

TEXTOSS

10

VOL

Arte

TEXTOS VOL. 10 ARTE

I **CONTRIBUCIONES ACADÉMICAS**

Milagros Arias Secada

Reflexiones para resistir desde el quehacer artístico. La responsabilidad del arte en el contexto de crisis socioambiental y su potencial como herramienta anticapitalista

8

Carlos La Rosa-Vásquez

El arte de salir a pasear con mi hija: memoria del proyecto Mundo Feliz, instalación artística para espacios al aire libre

26

Ana Orejuela Lobato

La migración de los árboles: el proyecto artístico y ciertas disquisiciones poéticas

40

Karina Sáenz

La oscuridad gestante: cuerpo en tránsito final

58

Geraldine Santillana Armas

Diego Orihuela Ibáñez

Björk desmantela una TV: tecnología, obsolescencia y reformateo como praxis ecológica

70

José Ignacio López Ramírez Gastón

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)

88

Eduardo Bedoya Garland

Susana Anda Basabe

¿Por qué es importante el estudio de los bosques, la madera y la deforestación de las antiguas y modernas sociedades complejas?

106

II ESCULTURA SOSTENIBLE

III TESIS DE LICENCIATURA

2025

Carrera de Escultura	Juan Pablo Bernuy Peña
Escultura Sostenible: innovación educativa y creación artística situada con impacto social	194
130	
Carrera de Escultura	Kinshiro Shimura Rodríguez
Exposiciones Artísticas	198
Tipas y Poncianas: rebelando el interior y Cultivando afectos	200
148	
Franco Alonso Galliani Garcia	Jimena Sánchez Velis
Introducción al pensamiento slöjd	202
172	
Ursula Cogorno Buendía	Gabriela Macha Núñez
Ecologías e investigación-creación en la formación artística: entrevista a Gabriela Macchiu	204
182	

La revista académica *Textos Arte*, de la carrera de Escultura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, alcanza con la presente edición su décimo volumen. Fundada por Johanna Hamann, Marta Cisneros y Miguel Mora, y sostenida hoy por un equipo editorial y un comité consultivo comprometido, la publicación se ha posicionado como un espacio de investigación-creación y reflexión artística de alcance nacional e internacional. Desde sus orígenes, ha propiciado el diálogo interdisciplinario y la documentación de procesos artísticos situados, consolidándose así como plataforma pedagógica, archivo de memoria y medio de difusión académica.

Este volumen celebra una década de continuidad editorial y se inscribe en un contexto en el que la crisis socioecológica interpela de manera directa las prácticas artísticas. En esta edición, hemos fortalecido la sinergia entre la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño y la sección de Escultura del Departamento Académico de Arte y Diseño, ampliando así el alcance académico y colaborativo de la revista. Inspirada por la experiencia del Fondo de Innovación Docente Escultura Sostenible (2024), esta edición asume como tema central la ecología, la ética y la creación artística, entendiendo la emergencia ambiental como una crisis de sensibilidad y de vínculo con el entorno. La convocatoria abierta congregó a artistas, docentes, estudiantes e investigadores que respondieron a este desafío con propuestas plurales, y el resultado es una publicación organizada en tres secciones que dialogan entre sí y aportan miradas complementarias.

La primera parte reúne artículos académicos con arbitraje externo que exploran prácticas artísticas situadas frente a la crisis socioambiental contemporánea desde diversas perspectivas históricas, materiales y críticas. Estos textos reflexionan sobre el papel del arte como herramienta de resistencia ante las lógicas extractivistas y de explotación, la construcción de imaginarios alternativos de sostenibilidad y las formas sensibles del conocimiento que emergen de la creación. Se abordan, entre otros temas, la responsabilidad del arte en contextos de crisis socioecológica (Arias), la producción de espacios públicos y comunitarios a través de la instalación efímera (La Rosa-Vásquez), la poética de los árboles muertos en tránsito como gesto de conciencia ambiental (Orejuela), y la exploración del cuerpo como territorio de memoria y transformación vital (Saavedra). Asimismo, se propone un ensayo a cuatro manos sobre obsolescencia tecnológica y praxis artística crítica (Santillana y Orihuela), se ofrece una memoria analítica del curso de Arte Sonoro en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (López) y un estudio histórico sobre los vínculos entre bosques, madera y deforestación en las sociedades complejas (Bedoya y Anda). Estos artículos evidencian cómo el enfoque de investigación-creación abre rutas sensibles para el pensamiento crítico, la producción de conocimiento y la acción artística frente a los desafíos del presente.

La segunda parte presenta la memoria de Escultura Sostenible, proyecto ganador del Fondo de Innovación en Docencia Universitaria (2024) y reconocido con el Premio a la Innovación Docente (2025). Esta sección reúne los hitos más significativos de una iniciativa que integró sostenibilidad, pedagogía y comunidad en la formación artística. Incluye la memoria del proyecto como relato de investigación narrativa reflexiva, construido desde una práctica docente colaborativa y situada, en torno a la implementación de una propuesta educativa que integra ecología integral y responsabilidad social universitaria. También se presentan las exposiciones artísticas “Tipas y poncianas: *rebelando el interior*” (2024) y “*Cultivando afectos*” (2025), que generaron espacios de sensibilidades ecológicas y vínculos comunitarios mediante obras realizadas con materiales recuperados; y la charla deintroducción al pensamiento slöjd, tradición pedagógica que concibe el trabajo manual como proceso de aprendizaje sensible y crítico. Finalmente, la sección cierra con la entrevista a Gabriela Macchii, estudiante de último año y artista emergente de la carrera de Escultura, que ofrece una reflexión sobre bioarte, sostenibilidad y ficción especulativa, enlazando la experiencia formativa con los circuitos contemporáneos de creación. Esta memoria evidencia cómo la práctica artística, en diálogo con la pedagogía y la comunidad, deviene semilla de innovación educativa y transformación cultural con impacto social.

La tercera parte está dedicada a las tesis de licenciatura en Escultura sustentadas en 2025, que consolidan la investigación-creación como competencia central en la carrera. Estos trabajos conjugan producción de obra tangible y sistematización crítica de procesos, evidenciando metodologías rigurosas y aportes situados al campo artístico y académico. Cada tesis articula sensibilidad y reflexión, dando cuenta de la madurez alcanzada por una generación que concibe el arte como forma de conocimiento y como compromiso ético con su tiempo.

El décimo volumen de *Textos Arte* reafirma el valor de la creación artística como práctica crítica y generadora de saberes frente a los retos contemporáneos. La articulación entre artículos académicos, memoria institucional y tesis de licenciatura permite apreciar la riqueza y la diversidad de las contribuciones reunidas, que, en conjunto, configuran un archivo de procesos, diálogos y experiencias. En esta décima edición, la revista se proyecta como plataforma de encuentro entre arte, investigación y sociedad, renovando su compromiso de impulsar la circulación de saberes en los ámbitos local, regional e internacional y de continuar siendo espacio de memoria, reflexión y transformación en el campo del arte y la investigación-creación.

Ursula Cogorno Buendía y Octavio Centurion Bolaños
Dirección Editorial

I

CONTRIBUCIONES ACADÉMICAS

Reflexiones para resistir desde el quehacer artístico. La responsabilidad del arte en el contexto de crisis socioambiental y su potencial como herramienta anticapitalista

Resumen

El sistema económico capitalista de sobreproducción y consumo ha logrado que tomemos una postura de jerarquía y explotación sobre la naturaleza. También nos ha llevado a sobrepasar la capacidad de los recursos naturales a través del abuso y la esclavitud de ciertas sociedades. En el contexto de crisis socioambiental mundial, la investigación y producción artísticas juegan un papel crucial en cuanto son herramientas para imaginar, proyectar y compartir posibles y nuevos imaginarios de un mundo habitable más respetuoso. El arte puede ser un acto de resistencia ante la negatividad general que fomenta que ya no podemos hacer nada contra el aceleramiento del calentamiento global. El reto está en los pequeños cambios colectivos, y, desde el arte, tenemos la responsabilidad de actuar no solo a partir de discursos y resultados, sino desde una materialidad respetuosa con el medio ambiente y los derechos de las personas.

