
Desborde disciplinario: memoria crítica del curso de Arte Sonoro de la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (2025)

Resumen

Esta memoria crítica documenta y analiza el curso electivo de Arte Sonoro dictado en la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (2025), concebido como una experiencia formativa pionera en la incorporación del sonido como dimensión escultórica. El curso fue diseñado desde un enfoque de investigación-creación, en el cual la producción artística se articula con la reflexión crítica y teórica, integrando el hacer como forma de construcción y producción de conocimiento.

La propuesta pedagógica se estructuró a partir de metodologías activas, colaborativas y situadas, centradas en la práctica artística como investigación (*practice-based research*), así como en la escucha, la experimentación material y la exploración de dispositivos mecánicos y sonoros. Se abordaron nociones básicas del arte sonoro —como espacialización, corporeidad, performatividad y materialidad acústica— en diálogo con enfoques contemporáneos de la escultura expandida.

El presente documento sistematiza los procesos pedagógicos y creativos desarrollados durante el curso, y ofrece una reflexión crítica sobre los aportes y desafíos de incorporar el arte sonoro en la formación escultórica. En ese sentido, busca contribuir al desarrollo de una pedagogía transdisciplinaria del arte en el contexto universitario peruano, así como al reconocimiento del sonido como materia y medio de pensamiento escultórico.

Palabras clave

Arte sonoro, Escultura sonora, Investigación-creación, Pedagogía transdisciplinaria, Experimentación tecnológica.

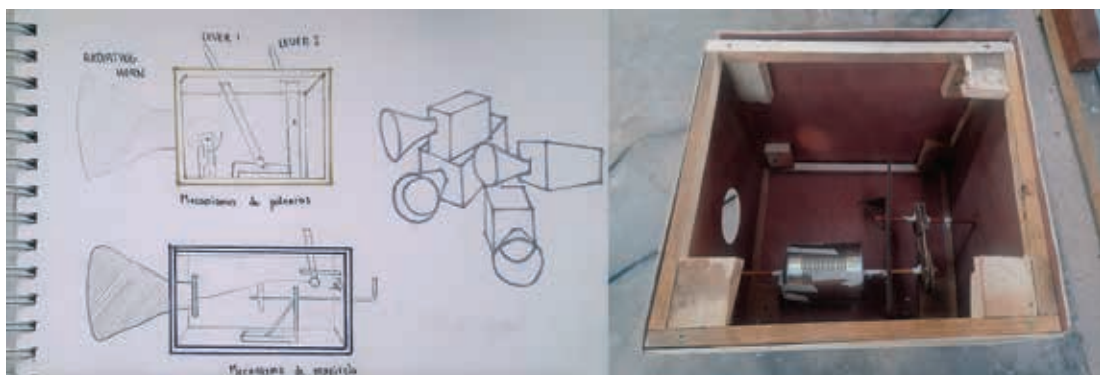


Figura 1
**Intonarumori de Luigi
 Russolo e intonarumori
 de los alumnos de Arte
 Sonoro**

Figura 2
**Investigación y meca-
 nismo interno de
 intonarumori de José
 Luis Flores Inca**

En el contexto del arte contemporáneo, la escultura ha dejado de estar limitada a la producción de objetos tridimensionales para convertirse en un campo expandido de experimentación material, conceptual y sensorial. Esta transformación se intensifica cuando se articula con el sonido, dando lugar a una práctica que cuestiona las fronteras disciplinares y las desborda críticamente. En ese sentido, el curso de Arte Sonoro dictado durante el semestre 2025-1 en la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), puede describirse como un ejemplo de acciones prácticas escultóricas transdisciplinarias que delimita sus propias fronteras como resultado de procesos autónomos de investigación-creación.

Esta situación de desborde epistemológico y disciplinario corresponde a una ecología de saberes (De Sousa Santos y Meneses, 2014) que trasciende la fusión de técnicas o medios en la que los mundos de la escultura y el arte sonoro coexisten combinando sus enfoques para el desarrollo de un objetivo común (Nicolescu, 1994, 2008), o más aún, como diría Lewis R. Gordon al referirse a la transdisciplinariedad: por el bien de la realidad (Gordon, 2011).

En este marco, la investigación-creación (Manning & Massumi, 2014; Borgdorff, 2012) aparece como una metodología crítica que reconoce a la práctica artística como modo legítimo de producción de conocimiento. El interés radica en la producción *desde la obra*, en su hacer, en sus fricciones y desplazamientos. Esto implica pensar el aula como un laboratorio en el que la escultura sonora opera como medio de indagación, no como fin cerrado, permitiendo procesos reflexivos, especulativos y sensibles.

El curso desarrollado en la carrera de Escultura puede entenderse como una apuesta por una escul-

tura en el campo expandido (Krauss, 2002), en donde la expansión se construye a través de la práctica individual de los artistas y de la manera en que abordan los medios disponibles, tanto de forma independiente como en relación con proyectos y problemas planteados desde diversas *fisicalidades* y *materiales*, incluyendo lo sonoro dentro de estas categorías de lo *real*. En este sentido, la ampliación abarca tanto los espacios y las opciones de trabajo como la pedagogía misma, incorporando la incertidumbre y la crítica situada. La dimensión sonora se afirma como una fuerza capaz de reconfigurar el campo escultórico, los modos de atención y las políticas del cuerpo y de la escucha, más allá de su carácter técnico.

