

PULVIS ET UMBRA: REFLEXIONES VISUALES EN TORNO A LA MUERTE Y SUS RITUALES

PULVIS ET UMBRA: VISUAL REFLECTIONS ON DEATH AND ITS RITUALS

Rodrigo Bruna

Universidad de Chile

DOI: [10.33732/ASRI.6910](https://doi.org/10.33732/ASRI.6910)

.....
Recibido: (28 12 2025)

Aceptado: (05 05 2026)
.....

Cómo citar este artículo

Bruna, Rodrigo. (2026). *Pulvis et Umbra*: reflexiones visuales en torno a muerte y sus rituales. ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales, (30), e6910.

Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6910>

Resumen

El artículo examina dos trabajos de la serie *Pulvis et Umbra* (2015-2023) realizados por Rodrigo Bruna en las ciudades de Temuco y Santiago de Chile. Las obras se construyen a partir de registros visuales y sonoros vinculados al ritual funerario. La investigación analiza cómo la práctica artística contemporánea produce conocimiento situado sobre la muerte como hecho y el morir como proceso en un contexto cultural específico. A diferencia de

Abstract

The article examines two works from the *Pulvis et Umbra* series (2015-2023) created by Rodrigo Bruna in the cities of Temuco and Santiago, Chile. The works are constructed from visual and auditory records linked to the funerary ritual. The research analyzes how contemporary artistic practice produces situated knowledge about death as a fact and dying as a process within a specific cultural context. Unlike anthropological or historical approaches, the

enfoques antropológicos o históricos, el estudio se inscribe en la práctica artística como investigación. Esta perspectiva interroga sus condiciones epistemológicas a través de sus dimensiones materiales y mediales, es decir, cómo soportes, técnicas y medios generan sentido. Para ello, combina una revisión de concepciones filosóficas en torno al deceso con un análisis histórico del ritual fúnebre en Occidente, delimitando el marco conceptual del trabajo. Metodológicamente, se adopta la noción de *pensamiento material* de Barbara Bolt (2010) como operador analítico. Se examinan así las decisiones formales y técnicas, mostrando cómo las obras resignifican archivos documentales asociados a lo fúnebre. Los resultados indican que estas operaciones transforman la visibilidad del archivo y modulan la experiencia temporal y afectiva del duelo. De este modo, las obras amplían los discursos del arte contemporáneo y hacen presente el fin de vida en la esfera pública. Esto evidencia cómo la producción artística genera conocimiento crítico sobre la cultura visual de la muerte.

Palabras clave

Práctica artística como investigación, rituales funerarios, instalaciones e intervenciones, arte contemporáneo en Chile.

study is situated within artistic practice as research. This perspective interrogates its epistemological conditions through its material and medial dimensions, that is, how supports, techniques, and media generate meaning. To this end, it combines a review of philosophical conceptions of death with a historical analysis of the funerary ritual in the West, delineating the conceptual framework of the work. Methodologically, the notion of material thinking (Bolt, 2010) is adopted as an analytical tool. Formal and technical decisions are thus examined, showing how the works resignify documentary archives associated with the funerary. The results indicate that these operations transform the visibility of the archive and modulate the temporal and affective experience of mourning. In this way, the works expand the discourses of contemporary art and make the dying present in the public sphere. This demonstrates how artistic production generates critical knowledge about the visual culture of death.

Keywords

Artistic practice as research, funerary rituals, installations and interventions, contemporary art in Chile.

Introducción

En la tradición cultural occidental, la relación entre vida y muerte ha sido concebida como una condición constitutiva de la existencia humana. En el ámbito literario, el tópico *pulvis et umbra* condensa esta tensión de forma paradigmática: en la Oda IV, 7, Horacio (2007) advierte que, pese a la renovación cíclica de la naturaleza, los seres humanos devienen inevitablemente “polvo y sombra”, subrayando el carácter inexorable de la muerte y la fugacidad de la vida.

Esta concepción inscribe la muerte en un horizonte cultural que exige su elaboración simbólica. En este marco, el ritual funerario no solo acompaña el tránsito del difunto, sino que produce sentido social en torno a la pérdida. Como plantea Arnold van Gennep (2008), estas prácticas configuran “ritos de paso”¹ que articulan transiciones entre estados de existencia. Con la irrupción de la fotografía en el siglo

¹ Arnold van Gennep señala que el rito funerario es un ritual de paso, que busca mediar la transición del fallecido y su familia a partir de tres momentos: la separación (deceso), transición (preparación del cadáver) y reincorporación (el entierro).

XIX, estos procesos comenzaron a fijarse visualmente, dando lugar a memorias materiales del morir. En este contexto, Susan Sontag (2006) sostiene que toda imagen implica una forma de participación en la mortalidad, en tanto captura un instante destinado a desaparecer y lo convierte en testimonio de la irreversibilidad del tiempo. En esta convergencia teórica, la fotografía y, posteriormente, el registro audiovisual no solo documenta la desaparición física, sino que median procesos de memoria y duelo (Alexander y Orzulak, 2024; García-Moreno, 2015).

Esta mediación implica un desplazamiento en la forma en que la muerte se hace visible y pensable, transitando desde su inscripción ritual hacia su configuración como imagen y, más tarde, como registro. En este sentido, las prácticas artísticas contemporáneas no solo heredan estos regímenes de representación, sino que los reconfiguran críticamente. La finitud deja de operar exclusivamente como motivo iconográfico para constituirse en un campo de experimentación donde convergen archivo y experiencia sensible (Carbone, 2020; Danely y Taylor, 2025). Este giro redefine el archivo, desplazándolo de un depósito de huellas del pasado a un dispositivo capaz de producir experiencias estéticas vinculadas a la memoria y la desaparición. Obras como *Les Archives du Cœur* (2008-) de Christian Boltanski evidencian este desplazamiento al transformar registros biológicos efímeros en archivos sensibles, activando una reflexión sobre la singularidad de la vida y su desaparición.