Palabras clave

Crisis socioambiental, Arte, Ecología, Responsabilidad del arte, Anticapitalismo.



Figura 1
Línea de agua
Detalle
2024
Todas las fotos:
Milagros Arias Secada.
Archivo de artista, 2024.

En el contexto actual de emergencia planetaria, es fundamental que tengamos claro que los conflictos ambientales no son independientes de los conflictos sociales, pues no somos agentes externos del entorno natural, y todo aquello que realizamos en la naturaleza repercute directamente en las sociedades. Por esta razón, debemos cuestionar el concepto de *crisis medioambiental* para incorporar la idea más amplia de *crisis socioambiental* o *ecosocial*, considerando que somos seres ecodependientes —dependemos de la naturaleza— (Herrero, 2023) e interdependientes —dependemos de la colectividad—.

La crisis ecosocial evidencia: i) que el impacto del comportamiento abusivo del ser humano sobre la naturaleza tiene efectos perjudiciales para ella y el ser humano como especie; ii) la estrecha relación que existe entre el descuido hacia la naturaleza y el descuido por los derechos de sociedades empobrecidas y esclavizadas; y iii) que la carga de la contaminación no es soportada proporcionalmente por todas las clases socioeconómicas.

Las éticas ecosociales o socioambientales proponen integrar el respeto por los derechos humanos con el respeto a la naturaleza. Reclaman que las leyes que protegen los derechos humanos no son equitativas, tanto por sus orígenes patriarcales del primer mundo como por su pretensión de ser universales para todos, sin considerar la esencia y necesidades particulares de aquellas culturas a quienes se les ha impuesto.

El capitalismo, como sistema económico imperante, ha logrado construir una idea disociada entre ser humano y naturaleza, rompiendo la relación de horizontalidad e interdependencia entre ambos. Esta fractura ha permitido el desarrollo de una jer-

arquía vertical que posiciona al ser humano por encima de la naturaleza, para hacernos creer bajo esa premisa que tenemos la libertad, el derecho y hasta la obligación de explotarla como si fuese una superficie de recursos infinitos. Dicha disociación genera una falta de empatía hacia los entornos naturales, lo que consiente una idea de “dominación” y control sobre ellos, e implica, por ende, una falta de respeto y cuidado hacia la naturaleza como ser vivo. Desde esta misma perspectiva de supremacía, repetimos dicho comportamiento hacia nosotros mismos, ya que somos parte de esa unidad, habitamos en ella y esa relación es directa e inseparable.

En los últimos años, términos como *sostenible*, *verde*, *eco*, *bio*, *bosque*, *natural*, etc., han sido protagonicos en los discursos políticos, educativos y, obviamente, en los comerciales. Lamentablemente, quienes divultan estos términos creen que formarán parte del “gran desarrollo sostenible” de manera inmediata. No obstante, limitarse a manifestar interés por los espacios naturales y la vida saludable nos aleja de una verdadera *transición hacia una vida sustentable*. A la misma vez que nos distanciamos, colaboramos con la consolidación de un “lavado verde”¹ de nuestra imagen que oculta prácticas no éticas.

Esto ha llegado al nivel de que incluso partidos políticos de la extrema derecha utilizan el discurso ecologista como una estrategia para legitimar su agenda. Tergiversando los principios ecologistas, algunos Estados han manifestado que “las fronteras son el mejor aliado del cambio climático (...) porque los migrantes y refugiados no se preocupan por el medioambiente, porque no tienen patria” (Martinez, 2020, p.165). Esto último, además de fomentar un discurso de odio hacia la migración, niega la estrecha relación existente entre la migración forzada y el

deterioro de los territorios debido a la explotación y degradación de sus hábitats por parte de agentes externos.

Pareciera que hemos alcanzado minimizar, quitarle valor y desestimar la íntima relación que hay entre las desigualdades humanas y las problemáticas ecológicas. Los desastres ecológicos impactan sobremanera a los más desfavorecidos; es decir, la distribución de la carga contaminante no es equitativa. Aunque un país demuestre que sus emisiones de carbono son bajas, hemos de atender el acceso a la comercialización de productos contaminantes fabricados en otros países. Que un país empobrecido genere mayor carga contaminante se justifica por la demanda e importación de sus productos por países enriquecidos. Según reiterados informes mundiales, el 1 % más rico de la población mundial es responsable del 16 % de las emisiones globales de carbono gracias a su estilo de vida. El 10 % de los más ricos generó el 50 % de las emisiones totales a nivel mundial (Oxfam, 2023).

Los derechos humanos son un privilegio para unos cuantos y el disfrute de una naturaleza saludable se proyecta como una exclusividad. Como aclara Guha, criticando la ecología profunda: “El disfrute de la naturaleza es una parte integral de la sociedad de consumo y la naturaleza intocada, el prototipo de armonía ecológica” (Guha, 1997, p.38). Del mismo modo, el autor comenta sobre la sociedad industrial que el crecimiento económico occidental ha descansado históricamente sobre la explotación económica y ecológica del tercer mundo y que “la raíz de los problemas ecológicos globales se ubica en la parte desproporcionada de los recursos consumidos por los países industrializados en su conjunto y las élites del tercer mundo” (Guha, 1997, p.39).

La normalización de la matanza organizada, la masacre de poblaciones nativas, el feminicidio, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada son consecuencias de un sistema capitalista de la muerte. Estas prácticas son herramientas de las estrategias de explotación de los territorios y sus poblaciones para beneficio de las sociedades enriquecidas. Aumentan bajo el amparo de las legalidades sistemáticas de las relaciones de poder existentes entre las potencias del norte y el sur global, así como entre las corporaciones privadas y los estados/empresas.

El derecho soberano a matar, ejercido en los países “subdesarrollados” es lo que Achille Mbembe denomina como *necropolítica*, donde el capitalismo actual se rige por el poder de “ciertos actores internacionales que deciden quién puede vivir y quién debe morir en un momento dado, bajo criterios estrictamente económicos” (Mbembe, 2011, p. 81).

Es el mismo capitalismo al que Sayak Valencia denomina como *capitalismo gore*, refiriéndose a la violencia extrema mediante el

derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predátorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento* (2010, p. 15).

En este contexto de violencia hacia la humanidad y su entorno vital, surgieron cuatro modalidades socioecoéticas, que responden cada una a un vector de desigualdades humanas discriminatorias:

- El *ecosocialismo* propone atender a la injusta distribución de las riquezas según las diferentes definiciones actuales de las clases sociales. Rechaza el productivismo, el consumismo y cuestiona la utopía de

Figura 2

Línea de agua

Intervención en paisaje
con ramas de madera
y pita.

7 m x 20 cm.

Geolocalización:

41°42'02.5"N 1°49'15.8"E

2024





sostenibilidad y el ocio mercantilizado. Además, critica la cultura capitalista por su inmoralidad social y ecológica. Propone una transformación socio-cultural de los valores hacia una cultura de la moderación y la idea de no trasplantar, siguiendo la práctica colonialista, los modelos de desarrollo del norte al sur (Guerra, 2002).

— El ecofeminismo relaciona el binomio mujer-naturaleza con la explotación e inferiorización de ambas. Critica los abusos cometidos bajo esta dualidad y pone en valor la preocupación empírica entre mujeres y la preocupación ecológica asociada al cuidado de los demás. De la misma manera, atiende a la feminización y naturalización del sistema capitalista como estrategias para justificar la represión, sumisión y el abuso, criticando la dicotomía naturaleza-sociedad, mujer-hombre y cuerpo-mente (Guerra, 2002).

— La justicia ambiental denuncia el racismo de políticas industriales (discriminación racial-ambiental) y los focos de contaminación en zonas habitadas por minorías raciales y pobres. Acusa la herencia del racismo en el ambientalismo blanco que se preocupaba tan solo por la conservación de la naturaleza virgen, y señala su insensibilidad social y discriminación que opera a través de los vectores de clase social, género, raza o pertenencia al tercer mundo (Guerra, 2002).