Si bien el arte contemporáneo constituye, en general, un espacio de pedagogía expandida —por su confrontación con formas de saber tradicionales—, la aparición del arte sonoro ha generado desde sus inicios disyuntivas pedagógicas significativas.

Breves apuntes de una historia aún por mapear¹

Un mapeo exhaustivo de las iniciativas desarrolladas en el Perú, desde la práctica hasta la pedagogía del arte sonoro, sigue estando pendiente. Aunque existen trabajos y un interés sostenido por el desarrollo de estas artes, puede afirmarse que contamos con una trayectoria amplia y heterogénea que aún carece de consolidación institucional y académica. Estas prácticas requieren ser sistematizadas, visibilizadas y articuladas —especialmente aquellas vinculadas a la escultura sonora, que son el foco de este análisis— para integrarse de manera plena a la historia del arte contemporáneo peruano.

Desde el punto de vista de la pedagogía del arte sonoro y su inclusión en los entornos de enseñanza universitaria, cabe señalar que aún no existen programas universitarios en el Perú dedicados específicamente a esta disciplina. Esta situación ha llevado a que el arte sonoro se inserte principalmente como extensión o complemento de la enseñanza en espacios adscritos a otras disciplinas, colocándolo en una posición subalterna tanto desde el punto de vista educativo como en términos de su capacidad de agencia y gestión. No obstante, lejos de reflejar falta de interés por parte de artistas, docentes o autoridades educativas, la situación puede evidenciar, en algunos casos, una comprensión restringida en el entorno nacional del potencial del arte sonoro como agente de procesos creativos e interdisciplinarios complejos, así como un desconocimiento o desactualización frente a los cambios históricos y conceptuales que han marcado el desarrollo del campo a nivel internacional y nacional.

Han surgido, sin embargo, diversas iniciativas orientadas a integrar proyectos vinculados con el

arte sonoro desde múltiples perspectivas, tanto en el ámbito académico como en la práctica creativa personal. Por un lado, se encuentran las piezas musicales —o incluso “postmusicales”, podríamos llamarlas— de experimentación sonora; por otro, los trabajos relacionados con el paisaje y la ecología sonora. También destacan experiencias interdisciplinarias desarrolladas desde distintas áreas del conocimiento (incluida la escultura sonora), así como proyectos centrados en la implementación de nuevas tecnologías aplicadas a la creación musical. A continuación, haremos una breve referencia a algunos de estos trabajos.

Desde el punto de vista específico de la enseñanza en la PUCP, importante en relación al curso que analizamos en este texto, el precedente que tenemos de un curso de arte sonoro es mi experiencia dictando en la Facultad de Comunicaciones entre los años 2013 y 2017, cuando, gracias a la gestión de Susana Pastor —entonces coordinadora de la carrera de Comunicación Audiovisual—, se ofreció un curso que pudo oficialmente ser titulado *Arte Sonoro*, y que dio lugar a una serie de publicaciones sonoras y un breve video documental.² Luego, la Facultad de Arte y Diseño ofreció un curso electivo de Arte Sonoro, dictado durante dos años (2021–2022) por Antonio Palacios, enfocado en la teoría, la práctica del sonido y la composición acusmática, y cuyos resultados también incluyeron la publicación de trabajos de experimentación sonora.³ Ambos cursos constituyeron hitos relevantes en la institucionalización del campo en la PUCP; no obstante, la falta de continuidad de estas iniciativas evidencia la fragilidad de los espacios académicos dedicados al sonido en el Perú. En este contexto, la gestión que permitió la apertura del curso de Arte Sonoro en el 2025 y que aquí discutimos —centrado en la escul-

tura sonora, a diferencia de los otros centrados en productos sonoro-musicales— representa un nuevo intento y, al mismo tiempo, un posible punto de partida para reabrir y proyectar el campo en el ámbito universitario. Es importante mencionar que, por ahora, estos cursos se han dictado bajo la fórmula de cursos electivos y están a la espera de la posibilidad de ser validados como cursos oficiales del plan de estudios.

Además, debemos mencionar que tanto artistas con formación en el extranjero en áreas afines como peruanos que han explorado el sonido desde sus propios campos de conocimiento han impulsado talleres, residencias y cursos vinculados a diferentes aspectos de esta práctica —como los desarrollados en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres (USMP), la Universidad Nacional de Música (UNM) y, más recientemente, en Escultura en la PUCP, entre otros—. A ello, se suma el trabajo independiente de colectivos e individuos de la sociedad civil que, al margen de las instituciones públicas y privadas, desarrollan actividades artísticas y pedagógicas en torno a las artes sonoras.

Cabe recordar, además, que el estudio universitario de la música en el Perú —un antecedente importante para la generación de las artes del sonido— es relativamente reciente, circunstancia que ha limitado la posibilidad de avanzar hacia un proceso de transformación en el que la noción de música se expande hacia la idea de “sonido organizado” (Varèse, 1966;⁴ Cage, 1939) y, posteriormente, hacia prácticas interdisciplinarias o transdisciplinarias vinculadas al arte sonoro en general. En este sentido, la pedagogía del arte sonoro se inscribe en esa misma lógica de expansión conceptual, lo que obliga a reconsiderar simultáneamente los modos de

creación y las formas de transmisión y aprendizaje en el campo del arte contemporáneo.

