que se trabaja. Allí, en esa zona de fricción se generan experiencias que nos obligan a pensar en otras formas de organización, otros dramas posibles que emergen desde el interior mismo del material en la búsqueda de una morfología escultórica.

Podríamos concluir que la *posdramaturgia*, según lo planteado por Lehmann (2013), deja de pertenecer exclusivamente al teatro para convertirse en una forma de pensar los procesos artísticos en general. Lo que antes comprendíamos como la realización escénica de un texto dramático comienza a expandirse hacia un modo de ordenar relaciones entre cuerpos excediendo la mera representación teatral. Esta apertura permite reconocer que el acontecimiento artístico puede abrirse a diferentes territorios, disolviendo las fronteras que existen entre las diferentes disciplinas para generar lenguajes que sean híbridos y que respondan a la experiencia del presente.

Siguiendo estas líneas, los aportes de la teórica teatral alemana Erika Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo* (2011), nos abre nuevas vías de comprensión para el campo de las artes visuales. Para ella entender la realización escénica como un acontecimiento es fundamental para comprender el arte y su relación con lo público.

Según Fischer-Lichte (2011), a principios de los sesenta, en Occidente, se produjo un ineludible giro hacia lo performativo en las artes, que llevó a la creación de un nuevo género artístico denominado arte de acción y performance. “Fueron sobre todo los artistas visuales y plásticos como Joseph Beuys, Wolf Vostell, el grupo Fluxus o los artistas del accionismo vienés, quienes crearon en los años sesenta el nuevo género del arte de acción y de la performance” (Fischer-Lichte, 2011, p. 38). Desde ese momento, las artes visuales, el teatro, la literatura o la música comienzan a desarrollarse como realizaciones escénicas. Los artistas, en lugar de crear obras, empiezan a producir cada vez más acontecimientos en los que, además de estar involucrados ellos mismos, están implicados los espectadores. De esta manera, la obra ya no surge como un objeto independiente, sino que incluye al espectador dentro del proceso.

Lo interesante entre Fischer y Lehmann es que ambos coinciden en advertir una transformación en las artes escénicas del siglo XX. El tránsito de una lógica representacional a una de la presencia. Sin embargo, cada uno lo aborda desde diferentes lugares. En *Teatro posdramático* (2013) Lehmann analiza que las prácticas teatrales, al abandonar el texto como núcleo organizador, abren un campo de configuraciones escénicas, donde la imagen, cuerpo, sonido y espacio, se vuelven materiales dramáticos autónomos. Los elementos escénicos se relacionan para crear sentido en la ausencia de un relato.

Por su parte, Fischer-Lichte (2011), desplaza el eje de análisis desde la estructura hacia la experiencia. Su interés no radica en clasificar nuevas formas teatrales, sino en comprender el modo en que se produce la experiencia estética durante la performance. Es ahí donde introduce el término de *autopoiesis escénica*, entendiendo la representación como un proceso vivo generado en la relación entre actores y espectadores. A diferencia de Lehmann (2013), Fischer-Lichte (2011) no busca describir un momento histórico del teatro, sino proponer un modo de existencia del arte que enfatiza en la transformación, la inestabilidad y la emergencia de lo efímero.

Los dos enfoques despliegan una tensión fértil. Lehmann (2013) piensa el teatro desde una cierta exterioridad analítica, observando cómo se disuelven las estructuras dramáticas en pro de la autonomía de los materiales escénicos. Fischer-Lichte (2011), en cambio, se sitúa dentro de la experiencia misma, acentuando

el interés por los procesos perceptivos y afectivos que configuran la presencia. Mientras el primero describe un teatro que se emancipa del texto, la segunda propone un arte que se emancipa de la representación.

Estas ideas también pueden pensarse en relación con la práctica escultórica. Así como el *teatro posdramático* reorganiza su dramaturgia a partir de la materialidad y la presencia, al situarse en el ámbito de la acción del proceso puede volverse performativa. En la práctica con la arcilla, por ejemplo, el sentido no está dado por una forma preconcebida sino que surge desde la interacción entre cuerpo y materia, en la transformación que acontece durante el contacto. Desde este punto de vista, la noción de *dramaturgia material* podría situarse entre Lehmann y Fischer-Lichte, porque por un lado, comparten con el pensamiento posdramático la primacía de lo material como campo de acción, y por otro coinciden con la estética de lo performativo en concebir el acto escultórico como un acontecimiento donde el cuerpo la materia y el entorno se afectan mutuamente, generando presencia antes que representación.

De esta manera, las tensiones entre Lehmann y Fischer-Lichte no se excluyen, sino que se complementan en la práctica artística contemporánea. Lehmann ofrece un marco para pensar la organización y las relaciones entre materiales, mientras que Fischer-Lichte rescata el carácter vivo y transformador del acontecimiento. En el cruce de ambas perspectivas se abre la posibilidad de comprender la escultura como un campo de experiencia, un teatro de la materia donde la transformación configura una *dramaturgia* que se despliega en el hacer.