Pese a estos desarrollos, persiste un vacío en el análisis de cómo las prácticas de instalación e intervención artística reconfiguran archivos visuales y sonoros vinculados al ritual funerario, particularmente en el contexto latinoamericano. El artículo se pregunta: ¿de qué modo estas prácticas reconfiguran dichos archivos como dispositivos estéticos capaces de tensionar las formas culturales de comprensión de la muerte?

El artículo analiza la serie *Pulvis et Umbra*, conjunto de instalaciones e intervenciones realizadas por el artista Rodrigo Bruna entre 2015 y 2023 en las ciudades de Temuco y Santiago de Chile. Estas obras se construyen a partir de la apropiación y reconfiguración de registros fotográficos, audiovisuales y sonoros asociados al ritual funerario. Desde un enfoque centrado en la práctica artística como investigación, se examina cómo estos materiales se rearticulan como dispositivos espaciales que promueven una reflexión crítica sobre la muerte en el arte chileno contemporáneo. Asimismo, sostiene que la práctica artística no se limita a reorganizar materiales documentales, sino que los constituye como dispositivos capaces de producir experiencia, memoria y sentido en torno a la finitud. De este modo, propone una lectura situada que contribuye a los estudios sobre cultura visual de la muerte y amplía los debates contemporáneos sobre arte, archivo y elaboración cultural del morir.

El texto se organiza en seis apartados: el primero describe la metodología; el segundo aborda el problema de la muerte desde distintas perspectivas filosóficas; el tercero revisa las transformaciones históricas del ritual funerario en Occidente; el cuarto presenta el análisis de los resultados a partir de dos obras de la serie *Pulvis et Umbra*; el quinto discute estos hallazgos en diálogo con el marco teórico; y el sexto ofrece las reflexiones finales.

Metodología

La propuesta metodológica se articula desde un enfoque centrado en la práctica artística como investigación, sustentado en el concepto de *pensamiento material* de Barbara Bolt (2010). La revisión

de la literatura delimita el marco conceptual y define las categorías analíticas que orientan el estudio. El *pensamiento material* reconoce que los materiales y los procesos de producción participan activamente en la generación de conocimiento, en interacción con la agencia del artista (Bolt, 2010). En este contexto, la práctica artística se concibe como un procedimiento investigativo en el que la experimentación material, la configuración espacial y la articulación de registros visuales y sonoros operan como instancias de indagación. Esta perspectiva se operacionaliza mediante el análisis de decisiones de montaje, selección y disposición de materiales, así como de las relaciones que estos establecen en el espacio expositivo.

El estudio se centra en la serie *Pulvis et Umbra*, seleccionando dos obras representativas por sus estrategias diferenciadas de apropiación y reconfiguración del material de archivo. Se examinan los materiales —tierra, proyecciones audiovisuales y registros sonoros— junto con su disposición y las relaciones entre objetos, imágenes y sonidos, sistematizadas mediante registros fotográficos y bocetos. Se identifican operaciones formales y discursivas —montaje, superposición, desplazamiento y descontextualización— que transforman los registros documentales en dispositivos estéticos, considerando su materialidad y activación perceptiva.

A partir de este análisis, la práctica artística configura experiencias sensibles que articulan memoria, finitud y ritualidad en el contexto del arte contemporáneo chileno, evidenciando la producción artística como práctica reflexiva.

Lecturas en torno a la noción de muerte

La selección de filósofos y pensadores convocados responde a un criterio interpretativo orientado a identificar algunas de las concepciones más influyentes de la muerte en la tradición occidental. Más que ofrecer una reconstrucción exhaustiva, el apartado pone en diálogo un conjunto de aproximaciones que permiten comprender este problema desde distintos marcos ontológicos, éticos y existenciales. En este sentido, las referencias citadas operan como núcleos conceptuales que orientan la reflexión del estudio.

Desde una perspectiva ontológica clásica, Platón concibe la muerte como la separación del alma y el cuerpo, condición que posibilita el acceso al conocimiento verdadero en el mundo de las ideas (Platón, 1988). Esta concepción encuentra una reformulación en el pensamiento cristiano de Agustín de Hipona (1958), quien sitúa la existencia humana en un proceso orientado hacia un horizonte trascendente en el que la muerte adquiere sentido. En ambos casos, la muerte se inscribe en una lógica de trascendencia que relativiza su carácter negativo. En contraste, Epicuro sostiene que la muerte carece de significación para el sujeto, dado que no puede ser experimentada (Epicuro, 2012), mientras que Immanuel Kant afirma que no constituye una experiencia posible, en tanto toda experiencia implica la continuidad de la conciencia en el tiempo (Kant, 1991). Desde distintos enfoques, ambas perspectivas coinciden en situar la muerte fuera del campo de la experiencia, desactivando así el temor que suscita.

Una inflexión se observa en las filosofías de la voluntad y la existencia. En este marco, Arthur Schopenhauer interpreta el temor a la muerte como expresión de la voluntad de vivir, impulso fundamental que atraviesa a los seres (Schopenhauer, 2022), mientras que Friedrich Nietzsche (2002) propone una comprensión de la muerte como afirmación de la vida, desligada de toda trascendencia. En una clave más

introspectiva, Michel de Montaigne (2007) plantea que la familiaridad con la muerte permite liberarse de su temor y aprender a vivir con mayor plenitud.