Durante las distintas etapas de desarrollo de las artes de experimentación y de la interdisciplinariedad sonora, el Perú ha contado con múltiples exponentes. Entre ellos, se puede mencionar a Jorge Eduardo Eielson y su poesía sonora, y, posteriormente, a Mario Montalbetti, las investigaciones electrónicas de César Bolaños y otros compositores en las décadas de 1960 y 1970, los trabajos con luz y sonido de Francesco Mariotti en ese mismo periodo, así como las exploraciones de Manongo Mujica y de muchos otros artistas en los años ochenta.

En las décadas posteriores se dieron experiencias importantes como *Modular 12° 06' / 77° 01' Park-O-Bahn* (2001) o *Laberinto Sonoro* (2001); la aparición de colectivos como Aloardi (1998) y de espacios como La Casa Ida, proyectos como Paruro o Jardín; así como festivales como Asimetría (2006). También surgieron proyectos como ISONAR en la Universidad San Martín de Porres (2008), el Foro Nacional de Arte y Electrónica ARTEC organizado por La Casa Ida y Discos Invisibles (2011), y exposiciones como “Hacer la audición: encuentros entre arte y sonido en el Perú” en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (2016) o “Ruido organizado” en el Centro Cultural Inca Garcilaso (2024). A ello, se suma la aparición de colectivos de investigación como el Grupo de Investigación Sonora del Perú —GRISPerú—, así como propuestas de artistas como Jaime Oliver y Martín Jiménez Paz; o la instalación *El eterno retorno, interacciones prehispánicas* de Cristhian Ávila.

En relación al caso específico de esculturas sonoras, también ha habido estudiantes interesados en vincular el sonido con la escultura, y este trabajo no ha sido mapeado aún desde la perspectiva de una

historia del arte sonoro nacional. Un ejemplo podría ser el proyecto *L'amor-nía en l'ama-tería* de Leonardo Angosto (2021),⁵ el interés por el paisaje sonoro en la tesis de Alejandra Ortiz de Zevallos Rodrigo de la carrera de Escultura (2022),⁶ la escultura sonora *Axorta* de Valeria Aragón (2022), la mención de la escultura sonora en la obra *Zonas de Amortiguamiento* de Erika Vásquez y Norka Uribe (2023), las piezas de escultura sonora de la tesis de *Lo que Dios "nos" ha hecho: una relectura de los lazos que unifican los cuerpos y máquinas en el devenir tecnológico* de Katherine Rivera Zavaleta (2024), entre muchos otros ejemplos en los que el arte sonoro relacionado con la escultura es mencionado o utilizado como herramienta de construcción artística. También hemos tenido, últimamente, conversatorios como "Escultura sonora y poesía visual", presentado por Rodrigo Vera, Augusto del Valle y Dorota Biczal en el Museo de Arte Contemporáneo – Lima (2024).

Esta mínima enumeración, necesariamente parcial y que podría ser interminable, permite dimensionar la amplitud y heterogeneidad de las iniciativas vinculadas al arte sonoro en el Perú: acciones diversas, independientes y muchas veces fragmentarias, que en conjunto revelan un campo en constante reactivación y en plena construcción. Al mismo tiempo, pone en evidencia la necesidad de un texto de base que sistematice y presente de manera articulada los trabajos de arte sonoro y escultura sonora generados por artistas peruanos, independientemente de la existencia o no de carreras específicas o programas académicos dedicados. La cuestión central radica más en la urgencia de visibilizar y reconocer estas prácticas dentro de los circuitos académicos y sociales que en su escasa presencia.

Ecos de una pedagogía en formación: notas desde una experiencia personal⁷

Uno de los retos que plantea la enseñanza de lo que hemos convenido en llamar «arte sonoro» radica precisamente en dar forma y significado a la indefinición que lo caracteriza.

Javier Ariza, 2016

Cuando regresé al Perú, en la navidad del año 2011, después de casi dos décadas fuera del país, mi reencuentro con la escena académica incluyó una invitación al programa Aula Abierta de la PUCP.⁸ Este proyecto buscaba trasladar la experiencia universitaria al espacio web, y en ese marco realicé un video sobre la situación del arte sonoro en el Perú. En aquel momento señalé que aún había muy poco desarrollado en torno a este campo. Esa percepción inicial resulta hoy un punto de partida útil para analizar las transformaciones producidas en los últimos doce años, y al mismo tiempo me permite reconocer la evolución de mi propia visión sobre los procesos pedagógicos y artísticos en torno al sonido.