— Por último, el ecologismo de los pobres, que se cruza con ideales ecofeministas, se centra en las asimetrías socioéticas entre el norte y el sur y la pobreza ligada a la destrucción ecológica. Esta postura critica el ambientalismo preservacionista, así como también el proceso de “creación” del tercer mundo (colonialismo, hegemonía de multinacionales y consolidación de la deuda externa). Además, plantea una crítica a la opción de universalizar los conceptos

de desarrollo primermundista. Como sostiene Guha, poner en práctica la ecología profunda a escala mundial es negativo, pues “las observaciones ecofascistas siempre se dirigen al Sur y a sus nutridas poblaciones, nunca el análisis ecocéntrico sirve para denunciar el despilfarro vergonzante del *american way of life*” (estilo de vida estadounidense) (Guha, 1997).

En el año 2000, Paul Crutzen propuso el término *Antropoceno* para identificar una nueva época geológica, caracterizada principalmente por la modificación del suelo terrestre como consecuencia de la intervención humana: la reducción de la biomasa, la acidificación de océanos y la desertificación de suelos, la deforestación de los bosques y las grandes masas de basura y residuos tóxicos que modifican la geografía del planeta. El antropoceno posiciona al ser humano como víctima y verdugo, puesto que lo califica de culpable de su propio escenario catastrófico. En definitiva, el concepto es una expresión negativa que no plantea una solución, dado que engloba a todos los individuos como seres autodestructivos, como una especie viral e invasiva que alimenta su propia muerte.

Este sentimiento colectivo de negatividad, culpa y desesperanza ha sido el panorama idóneo para promover el aumento del consumismo como una herramienta de placebo o carnada hasta que el planeta colapse por completo.

Pertinentemente, en el año 2016 Jason W. Moore planteó el término *Capitalocene*, sosteniendo que no es justo atribuir a todas las personas con la misma carga de responsabilidad sobre el deterioro ecológico, pues hay considerables diferencias socioeconómicas entre los grupos humanos que impactan el consumo energético. Moore sugiere que el origen del problema radica en la relación directa

que existe entre la hiperproducción del capitalismo y el aceleramiento del calentamiento global y sus efectos. En este sentido, el Capitaloceno exime al sujeto/individuo de ser el total responsable de la crisis socioambiental, para enfocar al capitalismo como la causa principal del problema (Moore, 2022).

Moore profundiza en la importancia de evidenciar las enormes diferencias existentes entre la huella ecológica individual de las distintas clases sociales y la contaminación generada por las grandes corporaciones. También propone analizar la “acumulación ilimitada y el imperativo del beneficio a cualquier precio que es la base del sistema capitalista” (Martinez, 2020, p.137).

En consecuencia, este último concepto es positivo en cuanto deja de culpar al ser humano en tanto individuo de la situación dramática socioambiental. Ahora, en vez de creer que somos una plaga y que acabaremos con nosotros mismos, podemos considerar que hay otro ente al cual combatir, que es el capitalismo y su propuesta clasista y ecofascista.

Finalmente, el 29 de mayo de 2025, la Corte Internacional de Derechos Humanos (CIDH) reconoció el derecho humano a un clima sano. Esto conlleva la protección y garantía del reconocimiento de los saberes tradicionales e indígenas, la participación de la ciencia y el aporte público de personas defensoras del territorio, las cuales son las más desfavorecidas por la emergencia climática. Este fallo advirtió sobre la gravedad de la emergencia climática para América Latina y el Caribe, por ser consideradas regiones altamente vulnerables. De la misma manera, se replantearon las obligaciones de los Estados y empresas contaminantes en relación a la justicia ambiental.

Por todo esto, debemos tener en cuenta que nuestra transición a una vida sustentable ha de ser *colaborativa, feminista, antirracista, anticolonialista y anticapitalista*. De lo contrario, recaemos en un contexto de exclusividad, velando por nuestro propio bienestar y abundancia, a costa de los sacrificios y del empobrecimiento de los demás.

II

Los conceptos que hemos revisado hasta este punto brotan en un contexto contemporáneo; sin embargo, hay respuestas que nos alumbran desde los conceptos e ideas de la cosmovisión andina.

Empezaremos mencionando el concepto de *ayni*, palabra quechua que hace referencia a la reciprocidad, quizás el principio más representativo de culturas ancestrales andinas. *Ayni* se aplica para la reciprocidad y complementariedad del ser humano con su entorno, donde coexisten tanto personas, plantas, animales, astros, montañas y todos los seres del mundo espiritual. El concepto propone actuar con conciencia y reciprocidad con la naturaleza, pues para el ser andino la naturaleza es la totalidad que abarca a todos los seres: somos parte de una unidad y a todos se les debe tratar con respeto para poder vivir en armonía, como en familia (*ayllu*).

El mundo donde vivimos, el que nos contiene, nos cuida y nos alimenta es la *Pachamama* (tierra madre), no entendida únicamente como la madre procreadora, sino como la que abastece y alimenta. Por esta razón, se desarrolla una relación familiar para comunicarse con la tierra. Se habla de “criar” la tierra y los animales de la misma manera en que se cría un hijo. No se educa, ya que esto implica una jerarquía, sino que se cría con amor, lo que conlleva un constante aprendizaje de todos los involucrados,

un dejarse criar a la misma vez que se cría (Valladolid, 2025, p. 85).

Por otro lado, todo aquello perteneciente a la *pachamama* está dotado de una condición mágica, y, dado que las personas provienen del interior de la tierra o *ukhu pacha*, también son sagradas. Así pues, al fallecer una persona, inicia un retorno a ese mundo interior; por esta razón “se entierra a los muertos con la misma idea con la que se coloca una semilla en el interior de la tierra, con la mirada hacia el sol y cerca al agua para que la vida germine nuevamente” (Núñez, 1970, p. 68). De alguna manera, los muertos vuelven a la tierra para ser alimento para ella, así como la tierra los había alimentado también.

Otro concepto igualmente importante dentro de la cosmovisión andina es el de *kai*. Desde ella, el mundo se entiende desde una composición de tres planos: *hanan pacha* (el mundo de arriba), *uku pacha* (el mundo de abajo) y *kai pacha* (el mundo de aquí y ahora). De esta manera, nos queda claro que el tiempo y el espacio se convierten en conceptos claves para el entendimiento de la cosmovisión andina del mundo y para su relación con el entorno.

Analizando la relación entre los dos conceptos *ayni* y *kai*, podemos comprender con claridad la pertinente interacción del ser humano con el mundo. En pocas palabras: se trata de estar plenamente presente en el lugar y el tiempo que se nos ha otorgado, para actuar de manera respetuosa y en conexión con los otros mundos que complementan la vida.

Estas ideas, convertidas en dogma de vida para las culturas ancestrales andinas, promueven el bienestar común y un entendimiento del mundo natural más amplio que aquel que predomina en la actualidad occidental. En definitiva, podrían ser puntos de partida para incorporar en nuestras sociedades y alimentar una visión más positiva ante el posible co-

lapso, pues los conceptos andinos proponen actuar con respeto a la naturaleza y demás seres que la habitan, lo que nos llevaría a retomar la horizontalidad que hemos roto y revertir la dominación y explotación que venimos practicando y que abordamos al inicio de este artículo.

III

¿Cuál es la responsabilidad del arte en el contexto de crisis socioambiental y como herramienta anticapitalista?

En el contexto de la crisis ecosocial global, la responsabilidad del arte no solo radica en evidenciar o enfocar la crítica en temas sociales y medioambientales, sino también en buscar coherencia con la materialidad empleada en la elaboración de la producción artística, teniendo en cuenta la pregunta: ¿qué impacto tiene nuestra obra, tanto ambiental como socialmente?