Me parece interesante en este contexto y abordando la noción de posdramaturgia desde la práctica de la escultura, el trabajo del artista visual Chris Burden, (1946-2015). Artista estadounidense conceptual que utilizó diferentes medios durante su práctica, desde ocupar su propio cuerpo en las primeras performances de los años 60, hasta trabajos de escultura de gran escala y de sitio específico (Gagosian Quarterly, 2022). En el año 1971 fue particularmente conocido por haber sido herido con un arma durante una de sus performances. No es por sus performances, que involucran su propio cuerpo, que traigo a Burden a este escrito, sino por un trabajo posterior de escultura de sitio específico, llamado *Beam Drop Inhotim* (2008), realizado en el Museo de Arte Contemporáneo Inhotim, en Brasil.



Figura 2. Burden Chris. *Beam Drop Inhotim*, Brasil (2008).

Obra de gran envergadura, que requirió un sólido soporte material y técnico en su realización. Lucas Sigifredo (2000), en el capítulo del minidocumental *Retrato EP.3 | Chris Burden* (2000), describe que hubo que construir una piscina de 12 x 12 m de superficie y de 2,40 m de profundidad que fue llenada primero con

tierra y luego con concreto. En esta piscina, mientras el concreto estaba aún fresco, durante doce horas fueron lanzados desde una grúa a unos 30 m de altura aproximadamente 71 perfiles metálicos de diferentes dimensiones. Cada uno de estos perfiles caía según su propia ley, es decir, el material se posesionaba a sí mismo al momento de caer, lo hacía según su deseo, y una vez que se encajaban en el concreto, daban cuenta de la fuerza brutal del proceso. Según el artista, hay una realidad en el movimiento de la forma obtenida, un presente latente; sabemos que ha acontecido algo de mucha fuerza destructiva, que ha quedado ahí, detenido y capturado.

La maniobra de dejar caer los perfiles de acero desde la altura de una grúa y con una fuerza brutal, las salpicaduras de cemento que se plasmaban en los perfiles y las chispas que se manifestaban al caer los fierros y rosar a los otros perfiles que ya estaban establecidos en su espacio definitivo, escuchar los aplausos y la emoción de las personas que colaboraron para hacer posible algo complejo pero simple a la vez, pone en total relevancia al proceso y a la incertidumbre del resultado. La consecuencia comulga con el azar, por lo que todo lo que va sucediendo en el proceso es una continua relación y negociación entre los técnicos, la grúa y esta materialidad de dimensiones a gran escala que en su accionar se apodera del protagonismo de la escena como un actante, Latour (2008). En el video se puede apreciar esa relación entre materiales que surgen en la actividad, todos los materiales que allí confluyen y con esto me refiero, además de los fierros y el concreto, al cuerpo, a la máquina, al sonido y a la luz.

Esta disposición de cuerpos en movimiento aparece como gestos *posdramáticos* (Lehmann, 2013); el lenguaje que emerge de la caída y el encuentro con el concreto son eventos cargados de emoción y eso se aprecia de manera más evidente al ver la reacción de las personas que ahí participaban y que se involucraron de manera profunda con la creación. El director técnico de la faena dijo, refiriéndose al acto de soltar los perfiles desde la altura, que mientras más perfiles lanzaban y con el tiempo, la relación que se establecía con el material era más “íntima”. En este sentido, me pareció acertada la utilización del término “intimidad” ya que se refiere a una interioridad en su relación con lo que ahí acontece, en la dramaturgia y el intercambio que emerge durante el proceso.

De esta manera podríamos decir que la relación entre cuerpo, máquina (grúa), material y espacio durante el proceso práctico de la escultura genera una *posdramaturgia*, ya que esta nueva idea que propone el teatro *posdramático* permite darnos cuenta de que la dramaturgia hoy depende de la configuración sensible de presencias en escena, y de cómo estas se relacionan. Son los sonidos, las luces, los cuerpos y todos los objetos los que organizan la experiencia, prescindiendo de un texto relatado de manera lineal. En este sentido, obras como *Beam Drop* (2008) proponen que el material actúe, en alguna medida, por sí solo, volviéndose la creación de una escultura el motor del acontecimiento escénico. Ahí donde antes se buscaba representar un drama, ahora se abre un campo donde la transformación constante y la relación con la materia se vuelven centrales para la creación.

De esta forma, y a partir de lo que hemos reflexionado, podríamos decir que la *posdramaturgia* ya no se limitaría a una práctica específica, sino que se convierte en una herramienta conceptual y sensible para abordar el arte contemporáneo. Su fuerza radica en habilitar conexiones inesperadas entre cuerpos, sonidos y materiales, proponiendo un escenario donde lo inacabado, los procesos y lo fragmentario tienen cabida. La *posdramaturgia* nos invita a imaginar nuevas formas de creación y a reconocer que en cada disciplina artística existe la posibilidad de devenir en acontecimientos. Me pregunto: ¿Cómo concebir los procesos artísticos siendo consciente de que la materia misma comienza a participar de manera horizontal en la organización de lo que acontece?