Por otro lado, esta percepción inicial no fue casual ni meramente anecdótica. Desde hace casi dos décadas vengo reflexionando y trabajando en torno a la necesidad de ponernos al día en el Perú respecto al arte sonoro y a las prácticas musicales de base tecnológica surgidas de las revoluciones científicas y los movimientos de vanguardia del siglo XX. Esta preocupación se tradujo pronto en acciones concretas: en 2013 tuve la oportunidad de abrir, como he mencionado, el que sería el primer curso de Arte Sonoro en el país, en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, curso que continuaría hasta el 2017. A partir de allí, se fueron gestando



Figura 3
Ejemplo de notación
gráfica de Gabriela
Macchiu



otros espacios, como el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro en el Conservatorio Nacional de Música (2017) y el curso Sonoridades Contemporáneas y Arte Sonoro en la misma institución.

Cada una de estas experiencias amplió el horizonte pedagógico del sonido en la formación artística, y fue delineando, paso a paso, una pedagogía en formación que hoy encuentra un nuevo cauce en la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. La creación de un curso de Arte Sonoro dedicado a la escultura sonora, desde la especialidad de Escultura, representó un avance importante en la aún compleja ruta de insertar el arte sonoro en el espacio académico nacional, expandiendo cada vez más las posibilidades de la escucha y de la práctica sonora.

En ese contexto, el curso de Arte Sonoro que aquí reviso debe entenderse como un esfuerzo puntual, pero significativo, por insertar estas prácticas en el espacio académico formal, aportando a la construcción de una pedagogía del arte sonoro en el país en general, y de una pedagogía del arte sonoro escultórico en particular.

Esculturas que suenan / sonidos con forma

(...) sound fleshes out the visual and renders it real (...)

Salomé Voegelin (2010)

En su texto *El sonido: un material escultórico* (2021), María del Carmen Bellido Márquez y Antonio Travé-Mesa discuten la escasa consideración del sonido como material escultórico frente a la supremacía contemporánea de lo visual, amparada en el térmi-

no *ocularcentrismo* (Harasim en Bellido Márquez y Travé-Mesa, 2021). Aunque la literatura sobre el tema es aún limitada y la oferta de cursos, programas académicos y espacios culturales que lo aborden sigue siendo reducida, en los últimos años se observa un incremento sostenido en el interés por la transdisciplinariedad artística y por la incorporación de tecnologías en el arte.

Estos dos ejes —transdisciplinariedad y tecnologías— son claves para el surgimiento de una cultura de la escultura sonora que combine, por un lado, los fundamentos acústico-físicos de la sonoridad, y por otro, el vasto universo de sonidos generados por las revoluciones tecnológicas de los siglos XIX, XX y XXI. Sin embargo, este proceso aún carece de institucionalización y pedagogías consistentes que lo sostengan en el ámbito académico formal.

Es en este marco que debe entenderse la experiencia del curso de Escultura Sonora de la PUCP. Más allá de la aproximación introductoria necesaria a técnicas y materiales, se realizó un esfuerzo deliberado por ensayar una pedagogía situada del arte sonoro escultórico: una práctica educativa que articula crítica al *ocularcentrismo*, apertura transdisciplinaria y experimentación tecnológica en un espacio académico donde históricamente han predominado enfoques más convencionales de la escultura. Desde ahí, este curso puede leerse como un gesto fundacional en la tarea —todavía abierta— de imaginar y construir una pedagogía del arte sonoro en el Perú. Más que un punto de llegada, representa un inicio que permite visibilizar prácticas dispersas y darles un marco académico. Su aporte radica en abrir un espacio formal para la reflexión y la experimentación con el sonido desde la escultura. En ese sentido, se convierte en un antecedente clave para futuros desarrollos pedagógicos.

Arte Sonoro 2025-1 en la PUCP

Un intonarumori peruano

La vida antigua era puro silencio. En el siglo XIX, con la invención de la máquina, nació el ruido. Hoy, el ruido triunfa y reina supremo sobre la sensibilidad humana.

Luigi Russolo, 1913

Uno de los primeros experimentos para el curso de Escultura Sonora articuló materiales físicos con una incipiente cultura de la producción sonora mecánica con la construcción de *intonarumori*, instrumentos ideados por Luigi Russolo (1885 – 1947) en el marco del futurismo italiano a inicios del siglo XX. Estas máquinas sonoras, concebidas para producir y controlar ruidos mediante sistemas mecánicos de cajas de resonancia, palancas y diafragmas, encarnaban la voluntad de expandir el horizonte musical más allá de los instrumentos tradicionales. Los *intonarumori* representaron un gesto radical en la historia del arte sonoro, y se constituyeron como un hito en la exploración de la materialidad del sonido, anticipando la centralidad que las tecnologías y las prácticas experimentales tendrían en las estéticas contemporáneas.

En diálogo con esta genealogía, los estudiantes del curso emprendieron la construcción de sus propios *intonarumori* (figura 1). El propósito de este ejercicio excedía la mera reproducción de un gesto histórico, orientándose hacia la comprensión práctica de cómo los materiales, las formas y los mecanismos pueden convertirse en medios escultóricos de producción sonora. La experiencia de fabricar y hacer sonar estos dispositivos abrió un espacio pedagógico de experimentación, donde la historia del

arte sonoro se volvió tangible y se vinculó directamente con la exploración contemporánea de la cultura sonora.