En el pensamiento contemporáneo, Martin Heidegger introduce la noción de *Sein-zum-Tode*, entendiendo la muerte como una posibilidad ontológica constitutiva del *Dasein*, cuya anticipación revela la finitud como estructura fundamental de la existencia (Heidegger, 1997). Por su parte, Jean-Paul Sartre enfatiza su carácter absurdo al situarla en relación con la nada y el sinsentido (Sartre, 1993). Mientras que en Heidegger la muerte estructura la existencia, en Sartre evidencia su radical contingencia. Por último, Jacques Derrida aborda la muerte a partir de la lógica de la huella y la *espectralidad*, enfatizando su vínculo con la memoria y el archivo (Derrida, 1995, 1996). Según el autor, la muerte no se manifiesta solamente como un acontecimiento limitado, sino como algo que deja una huella indeleble, que trasciende el tiempo y queda registrada en los sistemas de rememoración y registro.

En conjunto, estas perspectivas permiten comprender la muerte no solo como un hecho biológico, sino como un problema ontológico, cultural y simbólico. Este marco permite considerar el arte contemporáneo como un campo en el que dichas concepciones no solo se representan, sino que se reconfiguran materialmente a través de dispositivos visuales, espaciales y sensibles que articulan memoria, ritual y finitud.

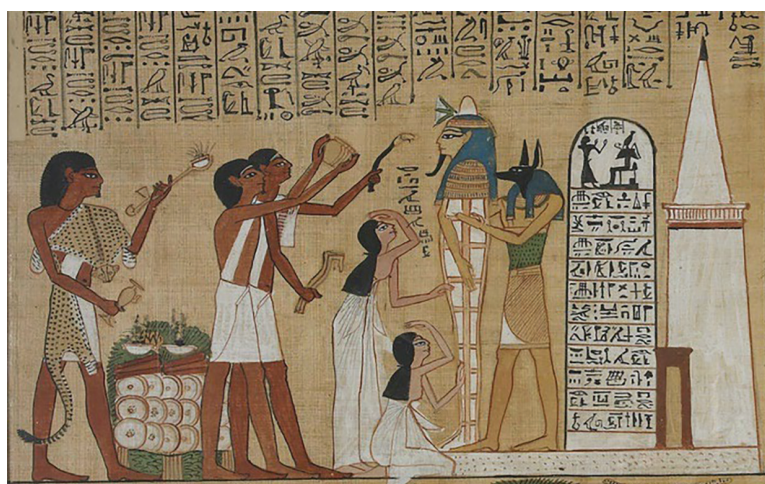
El ritual funerario y su representación

El presente análisis se centra en las tradiciones funerarias vinculadas a la cultura cristiana occidental, entendidas no solo como prácticas rituales, sino como sistemas de producción de imágenes y sentido en torno a la muerte. Esta delimitación responde al marco cultural e histórico que estructura el estudio y permite situar cómo la muerte ha sido materializada y representada en distintos medios. En este sentido, el recorrido no pretende ofrecer una visión universal de los rituales mortuorios, sino examinar algunos hitos significativos en los que la muerte se configura como un campo de memoria cultural y representación visual.

Las primeras evidencias de prácticas funerarias deliberadas se remontan a la prehistoria. El entierro de los cuerpos en lugares específicos constituye una operación fundacional. En ella, el cadáver es dispuesto en el espacio como una inscripción de memoria que fija al difunto en un lugar reconocible. Como señala Louis-Vincent Thomas, “el hombre es el animal que entierra a sus muertos” (2024, p. 11), subrayando que la muerte se articula desde sus orígenes como fenómeno cultural. Estas prácticas establecen un primer modo de relación entre cuerpo, espacio y memoria (Andrés, 2003), que en etapas posteriores se transformarán en formas más complejas de ritualización y representación visual.

Aunque el estudio se centra en el mundo occidental, el caso del antiguo Egipto resulta relevante como antecedente en la articulación entre ritual e imagen. La momificación y los sistemas iconográficos asociados no solo preservaban el cuerpo, sino que guiaban el tránsito al más allá mediante imágenes codificadas (Morales, 2002). Un ejemplo de ello es el *Libro de los Muertos de Hunefer* (Figura 1), que narra el viaje del difunto a través del inframundo y el paraíso. Aquí se observa un desplazamiento del cuerpo como inscripción material hacia la imagen como soporte de sentido.

Figura 1: Anónimo. *Libro de los Muertos de Hunefer*. 1285 a. C. Pintura sobre papiro (detalle), 40 X 79 cm.



Fuente: British Museum, Londres, Reino Unido. https://www.britishmuseum.org/collections/object/Y_EA9901-3

En contraste, en la sociedad romana las exequias reflejaban la jerarquía social. Los funerales patricios escenificaban públicamente el poder, mientras que los sectores subalternos eran relegados a disposiciones colectivas del cuerpo, frecuentemente en fosas comunes. Así, el ritual operaba tanto como mediación con la muerte como representación del estatus social.

Con la expansión del cristianismo, el ritual funerario se reconfigura en torno a la promesa de la resurrección, desplazando el énfasis desde la visibilidad social hacia la salvación espiritual. El rito se estructura en velatorio, liturgia exequial y sepelio, articulando comunidad y trascendencia. Como señala Abascal (1991), estas ceremonias acompañan al difunto y cumplen una función de consuelo para los vivos. En este marco, la práctica de ser enterrado junto a santos y mártires, analizada por Vaquerizo (2008), evidencia la importancia de la proximidad a lo sagrado. Esta se configura como una estrategia simbólica de mediación con la salvación, reforzando la dimensión espacial y relacional del ritual.