En mi práctica, lo que busco es que mediante una acción performativa se haga visible esta *dramaturgia material* que emerge a la hora de crear. La forma que surge de la acción, así como dice Burden refiriéndose a su propio trabajo, *Beam Drop* (2008) donde destaca la presencia de una fuerza destructiva que queda plasmada en la forma final y que da cuenta de la acción que allí sucedió.



Figura 3. Pinto Carolina. *Dramaturgia material*. Santiago de Chile 2025. Capturas de video. Elaboración propia.

A grandes rasgos, y lo digo de esta manera porque la idea ha sufrido transformaciones, la escena inicial consistió, como aparece en la imagen 3, en las siguientes acciones: En una sala oscura, descansa sobre un pedestal de hierro, una bolsa de basura negra llena de algo que ignoramos. Este objeto está iluminado de manera cenital por lo que con la oscuridad de la sala parece que flotara. No se ve casi nada más. De pronto, escuchamos una voz en *off*, que al comienzo se presenta con el sonido de pasos y una respiración. Lentamente entra un cuerpo que abre la bolsa de arriba abajo hasta descubrir que en el interior habita un bloque de arcilla roja. Lo observa, lo toca y lo golpea con la intención de estructurar la masa. En ese momento vemos que se establece una relación con el material. Este cuerpo saca de su bolsillo algo que incrusta en el bloque de arcilla y luego lo ata a una mecha con pólvora. Extiende la mecha atravesando la sala y la enciende.

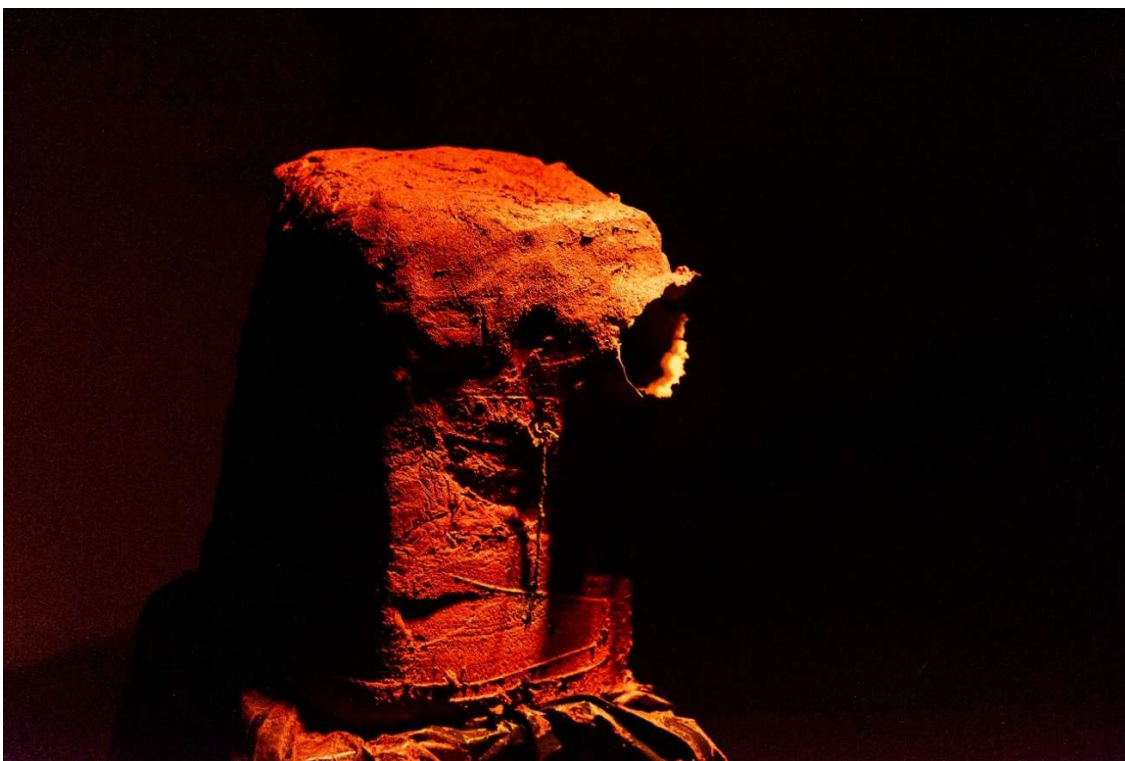


Figura4. Pinto Carolina. *Dramaturgia material I*. Santiago de Chile 2025. Imágenes de Luis Piñango.