Así pues, es preciso cuestionarnos de dónde vienen los materiales que utilizamos en nuestra producción artística, hacia dónde van los residuos que generamos mientras producimos las piezas, y también preguntarnos la capacidad contaminante durante la cadena de producción de dichos materiales. En concreto, algunas de las preguntas que debemos plantearnos son: ¿Qué materia prima se explota para fabricar el material que utilice en mi obra? ¿Por cuáles procesos químicos ha pasado dicha materia? ¿Cuánto contaminan estos procesos? ¿Cuánta agua se ha consumido en su elaboración? ¿A dónde ha ido a parar esa agua y los residuos que lleva consigo? ¿Cuántos kilómetros y cuánto combustible se ha gastado hasta llegar a mis manos? ¿Qué tipo de residuo generará mi obra con el tiempo? ¿Quién o quiénes han fabricado los materiales que deseó

emplear en mi obra? ¿Qué condiciones laborales soportan dichas personas? ¿Estas personas se exponen a ser contaminadas en la fabricación de estos materiales? ¿Trabajan en condiciones de esclavitud? ¿Habrá explotación infantil? ¿Los materiales que utilizo provienen de un bosque que está siendo deforestado y por ende, su extracción afecta a quienes que viven ahí?

Podrían parecer preguntas rebuscadas con respuestas difíciles de encontrar, y es posible que sintamos que se reducen las alternativas y que, finalmente, no hay nada por hacer, pero esa no es la intención. Lo que se busca es lo contrario: hacer todo lo posible para encontrar otras maneras de actuar, para involucrarnos en la reversión del problema del que venimos hablando durante todo el texto.

Esta manera de actuar no propone el cambio radical o absoluto porque no es posible hacerlo de esa forma, pero sí sugiere empezar por pequeños hábitos que, con el tiempo, nos permitan incorporar nuevas prácticas.

Incorporar estas cuestiones en nuestros procesos creativos puede requerir más tiempo de lo habitual y parecer, incluso, contraproducente frente a las exigencias externas de la hiperproductividad. Sin embargo, constituye un acto de resistencia ante la inmediatez y la sobreproducción, pilares fundamentales del sistema capitalista.

En definitiva, transformar los ritmos de los procesos creativos para dar espacio a nuevas formas de generar proyectos artísticos —responsables y respetuosos con la vida de las personas y con el medio ambiente, ya sea desde la materialidad, el discurso o los medios— constituye un acto de resistencia anticapitalista. También lo es proyectar un horizonte de vida distinto, sustentado en una mirada activa, colectiva y optimista: una forma de resis-

tir frente a la idea de colapso irremediable que el sistema extractivista e individualista nos ha inculcado.

IV

Desde mi práctica artística y mis procesos de investigación, defiendo la producción artística de bajo impacto socioambiental, donde la obtención de materiales y la elaboración de piezas son respetuosas con el entorno y las personas. Así, procuro guardar coherencia con la importancia de incorporar técnicas responsables y materiales no contaminantes en el arte contemporáneo.

Considero urgente que las prácticas artísticas se positionen como activadoras y agentes de resistencia y resiliencia frente a la crisis ecosocial y el acelerado cambio climático. Como motores de transformación, no solo a través de sus discursos y resultados, sino también mediante una materialidad respetuosa con el medio ambiente y con los derechos de las personas.

Los tres proyectos artísticos personales presentados a continuación intentan ser parte de la lucha colectiva. Tocan temas como la sequía y el bajo nivel de los ríos, la reserva de semillas medicinales como acto de preservación y resistencia, y los incendios forestales y la deforestación en la Amazonía. Los materiales utilizados son locales, reciclados y no contaminantes.

1. Línea de agua

Línea de agua dibuja en el espacio el nivel de agua al que ha llegado en algún momento la Riada de Rajadell en la Anella Verda (espacio protegido) de Manresa, Cataluña, España (ver figuras 1 y 2).

Esta pieza *site specific* busca evidenciar el nivel de agua que, hasta hace relativamente poco, era más alto de lo que se puede observar en la actualidad. Esta quebrada estaba llena y ahora solo quedan unos centímetros que van disminuyendo con el tiempo.

En la crisis de sequía de los últimos años, se están secando los ríos, lagos y reservas de agua dulce a nivel mundial. La desertificación es la transformación de zonas húmedas y semihúmedas en terrenos áridos y faltos de nutrientes. Se considera sequía cuando un lugar pierde su capacidad de retención de agua para abastecer a animales, plantas y personas.

Las macroindustrias, la agricultura y ganadería intensivas, y el extractivismo del territorio se apropián del agua de los ríos, lagos y reservas (subterráneas y superficiales) para su propia producción, incrementando el estrés hídrico de los suelos. Al secarse un río, se pierde la biodiversidad vegetal y, por ende, la animal. Además, al deteriorarse la masa vegetal, aumenta la temperatura local y, en los momentos de calor extremo, se activan los incendios que consumen rápidamente la materia seca. Cuando se seca un río, no llega agua a los cultivos y las plantas no desarrollan semillas ni frutos lo suficientemente fuertes para seguir con su producción. Se acaba, entonces, el alimento para los animales y para las personas, empieza la crisis alimentaria y la despoblación en un lugar.

El territorio del interior de Cataluña, zona donde se realizó esta pieza, está siendo devastado por

monocultivos intensivos desde hace años. Muchas veces, estos monocultivos son de especies vegetales no endémicas, las cuales requieren más agua de lo que su propio entorno les puede dar. Por esta razón, se buscan nuevos puntos de abastecimiento de agua, secando los ríos subterráneos y anulando la posibilidad de afloración de agua hacia la superficie de manera natural, como en las quebradas, las cuales también alimentan ríos.

Esta intervención se realizó a partir de la recolección de ramas rotas y caídas en el bosque alrededor de la zona de trabajo. Dichas ramas estaban cubiertas de *Xanthoria parietina* (líquenes amarillos), lo que caracteriza el color de la pieza y permite que resalte en el entorno y sea llamativa para los transeúntes, ya que está al un lado de la senda que circunda el espacio protegido.

Este proyecto se desarrolló para la quinta edición del Festival de Arte y Paisaje en el entorno natural Microscopies, en el año 2024.

Figuras 1 y 2

2. Piedras guardianas: semillas para un futuro

Piedras guardianas: semillas para un futuro se desarrolla en el contexto de la residencia becada *Pedra seca: teoria i acció*, en el territorio del Moianés, puntualmente entre los centros de Arte e Investigación Acobert y CACIS, Cataluña, España (figuras 3 y 4).

Este proyecto es una intervención artística dentro del espacio de una antigua cantera ubicada en el Centre d'Art Contemporani i Sostenibilitat Cacis: una pieza que alude a una semilla semi enterrada, construida en piedra seca y que en su interior resguarda una colección de 22 semillas de plantas

Figura 3

**Piedras guardianas:
semillas para un futuro**
Intervención en paisaje
con piedra, semillas,
madera, cuerda, vidrio.

140 cm x 140 cm
Geolocalización:
41°46'45.0"N
1°56'44.9"E
2023



Figura 4
Piedras guardianas
Detalle de colección
de semillas, como parte
de la intervención
2023



medicinales locales, obtenidas a través de distintos bancos de semillas y recolectores independientes.

La crisis ecosocial pone en evidencia constante el valor de la vida y la muerte, no solamente de las personas, sino de los ecosistemas que nos contienen y de los cuales somos parte. Las especies vegetales son quizás las más sensibles a los efectos del calentamiento global y, a la vez, son las que más han resistido a lo largo de la historia de los cambios climáticos a los que se ha expuesto el planeta.

Entre los procesos industriales de la alimentación y los mecanismos de control de consumo, muchas especies vegetales se han visto amenazadas, sobre todo las comestibles y las medicinales. Por otro lado, las grandes sequías están generando un estrés hídrico que afecta directamente a la supervivencia de las plantas y a sus propiedades, además de propiciar muchos otros problemas ambientales y sociales. Las plantas raras, patrimoniales, autóctonas, silvestres o regionales son particularmente vulnerables a la extinción. Su pérdida en el tiempo también puede conducir a la erosión genética de nuestro sistema alimentario.