Durante la Edad Media, estas prácticas se institucionalizan bajo la Iglesia, consolidando un sistema que articula duelo, absolución, cortejo y entierro. Estas prácticas no solo organizaban el duelo, sino que también producían imágenes perdurables. Un ejemplo es la *Lápida sepulcral de Margarita Cadell* (Figura 2), que fija visualmente el entierro y conserva la memoria del difunto, mostrando su devoción y estatus.

A inicios de la Edad Moderna, el temor al juicio final transforma la experiencia de la muerte, desplazando el ritual hacia una experiencia más introspectiva. La escena del lecho de muerte se convierte en un espacio simbólico de confrontación entre salvación y condena (Ariès, 2000). Bajo estas circunstancias, el testamento adquiere centralidad como instrumento que articula lo jurídico y lo espiritual, reflejando la transición de la representación pública a formas más reflexivas de relación con la muerte.

A partir del siglo XIX, los cambios urbanos y sanitarios reconfiguran los espacios funerarios, trasladando los cementerios fuera de los centros urbanos. Este cambio introduce un nuevo régimen de visibilidad, donde el ritual se inscribe en el paisaje y en la vida comunitaria. Esta transición se refleja en *Un entierro en Ormans* (Figura 3) de Gustave Courbet, pintura que representa una escena colectiva y secularizada, que evidencia la dimensión social de este rito.

Figura 2: Anónimo. *Lápida sepulcral de Margarida Cadell*. Siglo XIV. Talla en mármol con restos de policromía, 62,5 X 90,7 X 10,5 cm.



Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España. <https://www.ucm.es/tesoros/file/191?ver>

Figura 3: Gustave Courbet. *Entierro de Ormans*. 1849-1850. Óleo sobre lienzo, 315 X 668 cm.



Fuente: Musée d'Orsay, París, Francia. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/un-enterrement-ormans-924>

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, la fotografía funeraria fija la muerte como imagen y archivo familiar, documentando el acontecimiento y prolongando la presencia del difunto en la memoria social (Salineros et al., 2024). Posteriormente, el cine y la televisión amplían esta transformación al incorporar temporalidad, narración y masividad, convirtiendo los funerales de figuras públicas en acontecimientos mediáticos.

En consonancia con estos cambios, Louis-Vincent Thomas define la muerte como “un acontecimiento universal e irrecusable por excelencia” (2024, p. 7), pero también como fenómeno cultural inscrito en sistemas simbólicos y materiales. Desde esta perspectiva, los rituales funerarios pueden entenderse como dispositivos que articulan imagen, memoria y comunidad, generando sentido frente a la pérdida. Este recorrido revela que la muerte se configura como un campo de producción visual y simbólica, cuyos dispositivos y representaciones pueden resignificarse críticamente a través del arte contemporáneo.

Resultados: reconfiguración visual y sonora del ritual funerario

El análisis de la serie *Pulvis et Umbra* permite identificar un conjunto de operaciones visuales y sonoras que reorganizan materiales preexistentes y reconfiguran el ritual funerario en el contexto de la instalación y la intervención artística. Operaciones como la fragmentación del archivo, su traducción en experiencia sensible y su disposición en el espacio no actúan de manera aislada, sino en conjunto, generando formas de percepción discontinuas y mediadas.

En este marco, el ritual, la memoria y la representación del cuerpo aparecen desplazados respecto de sus formas tradicionales, dando lugar a nuevas condiciones de visibilidad y experiencia en torno a la muerte y el morir. A partir de estas consideraciones, se analizan dos obras de la serie, *Pulvis et Umbra III* (2015) y *Pulvis et Umbra: Sepelio* (2023), con el fin de observar cómo estas operaciones se concretan en distintos niveles espaciales, visuales y sonoros.

La instalación *Pulvis et Umbra III*, exhibida en la Galería de Arte UCT de Temuco, se configura como un dispositivo “cronotópico”² en el sentido propuesto por Mijaíl Bajtín (1989). En ella, tiempo y espacio se articulan a partir del cruce fragmentario de tres registros: el archivo filmico del funeral del Papa Pío XII (1958), el álbum fotográfico de Albino Bruna (1958) y la canción *Crying, Waiting, Hoping* (1959) de Buddy Holly. Estos materiales no se organizan de manera lineal, sino mediante cortes, repeticiones y desfases que interrumpen la continuidad del relato y producen una experiencia dislocada del ritual funerario (Figura 4).

Figura 4: Teófilo Lorca. *Funeral de Albino Bruna*. 1958. Fotografía en blanco y negro, 15,6 x 9,5 cm.



Fuente: Archivo personal de Rodrigo Bruna.

² El teórico ruso Mijaíl Bajtín propuso la noción de cronotopo como una forma de evidenciar el vínculo espacial y temporal existente en una obra literaria. A partir de esta relación, la narrativa interpreta y representa la realidad objetiva.

En el espacio expositivo, esta lógica se materializa en una instalación que articula imagen, sonido y elementos objetuales de manera integrada. Sobre el suelo de la sala, se reconstruye una escena del cortejo fúnebre de Albino Bruna mediante estenciles de madera y tierra negra. A de esta acción se configura una imagen frágil y de gran escala, en la que las figuras se reducen a zonas de luz y sombra, próximas a un lenguaje abstracto que transforma la percepción del cuerpo. Por su parte, en uno de los muros se proyecta el registro fílmico intervenido del sepelio de Pío XII. La continuidad del video se transforma profundamente mediante la ralentización y el tratamiento sonoro, y, sobre todo, por la superposición de la canción *Crying, Waiting, Hoping* de Buddy Holly. Esta intervención introduce un desfase temporal y una disonancia conceptual que acentúan la dimensión espectral de la imagen. Complementan la instalación resmas de periódicos con obituarios y un par de zapatos usados, dispuestos en una esquina de la sala. Estos elementos operan como índices materiales de ausencia y evocan la persistencia fragmentaria de la memoria (Figura 5).