Mientras la mecha avanza, vamos escuchando la voz de una mujer; podría ser ella o no. Dice cosas dispersas, pensamientos abstractos sobre temáticas distintas. De pronto la mecha se apaga y ella la vuelve a encender y se vuelve a apagar; se genera una tensión con la dificultad y resistencia que pone el material mecha. Luego de algunos minutos de acompañar el recorrido de la mecha, ésta llega hasta el explosivo incrustado en el bloque de arcilla y explota, deformando el bloque de manera radical y para siempre (Figura 4).

Ya que el proceso es aleatorio, han surgido imprevistos que han generado nuevas preguntas, como, por ejemplo, si incorporar la presencia de mi propio cuerpo.

Debido a que la mecha de pólvora es algo que he tenido que fabricar de manera rudimentaria, ha significado que la sola mecha, hasta el momento, ha impuesto sus propias reglas, por decirlo de algún modo. Si bien al inicio yo imaginaba que encendería la mecha y esta avanzaría directamente a su objetivo, con la mecha que construí no fue así, lo que significó que surgiera la necesidad de incorporar mi presencia para acompañar este recorrido. Esto, de alguna manera, estableció que la transformación que buscaba al encender la mecha debía estar en diálogo con este otro cuerpo. Esta materialidad generó cambios en mis planes iniciales, estableciendo la presencia del cuerpo como activadora de la acción. Yo, hasta cierto punto, me voy dejando llevar.



Figura 5. Pinto Carolina. *Dramaturgia material II*. Santiago de Chile 2025. Imágenes de Luis Piñango.

En la obra *Dramaturgia material II* (2025) (figura5) incorporé otro bloque de arcilla al que intervine con un machete. Por un lado intervenía este nuevo bloque, mientras que por el otro la mecha se dirigía al bloque que estaba en el pedestal. He probado jugar con la luz, intentando hacerla parte de la escena como otro actante y he incorporado, como mencioné anteriormente, mi cuerpo en la escena de manera intencional acompañando el recorrido de la mecha y accionando otros volúmenes. Sin embargo, y a raíz de una

observación que hice del trabajo de Burden (2008), voy comprendiendo que mientras menos elementos existan en la escena, más genuina es la tensión que se genera y más simple y potente la poética que se despliega. He notado que el exceso de elementos escenográficos distrae del suceso mismo y teatralizan demasiado el acontecimiento. Pienso incluso prescindir de la voz en *off* y utilizar solo los sonidos que comprometen las acciones de los cuerpos, así pretendo no alejar de la escena la noción de escultura.

Volviendo a las definiciones entregadas por Lehmann (2013) y Fischer-Lichte (2011) La *posdramaturgia* la entenderíamos como la organización sensible de relaciones y presencias. Trasciende al teatro para convertirse en una herramienta fértil, para pensar la escultura como acontecimiento donde el proceso se revela como experiencia única e irrepetible. En estos últimos trabajos performativos, la imprevista fragilidad del procedimiento confirma que el hacer escultórico puede desplegarse como escena performativa, donde la incertidumbre y la tensión del proceso producen sentido más allá de la obra objeto. Al llevar parte de ese proceso a lo público propongo que la escultura deje de ser sólo un resultado y se convierta en el dispositivo que habilita la vivencia y la experiencia del proceso.

Capítulo II

Materialidad.

Hablar de material desde la práctica de la escultura, implica abrir un campo complejo que atraviesa desde lo sensible e intuitivo a lo más racional. Según Bennett (2022), material no refiere únicamente a aquello con lo que se hace una obra, un objeto o algo, sino, más profundamente, de una relación activa que configura vínculos, relaciones y dinámicas entre el cuerpo, la materia, el espacio y la curiosidad. Como analizaremos más adelante, el material, lejos de ser un soporte pasivo, convoca resistencias y tensiones que no solo definen, sino que reformulan el proceso creativo mismo.

En estas pocas páginas busco precisar una noción de materialidad que dialoga con las ideas que plantean autores como, Bennett (2022), Merleau-Ponty (1993), Ingold (2013). David Le Bretón (2010) en relación con el cuerpo y Richard Serra (1969), Chris Burden (2008) desde la experiencia empírica con el material, y de cómo estas ideas se vinculan con mi propia práctica. En este sentido busco conectar la idea de materialidad desde una doble perspectiva. Por un lado, considerando la experiencia sensible que los materiales provocan en la práctica de la escultura y, por otro lado, considerando al objeto material como actante, Latour (2008) en la relación que se establece entre cuerpo-materia reconociendo, en esta relación, la capacidad de interpelarse y transformarse durante el proceso práctico.

En la experiencia de la práctica me parece interesante indagar en lo que los materiales son capaces de hacer; descubrir ese punto de inflexión tensionando su capacidad. A veces no busco el dominio del material con la intención de ser experta en la técnica, sino más bien busco explorar este universo para ver qué es lo que emerge.