A lo largo de la historia, las construcciones de piedra seca han estado estrechamente vinculadas al cultivo y cuidado de plantas comestibles y medicinales. Estas edificaciones contienen y sostienen la vida del ser humano, los animales, las plantas y el agua, a través de viviendas, parcelas, bancales y acueductos. Del mismo modo, acompañan los ciclos de la vida y la muerte mediante templos y espacios sacralizados. La transmisión de las técnicas constructivas en piedra seca está profundamente ligada a lo social, agrícola y festivo; por ello, implica también una conexión con el simbolismo de lo ritual y con su contexto ecológico-cultural.

Los espacios construidos con la técnica de piedra seca se caracterizan por generar lugares frescos. Con los bancales se logra escalar el territorio, permitiendo así el flujo de agua y una adecuada ventilación del suelo. Durante el día, las piedras absorben los rayos solares, manteniendo la temperatura fresca y la humedad de la tierra; durante la noche, el calor de las piedras equilibra la temperatura interna de la tierra y ayuda a resistir a las heladas, cuidando las raíces de las plantas que resguardan. Sobre las piedras de los muretes, crece gran variedad de musgos y líquenes, los que aportan nitratos y aguas minerales al medio ambiente. En los pequeños espacios que quedan entre piedra y piedra, se generan espacios para microsistemas y rincones idóneos para ser habitados por insectos, reptiles e invertebrados, los cuales son esenciales para el funcionamiento del ecosistema local. Estos animales son alimento para las aves, las que son determinantes en el ciclo de la recuperación de un suelo vivo y en la propagación de la biodiversidad del territorio.

Figuras 3 y 4

3. Retrato de SURamérica (España, 2020)

Esta pieza, tejida con la técnica de telar de cintura tradicional andina, representa el área del incendio forestal de la Amazonía que empezó en el año 2019. Utilizando como referencia principal imágenes satelitales de la Administración Nacional de Aeronáutica y el Espacio (NASA, por sus siglas en inglés), se representa el mapa de Suramérica y, en rojo, el área correspondiente aproximada al incendio forestal (figuras 5, 6 y 7).

En agosto del año 2019 empezó el incendio forestal en la Amazonía. La causa principal fue la

Figura 5
Retrato de
SURamérica
Detalle de tejido.



Figura 6
Retrato de
SURamérica
Telar cintura con lanas,
maderas y trituradora
reciclados.
140 cm x 140 cm
2020



deforestación del territorio, la cual se da por los siguientes motivos:

- el talado comercial e ilegal para el comercio de madera,
- la minería furtiva de oro,
- la siembra de hoja de palma, soja y coca,
- la industria ganadera,
- la industria agroalimentaria (alta demanda de productos alimenticios baratos consumidos a nivel mundial),
- el aumento de las temperaturas atmosféricas,
- la desertificación y el estrés hídrico.

Las consecuencias de todo esto no solo aceleran el calentamiento global, sino que deterioran la biodiversidad, y, sobre todo, atentan contra las poblaciones originarias indígenas amazónicas, que están siendo desplazadas y cuyos derechos están siendo ultrajados.

Dentro de las metodologías usadas para modificar el suelo, además de la tala directa, está el fuego, pues, a veces, es más rentable quemar el bosque que talar y transportar la madera para su comercialización. Estos puntos de fuego incrementan a gran velocidad la expansión del incendio forestal, razón por la cual este mega incendio no se considera un evento natural y sí un acto del ser humano.

Según los informes de la NASA y del Instituto Nacional de Investigaciones Espaciales (INPE), no se puede calcular el área exacta correspondiente al incendio que empezó en el año 2019, ya que, a pesar de que se han logrado controlar algunas zonas, los focos de incendio siguen aumentando en otros lugares. Sin embargo, se estima que entre 2019 y 2021 el área correspondiente al incendio supera las 6 millones de hectáreas o 6000 km^2 .

Los elementos que acompañan el tejido de la obra artística son tres:

- Los ganchos de acero utilizados para colgar carne en los mataderos y que ahora sostienen el mapa de suramérica;
- la máquina trituradora de carne que está conectada con los hilos del telar, aludiendo simbólicamente a la desaparición del territorio suramericano;
- Un trozo de árbol de palmera, donde está instalada la máquina trituradora.

Con estos tres elementos, busco hacer hincapié en dos de las principales causas de deforestación y del incendio en la Amazonía: el consumo cárnico masivo y la tala expansiva. Cabe anotar que los materiales y elementos utilizados son de segundo uso y reciclados.

Figuras 5-7

Figura 7
Retrato de
SURamérica
 Detalle de trituradora
 de carne y telar.



Nota

1 Lavado verde, del inglés *greenwashing*, es un término acuñado por el ecologista Jay Westerveld.

Referencias

- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2025, 29 de mayo). *Opinión consultiva sobre el derecho humano a un clima sano*. https://www.corteidh.or.cr/docs/opiniones/resumen_seriea_32.es.pdf
- Crutzen, P. (2002). Geology of mankind. *Nature*, 415, 23. <https://doi.org/10.1038/415023a>
- Guerra, M. J. (2001). *Breve introducción a la ética Ecológica*. A. Machado libros.
- Guha, R. (1997). El ambientalismo estadounidense y la preservación de la naturaleza: una crítica terceromundista. *Ecología Política*, (14), 33–46.
- Herrero, Y. (2023). *Toma de Tierra*. Caniche Editorial.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Martínez, L. (2020). *Utopía no es una isla*. Espiskaya.
- Moore, J. W. (2022). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Traficantes de sueños.
- Núñez del Prado Béjar, J. V. (1970). El mundo sobrenatural de los quechuas del Sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba, Allpanchis Phuturinga (Cusco, IPA), vol. 2: 57-119. 1970
- Oxfam. (2023). *Igualdad climática: un planeta para el 99%*. Oxfam Intermón. <https://www.oxfamintermon.org/es/publicacion/igualdad-climatica-planeta-99>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Valladolid, J. (2005). *Importancia de la conservación in situ de la diversidad y variabilidad de las plantas nativas cultivadas y sus parentales silvestres y culturales en la región andino amazónica del Perú*. Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas (PRATEC).

El arte de salir a pasear con mi hija: memoria del proyecto Mundo Feliz, instalación artística para espacios al aire libre

Resumen

Este artículo presenta una memoria artística basada en la creación de la instalación Mundo Feliz, proyecto ganador del Concurso Anual de Proyectos (CAP) de Creación 2024 del Vicerrectorado de Investigación (VRI) de la PUCP. La propuesta buscó generar un espacio comunitario al aire libre, construido en cartón, que pusiera en diálogo las artes visuales y escénicas. A partir de esta experiencia, se plantea una reflexión sobre el arte y su capacidad de propiciar la comunión de los ciudadanos con el espacio público.

Palabras clave

Artes visuales, Artes escénicas, Espacio público, Creación artística.



Figura 1
Mundo Feliz
Fotografía: Diana Arteaga

1. Jugar como inspiración

Salgo a pasear con mi hija. Una rutina que hace menos de un año no tenía. Ella empezó a caminar al año y medio. Desde ese momento, es ella quien decide, en gran medida, hacia dónde ir durante el paseo. Esto provoca un cambio en mi percepción del espacio: miro hacia donde no decido previamente mirar, reacciono más que acciono. Antes, el paseo en coche con mi hija era de a dos, con pocas interacciones con otros, ahora, en cambio, me encuentro en el espacio con diferentes personas: madres, niños, niñas, cuidadoras, padres, abuelos, tíos, etc.

Al poco tiempo, empiezo a sacar algunas conclusiones. Los juegos para niños que se colocan en parques están hechos solo para ellos; es decir, sus formas no convocan ni se adaptan a los adultos. Usualmente, los cuidadores son ajenos al juego, incluso fuera del área que algunas veces, por seguridad, es cercada. Así, se ve una imagen bastante descriptiva: los niños juegan y los adultos no.