Figura 5: Rodrigo Bruna. *Pulvis et Umbra III*. 2015. Registro fotográfico de la exposición. Galería de Arte UCT.



Fuente: Fuente Galería de Arte UCT.

A través de estas operaciones, el archivo deja de funcionar como documento estable y se configura como un campo de tensión perceptiva donde coexisten temporalidades heterogéneas. De este modo, la obra no representa el ritual funerario como una unidad coherente, sino que lo reconfigura como una experiencia situada, fragmentaria y mediada. En este contexto, el duelo se despliega como un proceso abierto, atravesado por discontinuidades materiales, visuales y sonoras.

Por su parte, la intervención *Pulvis et Umbra: Sepelio*, realizada en la fachada del Cementerio General de Santiago, desplaza las operaciones previamente descritas hacia el espacio público. La pieza se construye a partir de las fotografías del álbum de Albino Bruna, las cuales fueron escaneadas y posteriormente intervenidas digitalmente para intensificar su contraste y acentuar el dramatismo de las escenas registradas. A partir de este conjunto, se configura una yuxtaposición de capas visuales que se proyectan sobre la arquitectura mediante *videomapping*, estableciendo un cruce entre memoria individual y la memoria histórica inscrita en el edificio (Figura 6).

Esta expansión se articula con una dimensión sonora concebida como un réquiem en formato *random*, ejecutado por quince *performers* en desplazamiento. Cada participante portaba un parlante inalámbrico

que reproducía la pieza en dos pistas simultáneas, generando una espacialización inestable del sonido. La acción transcurrió en el frontis del cementerio, entablando un diálogo directo con el público. Estos se vieron expuestos a una sonoridad fragmentaria, replicada simultáneamente en el pórtico del edificio gracias al sistema de amplificación instalado en el lugar. Este *réquiem* sonoro inundó el espacio, resignificando las capas de imágenes que envolvían la arquitectura mediante un gesto evocativo.

Figura 6: Rodrigo Bruna. *Pulvis et Umbra: Sepelio*. 2023. Registro fotográfico de la intervención. Cementerio General, Santiago.



Fuente: Propia.

La composición sonora, estructurada a partir de capas heterogéneas —coro fúnebre, órgano, sonidos de carruaje, pasos, sermones y risas—, no acompaña la imagen de manera ilustrativa, sino que introduce una disonancia que desestabiliza su lectura. La activación sonora reinterpreta figuras tradicionales del ritual funerario —como músicos o plañideras—, ahora mediadas por tecnologías portátiles, reforzando su desplazamiento hacia un régimen contemporáneo de producción estética.

En conjunto, *Pulvis et Umbra: Sepelio* expande el ritual funerario hacia una dimensión urbana y performativa. La memoria se construye a partir de la superposición de registros visuales y sonoros, mientras que el duelo se manifiesta como una experiencia colectiva, fragmentaria y situada.

Las obras analizadas evidencian que el ritual fúnebre puede reconfigurarse mediante operaciones como la fragmentación del archivo, su traducción en experiencia sensible y su disposición en el espacio. Estas estrategias generan dispositivos que articulan imagen, sonido y cuerpo, transformando la percepción y la experiencia del ritual. En este contexto, la práctica artística no se limita a representar la muerte; sino que interviene en sus modos de configuración cultural, proponiendo nuevas formas de reflexión, participación y experimentación estética en el contexto contemporáneo.

Discusión: archivo y ritual funerario desde la práctica artística

El análisis de la serie *Pulvis et Umbra* permite comprender cómo la práctica artística contemporánea puede rearticular el ritual funerario mediante operaciones vinculadas al archivo visual-sonoro y a su proyección

espacial. Más que representar la muerte, las obras activan fragmentos de archivo que reorganizan la memoria del duelo a través de su disposición en el espacio. De este modo, el ritual deja de presentarse como una forma fija o estable y se configura como una experiencia colectiva que se reconstruye en el lugar de exhibición a partir de imágenes, sonidos y vestigios materiales.

Desde un punto de vista teórico, las obras dialogan con diversas concepciones filosóficas sobre la muerte, particularmente con aquellas que subrayan la imposibilidad de una experiencia directa de la muerte. En este sentido, las operaciones materiales de las obras tensionan la idea de la muerte como no-experiencia (Epicuro; Kant), al mostrar que el acceso al acontecimiento ocurre siempre de manera indirecta, mediado por imágenes, registros y huellas. Bajo estas condiciones, la *espectralidad* descrita por Derrida se manifiesta en la superposición de capas visuales y sonoras que producen presencias mediadas, capaces de inscribir la ausencia en el espacio de exhibición. Asimismo, la dislocación temporal y espacial que emerge de la fragmentación del archivo sitúa al espectador frente a la finitud y la contingencia (Heidegger; Sartre), desplazando el ritual hacia una experiencia situada que oscila entre la imposibilidad de experimentar la muerte y su persistencia como memoria.

En este contexto, la serie se inscribe en la historia cultural del ritual funerario al desplazar su representación hacia una experiencia construida mediante operaciones materiales concretas. La fragmentación del archivo, su proyección sobre superficies arquitectónicas y la espacialización del sonido configuran un dispositivo perceptivo que interrumpe la continuidad del relato ritual y obliga al espectador a recomponer lo visible y lo audible. Más que proponer una lectura lineal, las obras articulan distintos regímenes del ritual —imagen, dimensión social y mediatización— mediante cortes, repeticiones y desfases que alteran la percepción del duelo (Figura 7).