El antropólogo Británico Tim Ingold (2013), en sus papeles de trabajo *Los materiales contra la materialidad* dice: “Las propiedades de los materiales son objetivas y medibles. Están ahí afuera. Pero las cualidades son subjetivas: Están aquí dentro, en nuestras cabezas. Son nuestras ideas. Son parte de ese punto de vista privado sobre el mundo que tiene cada artista en su interior” (p.35). Cuando Ingold (2013) diferencia entre propiedades y cualidades de los materiales, ayuda a pensar la escultura desde un lugar que excede lo técnico y nos acerca a sus cualidades sensoriales y sus relaciones cuerpo-materia. Las propiedades, como son la dureza, el peso o la densidad, son datos objetivos, medibles; pero las cualidades, en cambio, son subjetivas, están ligadas a la percepción, a la experiencia y a la mirada de quien se relaciona con el material. En mi caso, la arcilla no solo tiene ciertas propiedades físicas, sino que también me sugiere imágenes, acciones, ritmos, posibilidades. Se vuelve algo que dialoga, que provoca.

Ingold (2013) sugiere al material como algo con lo que se establece una relación viva, un proceso de ida y vuelta. Esta idea pone en escena justamente esa interacción entre lo que el cuerpo hace y lo que el material responde y viceversa. No se trata de imponer una forma, sino de observar la vida del material. Esa interacción con los materiales a las que refiere Ingold provoca reflexionar sobre la posibilidad de adjudicarle al material una vida propia.

En este sentido, la obra inicial del artista Richard Serra de los años sesenta y principios de los setenta, nos permite reflexionar en torno a las materialidades y las formas que el arte aproxima, para conocer su comportamiento, en el cual el resultado está sujeto directamente a su experimentación y, por ende, al azar. Según Jeffrey Weiss (2015) curador del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, el artista es un facilitador del proceso. A pesar de existir una idea inicial respecto de lo que se quiere obtener, el resultado no es más que la representación de la experiencia misma, la forma en que el material se comporta cuando es intervenido, lo cual se evidencia en la práctica.

Para Weiss (2015), la obra de Serra de mediados y finales de los años sesenta implica la presencia del cuerpo del autor como actante (Latour 2008) en la producción de una obra que sirve principalmente para demostrar los principios y acciones que se desarrollaron para su propia creación.

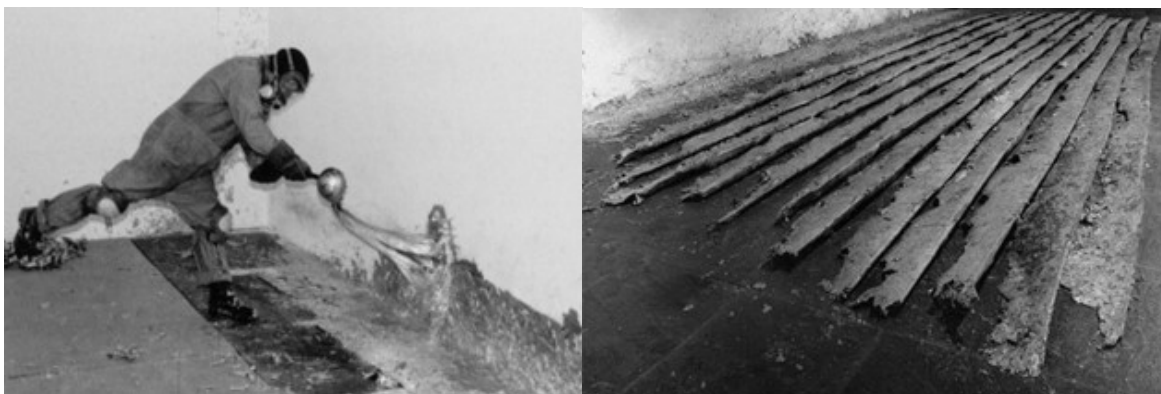


Figura 6. Serra Richard. *Splashing* 1969. Almacén de la galería Leo Castelli, Nueva York.

En la obra *Splashing* (1969) se observa la intención de expresar las acciones que se realizaban durante el proceso, donde la materia se manifiesta como acción, dando cuenta, además, de la inevitable presencia del artista.

Este tipo de trabajos proponen el proceso como parte de la obra, donde la dureza del plomo se ve emblandecida por el gesto de la salpicadura. Ese material, que vemos sólido, nos revela su pasado líquido y nos habla de las acciones que surgen en el proceso. Pienso que esa relación entre el artista y la materia evidencia esta dinámica de diálogo entre cuerpos, en este caso, el del escultor y los materiales.