Los niños tienen una disposición al juego bastante espontánea. Los adultos, con los años, la pierden. Esto, en gran medida, puede darse por cómo interpretan las cosas. Por ejemplo, si observo mi sala un día cualquiera a las ocho de la noche, desde mi punto de vista percibiré desorden: juguetes de todo tipo tirados por el suelo. Sin embargo, un día, cuando mi hija estaba entre empezar a caminar y abandonar el gateo, se me ocurrió agacharme casi hasta el suelo para tratar de imitar su punto de vista. Me vi casi inmerso en un mundo de fantasía, con un mono mirándome sonriente, piezas que me hacían pensar en construir una ciudad distinta, un xilófono que, aunque no sé cómo tocar, me hizo escuchar su música con solo mirarlo, entre otras cosas maravillosas. Lo que veía mi hija durante todo el día era algo in-

creíble, muy lejano de lo que yo observaba desde mi punto de vista: no era desorden, cada juguete estaba en el punto perfecto, básicamente porque eran libres de estar donde les provoque.

Entonces, mi primera motivación para el proyecto fue cambiar la percepción de los adultos para que entiendan mejor a los niños, y así jugar más y mejor con ellos. Esto se concretó en la propuesta que describo a continuación.

2. Los objetivos de Mundo Feliz

El proyecto tuvo los siguientes objetivos:

- Ampliar la oferta cultural para infancias en Lima mediante una instalación participativa de artes visuales y artes escénicas.
- Poner en valor el espacio público como lugar de convivencia y aprendizaje común donde se ejercitan valores ciudadanos y se imaginan colectivamente nuevas maneras de convivir.
- Aportar a la generación de más proyectos interdisciplinarios, que apuesten no solo por la estimulación de la apreciación en el público, sino también por su capacidad para producir contenidos y sentidos. Así, se estima promover nuevos vínculos entre el arte y la ciudadanía, y la cultura y la comunidad, entendiendo a todos ellos como medios para el desarrollo.
- Articular con municipalidades, lo que permite fortalecer la labor y función que ellas tienen, y a la vez producir aprendizajes para su función de servicio público hacia la comunidad.

3. De la inspiración a la idea: el diseño general de Mundo Feliz

Conceptualicé el proyecto como una instalación de arte participativa que fusiona las artes visuales y artes escénicas para ser presentada en espacios al aire libre, dirigida principalmente a público conformado por infancias, aunque podría ser disfrutada por todas las edades.

La propuesta debería simular un mundo de fantasía hecho de formas y estructuras que sugieran diversos seres vivos y espacios. Sería una composición hecha de cartón, donde las personas podrían apreciar la creación, pero también intervenirla.

La idea de usar cartón surgió porque es un material flexible, adaptable a múltiples usos y lo suficientemente neutro como para adquirir distintos significados durante la interacción. Asimismo, deseaba transmitir la necesidad de jugar con materiales que no fueran complicados de conseguir y que, a la vez, sean sencillos de manipular. Adicionalmente, el uso de cartón es importante porque se trata de un material cuya creación contamina mucho menos que, por ejemplo, la del plástico. Por último, se degrada fácilmente en comparación con los materiales que se usan para hacer la mayoría de juguetes.

Además, pensé que la instalación requería mediadores que, a través de herramientas de artes escénicas, motivaran la participación del público, resguardando a la vez la seguridad y comodidad de todas las personas. Lo harían desde lo lúdico: podrían manipular objetos, interactuar con los asistentes y también representar personajes, tanto a partir de secuencias preparadas como de manera espontánea, según cómo la relación público-instalación se vaya desarrollando en cada momento.

Con todo lo explicado, lo que buscaría la instalación es que el espectador imagine, juegue y cree posibilidades de vínculos entre seres y/o con el espacio. Así, podría armar estructuras pensando en soluciones para habitar el espacio y hacerlo más agradable, relacionarse desde el juego con otros espectadores o con los personajes representados por los mediadores, y tener un momento para ejercitarse en su universo lúdico. Esto último se vincula a que la instalación, que tiene muchas piezas, estimula a que las personas lleguen a pequeños acuerdos para movilizarlas, o respetar cómo cada una vivencia la obra. Todo ello generaría una representación poética de un mundo posible, y reflejaría al mismo tiempo una puesta en escena que aborda la convivencia, los vínculos, la comunidad y armonía con el entorno. De allí, el título: Mundo Feliz.

Algo importante era que la instalación propicie que el público permanezca en el espacio el tiempo que crea pertinente, o que incluso pueda irse y regresar. Asimismo, la manera de vivenciar la experiencia sería única para cada persona, pues cada una decidiría qué hacer a través de los distintos estímulos que le serían propuestas: de carácter plástico, espacial, sonoro, sensorial, etc. En ese sentido, la instalación buscaba también un acercamiento al arte fuera de los códigos convencionales más propios de una infraestructura como una galería o teatro. Sobre todo, se apuntaba a llegar a espacios públicos donde, probablemente, la mayoría de personas no hubiera pasado antes por una experiencia parecida, no solo porque no hubiera integrado en sus prácticas de entretenimiento el asistir a un teatro o a un espacio de exposición de artes visuales, sino también porque no existe una oferta cultural diversa cercana a su lugar de residencia.

En definitiva, el proyecto, al intervenir el espacio público, buscaba que la experiencia promueva un ambiente de bienestar al ser compartido entre las infancias y los adultos (padres, madres, tíos, tías, abuelas, abuelos, primos, etc.). Es decir, deseaba que el espacio sea significativo en la medida que no se entienda que la creación es para un grupo específico, sino para ser compartida entre varios grupos de edad, como una comunidad. Al respecto, cabe precisar que se tenía muy presente que los aprendizajes no estarían desligados de las emociones; por ello, consideré primordial que las infancias vivencien esta experiencia en compañía de adultos, que también se involucrarían activamente.

Por último, estimé que la instalación se presente en cinco fechas entre febrero y marzo de 2025: cuatro de ellas en distritos de Lima, y la quinta fecha dentro de la PUCP, en la semana de inicio de clases del ciclo 2025-1.

4. De la idea a la fundamentación: la justificación para hacer Mundo Feliz

Una vez que planteé la idea, fue necesario hacer un diagnóstico para particularizar la propuesta y ahondar en mi interés. Esto permitiría abordar el problema de una manera clara. Es decir, necesitaba situar el proyecto.

En el contexto internacional, hay un reconocimiento y valoración del espacio público como ámbito para la generación de comunidad y ciudadanía. Así, la Nueva Agenda Urbana, aprobada en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre vivienda y desarrollo urbano sostenible de 2016, brinda lineamientos y recomendaciones para el fortalecimiento de la vida en el territorio. En ese sentido, la Agenda funciona como una guía o un ideal común, y en su

punto 13b indica cómo unas miradas al futuro de las ciudades: “Alientan la participación, promueven la colaboración cívica contribuyen a mejorar la interacción social e intergeneracional, las expresiones culturales y la participación política” (Naciones Unidas, 2017, p. 5).

Asimismo, las políticas educativas y culturales, en las últimas décadas, han repensado la cultura y sus funciones. Así, se ha transitado de una visión de democratización —donde las artes deben ser accesibles a toda la población mediante iniciativas que acerquen exposiciones, espectáculos y otras propuestas a contextos con acceso limitado— hacia una concepción de democracia cultural, que reconoce a la ciudadanía como protagonista activa en la creación de contenidos. No se trata de garantizar solo su acceso a la cultura, sino promover su capacidad para crear, producir, difundir y distribuir sus propias manifestaciones culturales.