Figura 7: Rodrigo Bruna. *Pulvis et Umbra III*. 2015. Registro fotográfico de la exposición. Galería de Arte UCT.



Fuente: Propia.

A partir de las obras analizadas, puede afirmarse que la instalación organiza un dispositivo perceptivo que articula imagen, sonido y archivo al interior del espacio expositivo. En este marco, la práctica instalativa transforma la galería —tradicionalmente concebida como un espacio vacío y neutral—

en una obra singular que invita al espectador a experimentar el espacio de manera holística (Groys, 2014). No obstante, en *Pulvis et Umbra III* esta unidad se presenta de forma inestable, atravesada por fragmentaciones y desfases que alteran la continuidad y la jerarquía propias del rito funerario. En consecuencia, la instalación acentúa estas características al desplazar la posición del espectador y descentrar su mirada, propiciando una experiencia corporal y situada del espacio (Bishop, 2005).

Desde otra perspectiva, *Pulvis et Umbra III* puede leerse a la luz de lo que Nicolas Bourriaud denomina un *intersticio social*, entendido como un ámbito donde se producen formas de relación y circulación simbólica que se distancian de las lógicas productivas dominantes (Bourriaud, 2008). De esta manera, la dimensión política de la obra no se plantea como un tema representado, sino como una práctica situada que reactiva la dimensión colectiva del ritual funerario, convocando experiencias de encuentro, memoria compartida y participación en el espacio intervenido (Figura 8).

Figura 8: Rodrigo Bruna. *Pulvis et Umbra III*. 2015. Registro fotográfico de la exposición. Galería de Arte UCT.



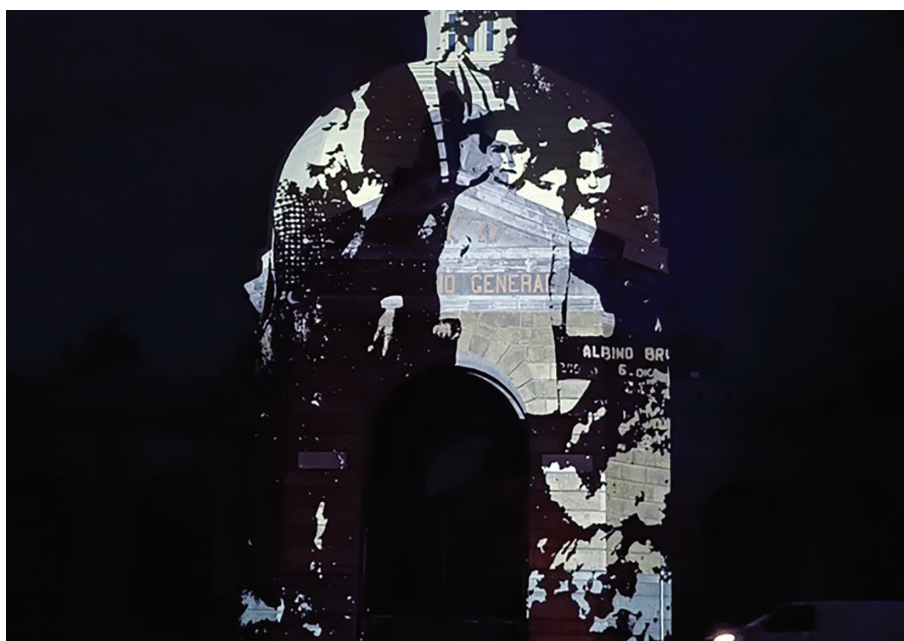
Fuente: Propia.

Esta problemática adquiere una dimensión particular en la intervención realizada en el Cementerio General. En este contexto, las operaciones descritas se articulan con la arquitectura y con la carga histórica y simbólica del lugar, activando la memoria del ritual funerario desde su relación con el espacio patrimonial. A través de la fragmentación del archivo, la proyección de imágenes, la espacialización sonora y la activación de elementos arquitectónicos, *Pulvis et Umbra: Sepelio* desplaza el ritual desde su forma tradicional —organizada por secuencias y gestos socialmente codificados— hacia una experiencia donde las imágenes adquieren autonomía como unidades visuales capaces de activar metáforas que activan el espacio (Domínguez Muñino, 2025). En atención a esta idea, podemos advertir que el uso del *videomapping* puede entenderse como una estrategia de ampliación narrativa que intensifica las vivencias del espectador (González-García, 2025). Bajo esta lógica, quienes observan se convierten en protagonistas de la obra, situándolos en el centro de la experiencia estética (Kabakov, 2014).

En igual sentido, sostenemos que la proyección de *videomapping* en contextos patrimoniales no es autónoma, sino que se encuentra condicionada por los atributos intrínsecos de las estructuras que lo soportan, particularmente en sus dimensiones arquitectónicas, históricas y simbólicas (Li et al., 2025). De

este modo, la proyección de imágenes provenientes del álbum funerario de Albino Bruna sobre la fachada del Cementerio General establece una relación directa entre la propuesta visual y el lugar de exhibición. A través de esta acción se reduce el efecto espectacular de la intervención en favor de una proyección situada y específica (Shi et al., 2025), que interpela al propio edificio en su condición material e inmaterial. A partir de esta premisa, el mapeo emerge como una estrategia de deconstrucción y/o reconstrucción de la fachada (Işikkaya, 2023). Las imágenes fúnebres sobre la fachada del cementerio deconstruyen la monumentalidad solemne de la arquitectura, al superponer memorias íntimas sobre un espacio público de duelo. A su vez, estas imágenes, junto al sonido y la arquitectura, reconfiguran el espacio del cementerio, generando nuevas lecturas en torno a la dimensión memorial y espectral del lugar (Figura 9).