El acercamiento al *intonarumori* representó para los estudiantes un territorio completamente ajeno a su formación habitual. El ejercicio implicaba enfrentarse al sonido desde una perspectiva distinta a la musical o escultórica tradicional, al mismo tiempo que asumir el reto de lo mecánico: engranajes, maderas, tensiones y fricciones como parte de un lenguaje expresivo. Esta experiencia amplió su percepción de lo sonoro más allá de lo musical, integrando la noción de ruido como posibilidad estética, tal como fue planteada tempranamente por Luigi Russolo en *El arte de los ruidos* (1913). De este modo, la práctica introdujo un ejercicio inusual en lo técnico junto con una apertura crítica hacia nuevas formas de concebir el sonido en el arte contemporáneo.

Pensar con el sonido: prácticas para una reflexión en acción

Antes de enfrentarse a la construcción de esculturas sonoras, resultaba fundamental que los estudiantes atravesaran un proceso de sensibilización artística en torno a las artes del sonido. Este proceso incluía un componente práctico, con ejercicios diseñados para comprender tanto la historia de las manifestaciones del arte sonoro como las sucesivas revoluciones conceptuales que han transformado la forma de concebir lo sonoro en el arte. Este aspecto adquiere particular relevancia en el contexto peruano, donde el arte sonoro y las vanguardias históricas vinculadas a él han tenido escasa discusión, pese a su impacto decisivo en la transformación de las prácticas artísticas globales: desde las revoluciones industria-

les, pasando por las vanguardias de inicios del siglo XX, hasta las transformaciones tecnológicas ligadas a la electricidad, la electrónica, y, más recientemente, a lo digital y posdigital. Reconocer estas genealogías permite situar a los estudiantes dentro de un marco histórico-crítico que revela cómo cada uno de estos momentos abrió nuevas posibilidades estéticas y modalidades inéditas de trabajo sonoro. No obstante, es preciso señalar que este tipo de aproximación puede resultar especialmente exigente para alumnos cuya formación se encuentra en disciplinas artísticas que no implican acciones físicas, o trabajo escénico o performativo, ya que demanda una disposición distinta tanto en el plano corporal como en el conceptual. En general, todos los aspectos relacionados con la enseñanza del arte sonoro pueden resultar extraños y lejanos para los entornos del ambiente peruano. Dicho esto, en los últimos años, el creciente interés por la incorporación de tecnologías en las artes ha contribuido a visibilizar el campo del arte sonoro.

No obstante, la tecnología, en ausencia de una comprensión profunda de los fenómenos sonoros y de los procesos históricos y estéticos que los sustentan, corre el riesgo de volverse un recurso superficial. En muchos casos, ello se traduce en obras carentes de densidad conceptual, donde la tecnología funciona únicamente como un *gadget* llamativo o entretenido, sin articular un discurso crítico o estético consistente. En este sentido, resulta indispensable situar el uso de la tecnología dentro de un marco reflexivo que permita trascender lo meramente instrumental y orientarlo hacia la producción de experiencias significativas en el campo de las artes sonoras y, en este caso, las artes escultóricas.

Durante la primera parte del curso, los alumnos desarrollaron tres ejercicios de creación y fabrica-

ción: i) poesía fonética experimental, ii) orquesta de objetos y iii) fabricación de circuitos sonoros.

Con el objetivo de relacionar la sonoridad con su representación físico-visual, los dos primeros proyectos incluían la generación de notaciones gráficas (partituras).⁹ Este ejercicio buscaba experimentar con maneras propias de traducir lo que escuchaban en formas, trazos y gestos visuales. Así, cada estudiante pudo explorar un lenguaje personal que le permitió expresar y comunicar las cualidades del sonido de manera tangible (figuras 3 y 4).

El primer experimento, centrado en la poesía fonética, aproximó a los alumnos a la primera herramienta sonora del ser humano: la voz. Este acercamiento permitió explorar sus posibilidades artísticas y experimentales, tomando como referentes al futurismo italiano, el movimiento Merz, el dadaísmo, la optofonética, el letrismo y la poesía concreta, entre otros.

El segundo ejercicio consistió en la creación de una pieza sonora utilizando exclusivamente objetos y explorando sus dinámicas acústicas naturales (figura 5). Se buscó evitar la construcción de instrumentos musicales tradicionales o la emulación de sus características. Las composiciones resultantes debían prescindir de ritmos regulares, repeticiones estructuradas y frecuencias determinadas (notas musicales), alejándose así de los parámetros de la música convencional para formular nuevos modos de organización del sonido.

El tercer ejercicio tuvo como objetivo la sensibilización hacia los fundamentos de la electrónica mediante la generación de sonido (una onda cuadrada), y luego un sonido *modulado*, a través de la fabricación manual de circuitos sonoros básicos (figura 6).

Proyecto final: esculturas sonoras acústicas, mecánicas y eléctricas

A lo largo del curso, los estudiantes elaboraron una bitácora artística que funcionó como un espacio de registro y reflexión sobre sus experiencias. Esta herramienta permitió integrar progresivamente los distintos componentes del aprendizaje —ejercicios prácticos, discusiones históricas y orientaciones conceptuales— en el desarrollo del proyecto final: una escultura sonora. De este modo, la conceptualización de la obra fue emergiendo de manera gradual, alimentada tanto por los primeros hallazgos y experimentaciones individuales como por la elaboración de bocetos y avances parciales, los cuales se enriquecieron con la retroalimentación docente y el diálogo crítico en clase. Los proyectos resultantes mostraron una notable diversidad: cada estudiante adoptó una ruta distinta en función de sus experiencias e intereses personales, lo que dio lugar a piezas que oscilaron entre propuestas interactivas, sistemas mecánicos con poleas y engranajes, exploraciones sonoras basadas en acciones eléctricas con motores, así como sistemas orgánicos inspirados en la eco-escultura, en los que se emplearon materiales orgánicamente degradables como parte constitutiva del dispositivo sonoro.