En esa línea, muchos artistas han visto en las últimas décadas al espacio público como lugar propio para la generación de nuevas experiencias comunitarias, motivando la autonomía de los participantes. Gracias a ello, han repensado lo que se puede entender por infraestructura cultural (una galería, un teatro, un auditorio, una biblioteca, etc.) y consumo cultural (pasando a entenderlo como participación cultural, donde la persona es protagonista en el desarrollo de las manifestaciones artístico-culturales). En ese sentido, aunque hace varias décadas el arte de calle se podía ver como contracultural o de menor categoría, hoy progresivamente gana más reconocimiento, tanto en el ámbito artístico como en la academia y en las políticas culturales. Ejemplo de proyectos artísticos son Basurama y Polyglot Theatre, que abordaré más adelante. En la academia, destaca el aporte de María Acaso y el co-

Figura 2
Mundo Feliz
Fotografía: Diana Arteaga



lectivo Pedagogías Invisibles. Desde las políticas culturales, valoro mucho la gestión que ha realizado el Centro Cultural Gabriela Mistral, en Chile, que ha puesto el foco en la participación ciudadana bajo un concepto de democracia cultural.

Lamentablemente, aunque lo descrito es una tendencia que se da en muchos países, en el Perú las políticas culturales que reconocen y promueven al espacio público como entorno idóneo para prácticas comunitarias y ciudadanas desde las artes, todavía son bastante limitadas. Por ello, a través de este proyecto, deseo visibilizar las artes como herramientas para el fortalecimiento del tejido social, la generación de bienestar personal y comunitario; y también como una práctica que impacta en el desarrollo de los individuos, al incentivar sus inteligencias, sensibilidad e imaginación. Además, por la naturaleza del proyecto, este estimula valores como la convivencia, tolerancia y trabajo colectivo, ya que todas las personas se ven inmersas en la experiencia de interactuar al mismo tiempo y de reconocer aquello que previamente otros públicos han dejado como huella en la obra (armado de estructuras, dibujos, formas, etc.). Ello invita también a pensar lo público como lo común.

Por otro lado, me pregunté: ¿cuáles son las oportunidades para que las infancias asistan a producciones artísticas hechas para ellas? Hay una tremenda escasez de oferta cultural de artes visuales y artes escénicas producidas específicamente para niños y niñas. Si uno revisa las plataformas Teleticket y Joinnus, podrá encontrar alrededor de diez espectáculos para las infancias. Fuera de tales espacios podemos hallar algunas obras de teatro que se dirigen a dicho público. Esas producciones, el espectáculo se presenta frente a espectadores que están sentados, y cabe señalar que los lugares en donde se

ofrecen dichas obras están hechos para adultos, lo que puede generar algún grado de incomodidad al infante que asiste. Sin embargo, resalto una iniciativa de artes escénicas, Flotante, compañía fundada por Azul Borenstein y Natalia Chami, creada en Argentina en 2016, que realiza experiencias inmersivas y sensoriales para la primera infancia. Sus montajes combinan diversas disciplinas y exploran con diferentes materiales para concretar propuestas que intervienen el espacio de manera novedosa para el público. Actualmente, tiene elencos estables en Argentina y Perú.

Además, no pude identificar exposiciones de artes visuales para niños y niñas, aunque sí existen numerosos talleres de arte, especialmente en verano, y algunas actividades lúdicas en museos enfocadas en las infancias. Asimismo, reconozco que en los meses alrededor de fiestas patrias usualmente hay una gran cantidad de oferta circense, y las infancias son el público principal. También existen conciertos para niños, pero en un número muy limitado.

Al respecto, observo que a la escasa oferta cultural en artes escénicas y visuales para las infancias se añade el hecho de que, casi siempre, el público es convocado a apreciar la obra, pero no a crear. En ese sentido, considero que este proyecto puede ser un pequeño aporte para sumar oferta cultural para dicho público donde no solo se invite a contemplar, sino también a crear desde la interacción con la obra.

Adicionalmente, indagué en lo importante que son las primeras buenas experiencias con las artes, y lo decisivas que puede ser para el futuro. Las artes apelan a lo inesperado, al asombro y a la emoción durante el proceso creativo. Sin embargo, durante los primeros acercamientos de las infancias a las artes, estas, muchas veces, son absorbidas por estruc-

turas pedagógicas basadas en la repetición de fórmulas, evaluaciones estandarizadas y valoración de lo racional por encima de lo emotivo. En esa línea, las autoras del libro *Art thinking* señalan que las artes aportan a la educación gracias al fomento del pensamiento divergente —un tipo de conocimiento que entra en tensión con la lógica—, a la experiencia estética basada en lo placentero, al entendimiento de la pedagogía como producción cultural, y gracias también al trabajo por proyectos y de manera colaborativa (Acaso y Megías, 2017, p. 32).

En ese sentido, el proyecto desea también ser un aporte para repensar las artes como espacios donde también se puede generar conocimiento y, por tanto, deberían ser tan valoradas como otras asignaturas. Asimismo, aspiro a visibilizar que las artes pueden tener procesos diferentes a las ciencias para crear ideas, y justamente estas podrían asimilar dichas metodologías artísticas. Para ello, la propuesta apunta a generar diversas aproximaciones a la idea de un mundo feliz (de ahí el título del proyecto), y concepciones y haceres diversos sobre nuestro estar en el mundo en comunidad.

El proyecto aborda las competencias vinculadas al área de Arte y Cultura del currículo nacional de educación básica regular de Perú. La instalación tiene como objetivo brindar experiencias desde las artes, que estimulen el ejercicio de dos competencias que se trabajan en dicha área: “Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales”, y “Crea proyectos desde los lenguajes artísticos”. La primera implica la interacción entre la persona y las manifestaciones artístico-culturales, a través de los sentidos y el pensamiento, con el fin de generar reflexiones e ideas que articulen tanto el contexto de la obra como el de quien la aprecia. A largo plazo, gracias a un encuentro constante con las artes, se

acumulan conocimientos y saberes que permiten profundizar cada vez más en las obras de arte. La segunda competencia, por otro lado, implica que la persona use diversos lenguajes artísticos (en este caso, los de las artes escénicas y las artes visuales) para expresar ideas, emociones, mensajes, entre otros. Así, se ponen en práctica habilidades para comunicar desde la imaginación, reflexión y creatividad.

Así también, con este proyecto aspiro a ofrecer, en la medida de lo posible, un espacio de exploración provocativo, libre y estimulante. La idea es que aspectos como la duración del espectáculo, la organización espacial del público y la obra, la clasificación por edades para participar de la obra, entre otras convenciones y normas usuales, sean flexibles y permitan la adaptación a diversas necesidades, sensibilidades e inteligencias.

De ahí que la propuesta apueste por el espacio público, al concebir la calle como un lugar donde el arte no debe resultar ajeno, justamente por su carácter comunitario, que sitúa a las personas en una convivencia basada en el compartir. Así pues, una banca, una sombra, una esquina, una cola para comprar en la bodega o un cruce peatonal donde hay que llegar un acuerdo para pasar, pueden ser el ambiente ideal para generar un acto de disruptión.

El espacio urbano es sobre todo una zona de tránsito, no de contemplación, de reflexión, de juego y compartir. La calle suele ser un espacio hostil, con contaminación ambiental, en donde los autos no respetan el crucero peatonal y las personas han perdido la costumbre de saludar, y, muchas veces, sienten desagrado por las actividades públicas que generan ruido, tales como un músico en una esquina o un grupo de adolescentes entrenando técnicas de baile urbano. Ante este contexto, Mundo Feliz

busca romper con lo rígido del espacio público e irrumpir con algo nuevo que, mientras emerge, se vuelva necesario, para que las personas puedan irse con alegría por haber compartido, jugado, contemplado, y encontrado en ello un valor.

Por otro lado, el proyecto se enmarca en la necesidad de salvaguardar el ejercicio de los derechos culturales y la práctica cultural. La Política Nacional de Cultura al 2030 señala como problema público el limitado ejercicio de los derechos culturales por parte de la ciudadanía. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en los limitados espacios públicos, tales como áreas verdes, con los que cuenta Lima, que en su gran mayoría carecen de mobiliario, zonas de sombra, áreas de descanso, etc. Ello limita la actividad cultural en su vasta variedad, confinándola a las infraestructuras culturales como teatros, que son escasos incluso en la capital, en donde habita casi un tercio de la población nacional.