Figura 9: Rodrigo Bruna. *Pulvis et Umbra*: Sepelio. 2023. Registro fotográfico de la intervención. Cementerio General, Santiago.



Fuente: Propia.

En síntesis, tanto la instalación como la intervención urbana no reproducen el ritual funerario, sino que lo reinscriben en el espacio expositivo o patrimonial mediante dispositivos que activan de forma fragmentaria los vestigios visuales y sonoros de este ritual de paso (Van Gennep, 2008). En este proceso, el espectador deja de ocupar una posición meramente contemplativa y participa de un recorrido que reconstruye la memoria del ritual a partir de sus huellas. Así, la obra produce una co-presencia en la que se atenúan las distinciones entre el espacio de la obra y el del espectador, dando lugar a una experiencia compartida y encarnada (Merleau-Ponty, 1993). En términos de De Certeau (2000), estas prácticas configuran un “lugar practicado” que acoge múltiples temporalidades y transforma el espacio en un ámbito vivido, donde la muerte y sus rituales se reconfiguran como un acontecimiento simbólico y estético que invita a pensar colectivamente el tránsito que nos conduce del polvo a la sombra.

Conclusión

El presente estudio ha examinado cómo la práctica artística contemporánea puede reconfigurar el ritual funerario mediante la activación material y perceptiva del archivo visual y sonoro. A partir del análisis de dos obras de la serie *Pulvis et Umbra*, se ha evidenciado que la instalación y la intervención artística no

operan como representaciones del rito mortuario, sino como dispositivos que reorganizan sus vestigios culturales mediante operaciones de montaje, fragmentación y espacialización. En este sentido, la práctica artística se constituye como una forma de investigación que produce conocimiento sensible sobre fenómenos culturales complejos a partir de la experimentación con materiales, imágenes y sonidos.

El recorrido teórico permitió situar la muerte como un problema que excede su dimensión biológica para inscribirse en una red de significaciones ontológicas, culturales y simbólicas. Las distintas concepciones filosóficas revisadas evidencian que la muerte ha sido históricamente pensada desde tensiones vinculadas a la trascendencia, la negación de la experiencia y la confrontación existencial con la finitud. En este escenario, el arte contemporáneo no se limita a ilustrar estas concepciones, sino que las problematiza mediante estrategias materiales que desplazan la reflexión hacia el terreno de la experiencia perceptiva. De este modo, las obras analizadas revelan que la muerte se manifiesta en el campo estético no como acontecimiento representable, sino como una presencia mediada por huellas, fragmentos y dispositivos de memoria.

El análisis histórico de los rituales funerarios permitió observar cómo, desde las primeras prácticas de enterramiento hasta su configuración como acontecimiento mediático, la muerte ha sido acompañada por dispositivos simbólicos que articulan cuerpo, espacio e imagen. Estas prácticas han configurado una memoria cultural en torno a la muerte y el morir, en la que el ritual opera como un mecanismo colectivo para otorgar sentido a la pérdida. Sin embargo, las transformaciones tecnológicas y culturales de la modernidad han modificado profundamente las formas de visibilidad y experiencia de la muerte, desplazando su presencia hacia registros mediáticos y archivos visuales.

En este marco, las obras analizadas muestran cómo el archivo puede ser reactivado desde la práctica artística para producir nuevas configuraciones del ritual. En *Pulvis et Umbra III*, la fragmentación de materiales fílmicos, fotográficos y sonoros genera una experiencia perceptiva dislocada que interrumpe la continuidad narrativa del rito. Por su parte, *Pulvis et Umbra: Sepelio* expande estas operaciones hacia el espacio público mediante proyecciones arquitectónicas y acciones performativas que sitúan la memoria funeraria en la esfera social. En ambos casos, la obra transforma el archivo en un campo de exploración donde la memoria emerge como una construcción abierta, atravesada por presencias espectrales y fragmentos de historia.

En consecuencia, el estudio sugiere que el arte contemporáneo posee la capacidad de repensar el significado cultural del ritual funerario, desplazándolo desde su forma tradicional hacia experiencias estéticas que interrogan la memoria colectiva y la condición finita de la existencia. En este proceso, la instalación y la intervención artística se revelan como estrategias capaces de activar el archivo y de transformar el espacio en un ámbito de reflexión compartida sobre la muerte y sus formas de presencia en la cultura contemporánea. Bajo estas condiciones, las obras analizadas no solo reconfiguran los vestigios visuales y sonoros del rito, sino que también generan experiencias en las que el espectador participa activamente en la reconstrucción de la memoria fúnebre, propiciando una experiencia sensible, colectiva y situada.

Financiación

Este artículo recoge los resultados del proyecto de investigación y creación *Pulvis et Umbra: Sepelio*, iniciativa financiada por la Dirección de Creación Artística, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de

la Universidad de Chile y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Referencias bibliográficas