Hay algunas acciones con los materiales que considero interesantes. Fundir el plomo, salpicar el material mediante un cucharón, capa a capa para adherirse a la parte del muro que intercepta con el suelo, enfriar y luego sacar esta cáscara dura para ser montada en otro lugar, en otro contexto. En estas acciones están comprometidas muchas materialidades, no sólo el plomo; intervienen el muro, la temperatura, el tiempo, el cuerpo del artista, el espacio entre otros. Muchas materias se van transformando en un afán de expresar su propia existencia.

Como ya he indicado, en mi práctica escultórica la experiencia del proceso se ha transformado en un eje central de investigación, tanto de los materiales como de su comportamiento. Veo que las reflexiones en torno al trabajo de Serra son afines a las problemáticas que envuelven mi trabajo. Hace algunos años realicé algunas cápsulas audiovisuales que abordan precisamente el proceso creativo y práctico en torno a la materialidad que denominé *Tiempo Muerto* (2020). Uno de los registros de video desarrollados en *Tiempo Muerto* (2020) se llama *La huella* (2020) y muestra la explosión de un petardo en el interior de un bloque sólido de arcilla fresca (Imagen 7). Al ver estas imágenes y compararlas con el registro de Richard Serra, no puedo dejar de observar que existe un momento en que ni el artista ni el material se pueden hacer cargo de lo que está sucediendo. Hay un grado de descontrol entre la materia y quien la interviene y eso deja la puerta abierta a lo que podríamos llamar el azar, un momento en que todo está a la deriva. Es el momento en que el material se revela dentro de sus posibilidades y solo queda esperar a ver qué sucede.

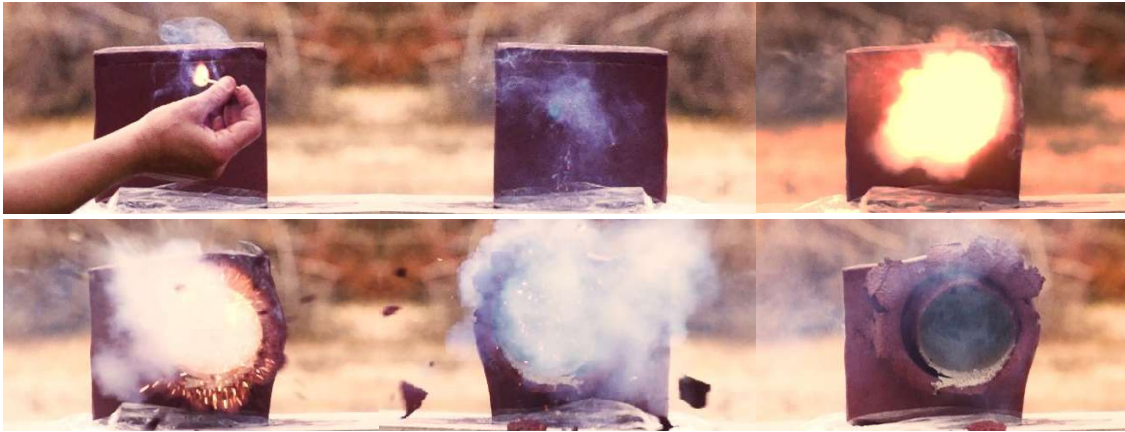


Figura 7. Pinto Carolina. *Tiempo Muerto. La huella 2020*/ Capturas de video. Elaboración propia.

Esa espera expectante en la incertidumbre de las acciones del material es lo que me hizo pensar en la idea de que las materias se desarrollan en sí mismas, actúan y responden frente a diferentes estímulos. Eso sí, siempre debe existir otro agente que sea el activador, como dice la teórica política y filósofa estadounidense Jane Bennett (2022) “...el actante nunca actúa solo. Su eficacia o agencia depende siempre de la colaboración, de la cooperación o de la interferencia interactiva entre muchos cuerpos o fuerzas. El concepto de agencia cambia notablemente una vez que nos representamos las cosas no-humanas menos como construcciones sociales y más como actores, y una vez que a los propios humanos se los estudia no como seres autónomos sino como materialidades vitales”, (p.70). En el caso de la escultura, actúa la fuerza del cuerpo, las herramientas, el espacio y el tiempo. Una relación entre lo humano y lo no humano que se manifiesta de manera transversal.

Como mencioné, la materialidad en la escultura no se trata únicamente de pensar los materiales como soportes o medios para alcanzar una forma, sino que se trata de reconocerlos como fuerzas que promueven el movimiento y la acción que se establecen entre los cuerpos. Bennett (2022) lo menciona en su libro *Materia Vibrante* cuando plantea el término *thing power*, para referirse a ese poder de transformación que tienen las cosas: “la curiosa habilidad de las cosas inanimadas para animar, para actuar, para producir efectos dramáticos y sutiles” (p.41). La materia vibra, actúa, se resiste y, a la vez, propone. Aunque a primera vista no lo parezca, la arcilla no es un objeto pasivo que espera ser moldeado, sino también propone un intercambio de movimientos y afecta, además, el modo en que el cuerpo se involucra en la creación.