Sobre algunas de las piezas del proyecto final presentadas¹⁰

Orion Velit, estudiante del último año de la carrera de Escultura, realizó una escultura interactiva compuesta por cabezas de yeso y con base de madera y lenguas metálicas conectadas a piezo-transductores y a una consola de audio. Al ser activadas, cada lengua generaba un sonido distinto en función de las

variaciones físicas de cada cabeza y cada pieza metálica. Esta operación abría un espacio de exploración en torno a la materialidad del lenguaje: un sistema de comunicación ininteligible, fragmentado y múltiple, que puede cuestionar la transparencia habitual entre signo y significado. En ese sentido, la obra se constituía como una metáfora escultórico-sonora de las formas divergentes o alternativas de habla, donde el sonido mismo se convierte en portador de sentido más allá de lo semántico.

Gabriela Macchiu, quien también cursa su último año de carrera de Escultura, presentó una escultura constituida por bolsas de suero que, a través de pequeñas mangueras, dejaban caer gotas de agua sobre una superficie compuesta por material orgánico biodegradable. Debajo de esta superficie se encontraban instalados piezo-transductores que captaban el sonido rítmico del goteo y lo amplificaban. La propuesta partía de la idea de que el proceso de degradación del material modificaría gradualmente la superficie, generando transformaciones tanto visuales como sonoras: con el paso del tiempo, el deterioro daba lugar a pequeños receptáculos que alteraban la trayectoria y la intensidad del goteo, variando así el resultado acústico.

Desde un plano conceptual, la obra articulaba una reflexión sobre la temporalidad, al convertir la degradación orgánica en un agente activo de la creación sonora. El dispositivo escultórico registraba un ritmo inicial estable, que posteriormente hacía del tiempo, la materia y la mutación sus principales compositores. Así, el sonido emergía como huella de un proceso vital y efímero, cuestionando las nociones tradicionales de permanencia y control en la obra artística.

La pieza de Fernando Calderón, estudiante del último año de la carrera de Pintura, consistía en una

Figura 4
María Cruzatt realizando una pieza sonora para objetos

Figura 5
Fabricando circuitos sonoros

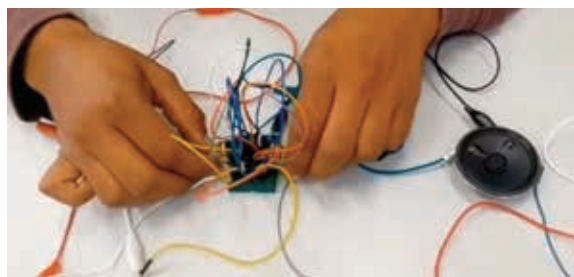


Figura 6
Esculturas interactiva de Orion Velit

Figura 7
Escultura biodegradable de Gabriela Macchiu



Figura 8
**Esculturas electro
mecánicas de José Luis
Flores y Fernando
Calderón**
(esta última en acción)

Figura 9
**María Cruzatt traba-
jando y presentando
su pieza final**



banda de producción intervenida por una máquina de tatuaje. A lo largo del recorrido de la banda, la aguja encontraba diversos elementos y obstáculos, generando así fricciones que producían tanto sonoridades como ritmos. Este montaje exploraba la dimensión mecánica del sonido, y además introducía el gesto de tatuar en un dispositivo escultórico-sonoro.

Desde un plano conceptual, la obra se articulaba en torno a la noción de ritual del dolor. La máquina de tatuar —instrumento inseparable de su propia práctica artística como tatuador— era desplazada de su función tradicional para convertirse en un agente productor de sonido y ritmo. De este modo, la pieza ponía en tensión el vínculo entre dolor, memoria corporal y repetición maquinica, transformando el acto íntimo y corporal del tatuaje en una experiencia sonora compartida. En esa traducción, el dolor dejaba de ser únicamente una sensación física para devenir ritmo, vibración y material compositivo.

María Cruzatt, del penúltimo año de la carrera de Arquitectura, presentó una obra que reflexionaba sobre la noción de arquitectura viva a partir del recorrido histórico y simbólico de las piedras utilizadas en la construcción de Sacsayhuamán. La pieza estaba conformada por dos elementos principales: una representación escultórica del cerro sobre el cual se emplaza la fortaleza y una estructura mecánica diseñada para elevar pequeñas canicas —metáfora de las piedras ancestrales—. Estas “piedras” ascendían de manera automática por la parte posterior de la obra, gracias a un sistema de elevación mecánica, para luego descender por la superficie del cerro artificial. Este desplazamiento evocaba el trayecto de las rocas en el proceso constructivo prehispánico, y además generaba sonoridades específicas: desde los sonidos del mecanismo de elevación hasta las reso-

nancias producidas por la caída de las canicas en su recorrido descendente. En conjunto, la obra articulaba memoria cultural, exploración escultórica y experimentación sonora, proponiendo una lectura poética de los vínculos entre territorio, arquitectura e historia material.