- Abascal, J. (1991). La muerte en Roma: fuentes, legislación y evidencia arqueológica. En D. Vaquerizo (Ed.), *Arqueología de la muerte: metodología y perspectivas actuales* (pp. 205–245). Diputación de Córdoba.
- Agustín de Hipona (1958). *Obras de San Agustín, XVI La ciudad de Dios* (J. Morán, Ed.). Editorial Católica.
- Alexander, K. y Orzulak, J. (2024). Introduction: Death in Visual Culture, *Visual Cultures of Death. Mortality*, 29(2), 225–230. <https://doi.org/10.1080/13576275.2024.2340278>
- Andrés, M. (2003). El concepto de la muerte y el ritual funerario en la prehistoria. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 11, 13–36. <https://doi.org/10.15581/012.11.27764>
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días* (F. Carbajo y R. Perrin Trans.). Acantilado.
- Bajtín, M. (1989). Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (H. Kriukova y V. Cazcarra, Trans.). En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237–409). Taurus.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Routledge.
- Bolt, B. (2010). The magic is in handling. En E. Barrett y B. Bolt (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry* (pp. 27–34). I. B. Tauris.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (C. Beceyro y S. Delgado, Trans.). Adriana Hidalgo.
- Carbone, K. (2020). Archival art: Memory practices, interventions, and productions. *Museum Management and Curatorship*, 35(2), 170–185. <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1717307>
- Danely, J. y Taylor, K. (2025): Artwork as deathwork, *Mortality*, 1-16. <https://doi.org/10.1080/13576275.2025.2594058>
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (A. Pescador, Trad.). Universidad Iberoamericana.
- De Montaigne, M. (2007). *Los Ensayos* (J. Bayod Brau, Trad.). Acantilado.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (J. M. Alarcón y C. de Peretti, Trans.). Trotta.
- Derrida, J. (1996). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Domínguez Muñino, J. (2025). Enseñanza visual a partir de los mapeados. La pantalla-imagen como artefacto educativo-artístico. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Artes y Humanidades Digitales*, (28), e6834. <https://doi.org/10.33732/ASRI.6834>
- Epicuro. (2012). *Obras Completas* (J. Vara, Trad.). Cátedra (Obra original publicada en los siglos IV–III a. C.).
- García-Moreno, L. (2015). Public memory and public mourning in contemporary Colombia. *Public Art Dialogue*, 5(1), 17–39. <https://doi.org/10.1080/21502552.2015.1046103>
- González-García, R. (2025). Museografía escenográfica y tecnología digital como alianza de posibilidades expositivas. Las instalaciones de James Turrell como ejemplo de exposiciones inmersivas. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (28), e6843. <https://doi.org/10.33732/ASRI.6843>
- Groys, B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (P. Cortes Rocca, Trad.). Caja Negra.
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica* (F. Soler, Trad.). Universitaria.

- Horacio. (2007). *Odas, canto secular y epodos* (J. Moralejo, Trad.). Gredos (Obra original publicada en 13 a. C.).
- Işıkaya, A. D. (2023). Video Projection Mapping as a Visual Urban Art Performance on Architectural Facade. *Street Art & Urban Creativity*, 9(1), 106–122. <https://doi.org/10.25765/sauc.v9i1.629>
- Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. COCOM Press.
- Kant, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático* (J. Gaos, Trad.). Alianza.
- Li, H., Li, B., Ito, H. y Zhang, T. (2025). Architectural influence on narrative content in cultural heritage projection mapping. *npj Heritage Science*, 13, Article 509. <https://doi.org/10.1038/s40494-025-02094-y>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Planeta-Agostini.
- Morales, A. (2002). El ritual funerario en el Reino Antiguo: los oficiantes. *Aula Orientalis*, 20(1–2), 123–146. <https://www.ub.edu/ipoa/wp-content/uploads/2021/09/2002AuOrMorales.pdf>
- Nietzsche, F. (2002). *Crepúsculo de los ídolos* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.
- Platón. (1998). *Diálogos II: Fedón, Banquete y Fedro* (C. García Gual, Trad.). Gredos (Obra original publicada ca. 387 a. C.).
- Salineros, M., Ostornol, C. y Novoa, J. (2024, 12 de agosto). *Álbum de funeral: narraciones gráficas del rito mortuario en Chile*. Fundación Muerte. <https://www.fundacionmuerte.cl/post/álbum-de-funeral-narración-gráfica-del-rito-mortuario-en-chile>
- Sartre, J. P. (1993). *El ser y la nada* (J. Valmar, Trad.). Losada.
- Schopenhauer, A. (2022). *El mundo como voluntad y representación II* (P. López, Trad.). Trotta.
- Shi, T., Chen, Y. y Wang, Z. (2025). Designing 3D mapping projections for art museums based on ‘re-contextualization’: a case study of The Night of Museum. *Cogent Arts & Humanities*, 12(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2492426>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (C. Gardini, Trad.). Alfaguara.
- Thomas, L. V. (2024). *Antropología de la muerte* (M. Lara, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso* (J. Aranzadi, Trad.). Alianza Editorial.
- Vaquero, D. (2008). Fonus florentinorum. Muerte y ritos funerarios en la Iliberri romana. En M. Orfila (Ed.), *Granada en época romana. Florentia Iliberritana* (pp. 129–142). Junta de Andalucía.

BIO



 **Rodrigo Bruna** es artista visual, investigador y académico. Doctor en Artes, mención en Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Historia del Arte, Universitat Autònoma de Barcelona. Magíster en Artes, mención en Artes Visuales y Licenciado en Artes, mención en Artes Plásticas, Universidad de Chile. Fue becario de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) para realizar sus estudios doctorales en Chile y España. De igual forma, fue becario del Servicio Alemán de Intercambio Académico para realizar estudios de posgrado en la Kunstakademie Dusseldorf, Alemania. Sus líneas de investigación se orientan al acampo de la teoría y la práctica en artes visuales, con énfasis en la instalación artística. Como artista visual, ha exhibido su obra en el Photographic Center Nykyaka, Tempere; Museo de Artes Visuales, Santiago; Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá; Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Santiago; Museo de Arte Contemporáneo Niteroi, Río de Janeiro; Newhouse Center for Contemporary Art, Nueva York, entre otros espacios. Actualmente es coordinador del núcleo de *Estudios Interdisciplinarios Ars Moriendi* y Profesor Asociado de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. Contacto: rodrigo.bruna@u.uchile.cl, <https://rodrigobruna.cl/>.