Este carácter activo de la materia también se enlaza con la noción, que me parece interesante, de *actante* propuesta por Bruno Latour y retomada por Bennett: “algo que actúa o a lo que otros adjudican actividad”. (Bennett, 2022, p.44). El actante nunca actúa solo, su eficacia depende siempre de la colaboración, de la cooperación o de la interferencia entre muchos cuerpos y fuerzas. Pensar la arcilla o el barro desde aquí es comprender que el proceso escultórico no es unilateral, sino una red de interacciones en la que el cuerpo y la materia se afectan mutuamente. El cuerpo que actúa es también una materia que siente y comprende. Como señala el antropólogo francés David Le Breton, en su libro *Cuerpo sensible* (2010), “todas las acciones que forman la trama de la existencia, incluso las más imperceptibles, comprometen la interfaz del cuerpo” (p. 18). El cuerpo se convierte en un aparato de comprensión, un lugar donde se procesan y se traducen las intensidades del mundo. Así, cada gesto escultórico no sólo transforma un material, sino que transforma también al propio cuerpo que lo ejecuta.

Este reconocimiento del cuerpo como parte del mundo material fue elaborado con profundidad por el filósofo fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty (1993) en su *Fenomenología de la percepción*. “Considero mi cuerpo, que es mi punto de vista sobre el mundo, como uno de los objetos de este mundo” (p.4). Para el filósofo, el cuerpo no es un sujeto trascendente que observa desde afuera, sino una materialidad situada, un modo particular del espacio y del tiempo. En diálogo con Merleau-Ponty Ingold desplaza la cuestión, no se trata sólo de cómo el cuerpo se relaciona con la materia, sino de comprender que el propio cuerpo es también materia, forma parte de ese mismo tejido que percibe y que resiste.

Hemos podido ver que los materiales no son algo que decora nuestro entorno, sino que simplemente están al servicio de nuestras necesidades. Representan más bien un territorio de fuerzas y resonancias que atraviesan nuestra experiencia. También son un agente que condensa memorias e imaginarios. Entender la materialidad de esta manera permite reconocer en ella que no sólo sostiene o permite algo, sino que participa de manera activa en la configuración de la obra.

Volviendo a la pregunta del inicio ¿De qué manera el trabajo performativo con arcilla podría revelar una *dramaturgia material* que dé cuenta del potencial dramático que emerge de la práctica escultórica y así ampliarla noción de escultura hacia un lenguaje más performativo?

Primero me pregunto hasta qué punto logramos prestar atención a ese poder que tienen los materiales. En el mundo de la escultura se manifiesta de manera más evidente porque hay insistencia en las materialidades y en los objetos, pero para muchos simplemente están ahí para que nosotros imponamos nuestra voluntad sobre ellos ¿Qué pasaría si comenzáramos a percibir los materiales en lugar de intentar subordinarlos? ¿Qué tipos de conocimientos se despliegan cuando reconocemos que lo material actúa, afecta y transforma? Estas preguntas, desde mi punto de vista, abren un horizonte que desborda la práctica artística y se extiende hacia la forma en que habitamos nuestro mundo.

Pensar los materiales desde la práctica escultórica es, finalmente, reconocer que crear no consiste en dominar la materia, sino en aprender a convivir con ella. En el diálogo cuerpo-materia-espacio se revelan un comportamiento y una sensibilidad que, desde mi punto de vista, exceden el ámbito del arte y también ponen la atención en lo que nos rodea. La materia, lejos de ser solamente un medio, se presenta como una fuerza viva, un agente con el que compartimos mundo y experiencia. Reconocer el poder vibrante de la materia, como diría Bennett (2022), implica asumir que toda creación es un acto de coexistencia entre cuerpos humanos y no humanos y tal vez ahí radique el sentido más profundo de la materialidad.

Probablemente, más que pensar en obras o resultados, la reflexión sobre la materialidad nos invite a imaginar prácticas de coexistencia con lo no humano. Y allí, en ese territorio compartido, queda abierta la posibilidad de pensar la práctica escultórica a partir de los efectos dramáticos que producen los materiales.

Conclusión.

La presente investigación se articuló por una necesidad de comprender cómo se configura la relación entre cuerpo, materia y espacio dentro de la práctica escultórica. Y de qué manera dicha relación puede ser entendida como una *dramaturgia material* que se despliega en la performatividad del proceso práctico de la escultura. La pregunta que orientó este estudio se centró en examinar cómo la materia participa activamente en la producción escultórica y qué posibilidades dramáticas emergen cuando la atención se desplaza desde el objeto escultórico hacia las dinámicas que se desarrollan en el hacer, las dinámicas del proceso. Este cuestionamiento permitió situar el proceso como un espacio epistemológico, donde el conocimiento proviene tanto de la acción como de la observación de las respuestas materiales.