José Luis Flores, también del penúltimo año de la carrera de Arquitectura, desarrolló una pieza centrada en la noción del tiempo, inspirándose en los sistemas de engranaje de los relojes tradicionales. Su propuesta combinó engranajes y poleas para producir tanto movimientos mecánicos como sonoridades derivadas de su fricción y acoplamiento. Estos mecanismos eran accionados por un motor eléctrico que, al transmitir diferentes velocidades a través del sistema, activaba un entramado de acciones secuenciales capaces de generar texturas rítmicas y tímbricas diversas. El resultado fue una escultura sonora que, además de evidenciar la dimensión material y física del tiempo, exploraba la poética del movimiento como principio estructurador aplicable a lo sonoro.

Reflexión crítica

*There is always something to see,
something to hear.*

John Cage (Silence, 2012)

El curso de Arte Sonoro aplicado a la formación escultórica permitió constatar una ampliación significativa del campo disciplinar. Tradicionalmente, la escultura ha sido concebida desde la materialidad sólida, tridimensional y estática; sin embargo, la introducción del sonido como dimensión constitutiva de la práctica abrió la posibilidad de pensar la obra como proceso, temporalidad y experiencia inmersiva. Para los estudiantes, esta transformación implicó reconocer que el sonido es un material plástico capaz de articular espacio, cuerpo y percepción en un sentido expandido. En ese marco, la reflexión teórica, los ejercicios prácticos y el trabajo con bitácoras fueron fundamentales para comprender la escultura como un territorio transdisciplinario, capaz de integrar lo filosófico-conceptual, lo tecnológico-innovador y lo escénico-performativo.

El desarrollo del curso también puso de manifiesto tensiones y desafíos de diversa índole. En el plano logístico, surgieron limitaciones vinculadas al acceso a infraestructura y a materiales específicos, como motores, sistemas de poleas o dispositivos electrónicos, que exigieron creatividad en la resolución de problemas. En el plano pedagógico, el mayor reto fue introducir un campo poco explorado en el contexto peruano, donde el arte sonoro aún carece de una tradición consolidada, lo que demandó estrategias de enseñanza que combinaran acción, escucha y experimentación. A ello se sumaron tensiones conceptuales: la necesidad de contextualizar las vanguardias internacionales y sus revolu-

ciones tecnológicas dentro de una escena local donde estas transformaciones no forman parte del canon, así como la dificultad inicial de algunos estudiantes frente a prácticas performáticas o corporales, ajenas a su formación en medios escultóricos más tradicionales y a sus conocimientos y saberes propios.

A pesar de estos desafíos, el proceso generó aprendizajes y hallazgos colectivos de gran valor. Se comprendió que el sonido, en su carácter intangible y relacional, expande los límites de la escultura hacia territorios de lo invisible y lo efímero. Las dinámicas de trabajo en torno a la bitácora, los ejercicios de base histórica y las conversaciones compartidas evidenciaron la importancia del aprendizaje colaborativo, pues cada hallazgo individual retroalimentaba la experiencia común. Asimismo, la diversidad de proyectos finales mostró la capacidad del curso para articular múltiples materialidades y enfoques: desde propuestas interactivas y mecánicas, hasta sistemas eléctricos con motores, poleas y engranajes, pasando por exploraciones con materiales orgánicamente degradables inspirados en la ecoescultura. Esta variedad evidenció que la incorporación del sonido potencia la práctica escultórica en direcciones múltiples y singulares. La materialización de los proyectos del curso en una muestra realizada en el auditorio de la Facultad de Arte y Diseño evidenció la capacidad del grupo para trasladar las experiencias de aprendizaje a un espacio de expresión artística pública. Es posible que Licht (2007) haya tenido razón al declarar que el arte sonoro pertenece más a un espacio de exhibición que a una situación performática (p. 14).

En consecuencia, el arte sonoro se perfila como un campo con gran potencial dentro de la formación escultórica. Su inclusión en la enseñanza académica

renueva las metodologías de aprendizaje y conecta la disciplina con debates contemporáneos en torno a la tecnología, la ecología y la percepción. Al exigir un cruce entre reflexión crítica, acción performativa y destrezas técnicas, el arte sonoro contribuye a una formación integral que trasciende el objeto y sitúa al estudiante en un escenario de investigación-creación. En el contexto peruano, donde aún no existe una tradición académica consolidada de prácticas sonoras, la incorporación del curso representa un gesto capaz de abrir rutas de experimentación y de consolidar un campo de conocimiento que vincule la escultura con otras disciplinas como la arquitectura, el diseño, la filosofía o las ciencias sociales.

Conclusiones

El curso de Arte Sonoro en la carrera de Escultura de la PUCP ha demostrado que la integración del sonido en la formación escultórica constituye un positivo desborde epistemológico y disciplinario. La práctica con materiales sonoros, dispositivos mecánicos y tecnologías electrónicas ha permitido que los estudiantes experimenten la escultura transdisciplinaria, donde la reflexión teórica y la creación artística se articulan en un proceso de investigación-creación.