Centrar la investigación en el proceso resultó fundamental para comprender la escultura como una práctica de interacción con los materiales, donde la obra se concibe como el efecto de una colaboración continua entre intención y casualidad. En este contexto, la *dramaturgia material* tiene un valor metodológico y conceptual. Esta *dramaturgia material* evidencia los comportamientos de la materia, los cuales influyen de manera decisiva en la configuración de la obra. Esta forma de abordar la práctica escultórica permite reconocer el proceso como un lugar de producción de sentido.

En este recorrido, los aportes de Hans-Thies Lehmann (2013) y Erika Fischer-Lichte (2011) permitieron comprender la noción de *posdramaturgia* y performance más allá del ámbito escénico, habilitando una lectura donde la organización de acciones, fuerzas y transformaciones materiales también puede entenderse como una estructura de un proceso escultórico. A su vez, las perspectivas de Bruno Latour (2008) y Jane Bennett (2022) resultaron fundamentales para situar la materia como agente activo dentro del proceso, mientras que Merleau-Ponty (1993) e Ingold (2013) ofrecieron claves fenomenológicas y antropológicas para pensar el hacer escultórico como un entramado perceptivo y relacional. Estas referencias no operaron como marcos externos, sino como herramientas conceptuales que acompañaron y ampliaron las preguntas surgidas desde la práctica, reforzando la comprensión de la escultura como un campo donde cuerpo, espacio y materialidad configuran la experiencia del proceso.

Esta investigación abre la posibilidad de comprender la escultura desde una perspectiva de límites más difusos, donde la práctica artística misma se convierte en eje central y la materialidad en actante (Latour 2008). La noción de *dramaturgia material* ofrece un marco conceptual que nos permite observar cómo la interacción entre cuerpo-material-espacio genera experiencias de transformaciones sensibles y significativas, desplazando la atención del objeto final hacia el acto de creación en sí.

Los encuentros entre material y dramaturgia dejan ver que el trabajo performativo con materiales y específicamente con arcilla, revelan dimensiones de la práctica escultórica que trascienden la mera producción de formas: la ductilidad del material y su relación con la fuerza configuran un campo de acción donde las decisiones del artista conviven con la potencia autónoma de la materia. Este enfoque permite visibilizar aquello que emerge en el proceso.

Asimismo, la investigación plantea preguntas relevantes para la práctica contemporánea: ¿Cómo considerar la agencia de los materiales dentro del proceso de creación? ¿De qué manera el azar y lo impredecible del material contribuyen a la construcción de sentido? ¿Cómo se transforma esta dramaturgia cuando cambia el material? ¿De qué modos es posible documentar o acompañar estas transformaciones sin neutralizar su carácter performativo?

Lejos de buscar respuestas o conclusiones, estas interrogantes buscan proyectar la práctica escultórica como un terreno en permanente construcción, sugerir un horizonte de exploración que reconoce la escultura como un campo dinámico, donde la materia, el cuerpo y el acontecimiento se entrelazan. La práctica escultórica, entonces, se concibe como una herramienta de conocimiento y experimentación que habilita formas de pensamiento que empujan los límites disciplinares.

Bibliografía

- Aguilera Boria, Cabrera Tamara, Duarte Javiera, García Nicolás, Hernández Ana, Pérez Joaquín, Sasmay Alberto, Signorin Valeria, Talbot-Wright Hipólito (2022). *COVID-19 evolución, efectos y políticas adoptadas en Chile y el mundo*. Dirección de Presupuestos, Ministerio de Hacienda. www.dipres.cl
- Bachelard, G. (1994). *La tierra y los ensueños de la voluntad* (Trad. B. M. Rosas). Fondo de Cultura Económica.
- Baños, L. (2022). *Richard Serra: después de la escultura* [Conferencia]. [Museo de Bellas Artes de Asturias].
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Burden, C. (2008). *Inhotim Retrato EP.3 | Chris Burden* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/VwpWd9wec7E?t=6>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.
- Gagosian Quarterly. (2022). *Poetic Practical: The Unrealized Work of Chris Burden* [Entrevista en video]. YouTube. <https://youtu.be/iP7SupGLV4c>
- Ingold, T. (2013). *Los materiales contra la materialidad. Papeles de Trabajo*, 7(11), 19–39.
- Latour, B. (2008). *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Le Bretón, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales Pesados.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta.
- Pinto Carolina (2020). *Tiempo muerto. El impacto*. [Video]. YouTube. https://youtu.be/D1-EYI_vgHQ
- Pinto Carolina. (2020). *Tiempo Muerto. La huella*. [Video] YouTube <https://youtu.be/aWv2TVmI56w>
- Weiss, J. (2015). *Debido proceso: los primeros trabajos de Richard Serra*. Artforum Vol.54, N°3 [DEBIDO PROCESO: LAS PRIMERAS OBRAS DE RICHARD SERRA](#)