La experiencia evidenció que el sonido, más allá de lo decorativo, es un material escultórico capaz de transformar la percepción del espacio, el tiempo y el cuerpo, ampliando los límites de la escultura hacia un campo expandido. Los proyectos finales mostraron una notable diversidad, desde sistemas interactivos y mecánicos hasta instalaciones con materiales degradables, confirmando que la incorporación del sonido potencia la creatividad y la singularidad de cada obra.

Además, el curso permitió reconocer la importancia de una pedagogía situada, reflexiva y transdisciplinaria, que vincule las propuestas del arte sonoro con la experimentación contemporánea, la práctica performativa y el avance tecnológico. Se comprobó que la exploración de lo sonoro desarrolla habilidades técnicas, fomentando además una actitud crítica frente a los desafíos culturales, tecnológicos y ambientales de la contemporaneidad.

Como hemos visto, el curso valida la pertinencia de integrar el arte sonoro en la formación de la carrera de Escultura como un espacio de innovación conceptual y metodológica, consolidando un enfoque educativo que combina investigación-creación, escultura transdisciplinaria y prácticas en el campo expandido, y que abre nuevas rutas de experimentación y producción artística en el contexto peruano.

Notas

1 He discutido con mayor amplitud algunas de las problemáticas específicas de las artes sonoras y de las prácticas musicales asociadas a los desarrollos tecnológicos (López 2008, 2020), aunque dichas discusiones exceden los objetivos de este artículo, y están más relacionadas a la expansión del campo disciplinario entendido como musical.

2 <https://archive.org/details/diso018>; <https://archive.org/details/ArteSonoro2014-1dimu021-Pucp>; <https://archive.org/details/dimu025>; <https://archive.org/details/dimu026>; <https://www.youtube.com/watch?v=fhOdsK8lqEQ&t=1s>

3 <https://seminariodearte-sonoro.bandcamp.com/>

4 Varèse introdujo en los años treinta la noción de la música como *sonido organizado*, formulación que retomó en su conferencia *The Liberation of Sound* (1966, p. 11).

5 <https://expo-arteydiseno.pucp.edu.pe/2021/proyecto/lamor-nia-en-lama-teria/>

6 <https://tesis.pucp.edu.pe/items/d2523266-bd58-4f13-97ba-e849880b9d79>

7 Este texto se vincula con una experiencia histórico-personal en torno a acciones de enseñanza enmarcadas en una noción de complementariedad hacia sectores marginados del aprendizaje interdisciplinario relacionado con las artes contemporáneas del sonido.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=aCLxNAXHfrg>

9 Dada la complejidad del material explorado en el arte sonoro, la representación gráfica tradicional —la partitura— quedó rápidamente desplazada por formas orgánicas y múltiples de notación, en las que cada artista pudo definir su propio sistema de expresión y representación.

10 Un punto interesante a mencionar es que, si bien el curso se lanzó desde la carrera de Escultura, estuvo abierto a estudiantes de otras carreras y contó con la participación de alumnos de Escultura, Arquitectura y Pintura. Queda pendiente la recopilación de información y el análisis profundo de cómo las diferentes experiencias de carrera aportan al desarrollo de este tipo de piezas.

Referencias

- Ariza, J. (2016). El arte sonoro en los espacios de enseñanza. En Fundación Juan March (Ed.), *Escuchar con los ojos: arte sonoro en España, 1916 - 2016* (pp. 266-277). Madrid: Fundación Juan March. Editorial Arte y Ciencia
- Bellido Márquez, M. C., & Travé-Mesa, A. (2021). El sonido: un material escultórico. *Tercio Creciente, Monográfico Extraordinario V*, 191-211.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Cage, J. (1939). *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Wesleyan University Press.
- De Sousa Santos, B. & Meneses, M. P. (Eds.). (2014). *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Akal.
- Gordon, L. R. (2011). Manifiesto de transdisciplinariedad: Para no volvernos esclavos del conocimiento de otros. *Trans-pasando Fronteras: Revista Estudiantil de Asuntos Transdisciplinarios*, (1), 11-15.
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- Licht, A. (2007). *Sound art: Beyond music, between categories*. Rizzoli International Publications.
- López-Ramírez-Gastón, J. I. (2008). *Constructing musical spaces beyond technological Eden: A participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context* [Tesis de maestría]. University of California, San Diego.
- López-Ramírez-Gastón, J. I. (2020). *Este futuro es otro futuro: The role of social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú* [Tesis doctoral]. University of California, San Diego.
- Mail, M. (2014). De la poesía fonética a la poesía sonora. *Merz Mail*, 20.
- Manning, E., & Massumi, B. (2014). *Thought in the act: Passages in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nicolescu, B. (1994). *La Transdisciplinariedad, manifiesto*. Ediciones Du Rocher.
- Nicolescu, B. (Ed.). (2008). *Transdisciplinarity: Theory and practice*. Hampton Press.
- Russolo, L. (1913). *El arte del ruido. Manifiesto futurista*.
- Varèse, E. (1966). The liberation of sound. *Perspectives of New Music*, 5(1), 11-19.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence*. Continuum.