Según el estudio de percepción de Lima Cómo Vamos 2025, más de la mitad (55.8 %) de la población de Lima y Callao se encuentra insatisfecha con el estado de calles y plazas. En cuanto a las actividades recreativas, la más frecuente es visitar centros comerciales (77.7 %), seguida de pasear en parques (74.7 %). Contrastó la alta afluencia a parques, plazas y similares, frente a la gran insatisfacción por estos espacios: gran parte de las personas se ven obligadas a confluir a estos espacios a pesar de su poca satisfacción con ellos, y un porcentaje significativo opta por irse a un centro comercial, pues lo encuentran como un espacio preferible de ocio. Aquí cabe recordar que un centro comercial, si bien puede contar algunas zonas comunes como patios de comidas o bancas de descanso, no se acerca a la idea de un parque ni a la dinámica que ahí se propicia. Así pues, la ciudadanía pierde en demasía al carecer

de estos espacios esenciales para la vida comunitaria y desarrollo de valores ciudadanos.

En consideración de todo lo anterior, creo que Mundo Feliz incentiva el buen uso del espacio público, estimulando valores ciudadanos, y, particularmente, poniendo en valor a dicho entorno mediante la difusión y promoción de la actividad misma.

5. El proceso de jugar: la creación y encuentro con el público, dos rutas en paralelo

A. Los referentes y punto de partida

Para la propuesta he tomado como referentes diversos proyectos artísticos y educativos. Los señalo a continuación:

El primero es Polyglot Theatre, compañía australiana de artes escénicas para las infancias, que se caracteriza por realizar espectáculos de carácter inmersivo. El segundo es Pedagogías Invisibles, organización española que gestiona y produce proyectos de arte, cultura y educación. A través de sus actividades, promueve el *art thinking* para aplicar las lógicas y metodologías de los procesos creativos artísticos a cualquier proyecto que persiga el conocimiento y aprendizaje. El tercero es Basurama, colectivo cultural español que, a partir de desechos, desarrolla proyectos de creación contemporánea para el espacio público. Tomo como referente también a la labor de Rosan Bosch, artista holandesa que trabaja proyectos que cruzan el arte, la arquitectura y el diseño, y desarrolla para las infancias juegos que estimulan el universo lúdico, partiendo del asombro como aspecto fundamental para el proceso de aprendizaje. En quinto lugar, me inspiro en Suzanne Lacy, artista y educadora estadounidense que ha desarrollado

Figura 3
Mundo Feliz
Fotografía: Carlos
La Rosa Vásquez



proyectos como *performances*, arte al aire libre e instalaciones. Usualmente, aborda temas sociales, urbanos y políticos. Aunque sus proyectos están dirigidos a público adulto, sus aproximaciones estéticas, donde el arte transforma en la realidad el espacio público o dialoga con una situación actual, son inspiradoras para este proyecto.

Para llevar a cabo el proyecto, postulé al Concurso Anual de Creación 2024 organizado por el Vicerrectorado de Investigación de la PUCP. Lo hice en la categoría individual. Para ello, asumí el rol de director y productor general del proyecto.

Además, convoqué al equipo a Carlos Eduardo Risco, bachiller en Arte con mención en Escultura de la PUCP, quien se encargó del diseño y realización específica de la instalación. Vale precisar que algunos de los referentes antes citados fueron recomendaciones de él, lo que me permitió seguir desarrollando el diseño a nivel general de lo que deseaba. Asimismo, se sumó Melany Prada, licenciada en Creación y Producción de la Facultad de Artes Escénicas.

Fue así que pude definir que la instalación se componga de máscaras de diferentes tamaños, de representaciones de seres con rasgos animales, estructuras armables como cubos de Lego, cuatro torres que marquen las esquinas del espacio, paneles, y títeres. Una premisa clave era que los seres puedan ser interpretados por el público de diferentes maneras. Por ello, decidí que los cartones tengan poco color, que las máscaras puedan sugerir formas humanas pero también fantásticas, y, en definitiva, que no impongan una interpretación al niño o adulto.

B. Empezar a jugar: hacer para crear

La propuesta de desarrollo del proyecto implicaba empezar a ensayar con los mediadores poco después de que haya iniciado la producción de la instalación. Esto permitiría que ellos puedan investigar las posibilidades escénicas de las piezas y, a la vez, probar a nivel técnico su uso.

Las personas que se encargaron de la mediación fueron seleccionadas a través de una convocatoria abierta que se hizo para estudiantes y egresados de la PUCP. Las elegidas fueron estudiantes y egresados de las cuatro especialidades de la Facultad de Artes Escénicas: Teatro (Dayjhan Trujillo), Danza (María Fernanda Pérez), Música (Cristóbal Sebastián Aráoz), y Creación y Producción (Armando Pérez y María Paula Diaz). Adicionalmente, se pudo sumar a una estudiante de Diseño Industrial de la Facultad de Arte y Diseño (Grethel Salas).

Lo primero que se produjo fueron las máscaras, pues serían, probablemente, los elementos más manipulados durante la instalación. Al iniciar los ensayos con los mediadores fue evidente para mí que iba a ser muy complicado preparar la interacción con el público si es que no trabajábamos con otras personas desde ese momento. Decidí, entonces, iniciar con los ensayos en un parque con juegos para niños, muy cerca de donde sería nuestra primera presentación.

Identifiqué, gracias a la experiencia con niños, que las máscaras serían manipuladas con mucha fuerza. Por ello, se reforzaron. Además, se incluyeron agujeros a la altura de los oídos para facilitar la escucha de quienes portaban la máscara. También se trabajó en hacer su gesto más neutral, pues, a primera vista, las máscaras parecían enojadas. Por otro lado, noté como un acierto que se hayan hecho más-

caras grandes, pues eso permitía que muchas más y demás cuidadores se animen a jugar.

Figura 1

Adicionalmente, la interacción de los niños con las cabezas de animales me permitió observar que, debido a su gran tamaño, estos objetos eran resignificados de múltiples maneras: como castillos, hospitalares, casas, entre otros. Es decir, no eran percibidos necesariamente como representaciones de animales. En algunos casos, incluso, eran utilizados como una suerte de máscara de gran escala que requería la manipulación conjunta de dos personas.

Figura 2

Algo similar sucedió una vez que sumamos a los títeres a los ensayos en el parque: fueron manipulados de tal manera que se rompieron muchas veces —especialmente sus extremidades—, lo que obligó a que se hicieran más fuertes.

Por otro lado, los mediadores y yo preparamos algunas secuencias teatrales y coreografías, pero notamos que no captaron la atención de los niños en el parque, que rápidamente deseaban interactuar con las estructuras y sus elementos. Por ello, opté por que el rol de la mediación sea principalmente receptivo frente a lo que eligiera el público.

En conclusión, la posibilidad de ensayar con público resultó fundamental para el desarrollo de la propuesta plástica, ya que permitió no solo concretar las creaciones, sino también identificar y afinar las estrategias de mediación más adecuadas.

C. La experiencia de jugar: las presentaciones de Mundo Feliz

Las primeras presentaciones se realizaron en Pueblo Libre y San Juan de Lurigancho. A la fecha de término de este artículo, tenemos tres presentaciones más previstas en los distritos de Breña y Chorrillos y en el campus de la PUCP.

Figura 3

Las presentaciones realizadas nos permitieron confirmar lo aprendido en los ensayos con público. Asimismo, nos enseñaron a enriquecer las estrategias de mediación, la importancia de dar siempre la bienvenida y explicar las características del espacio, la necesidad de proponer actividades lúdicas si es que la dinámica decaía, la relevancia de modificar el espacio de vez en cuando para estimular que los participantes experimenten otras posibilidades y la de evitar que los niños opten por juegos o historias violentas. Sobre esto último, es interesante notar cómo los niños suelen jugar con historias de guerra, asesinatos y similares. Sucedió también que los niños podían tomar como un chiste prácticas negativas tales como el alcoholismo. Cuando se dieron dichas situaciones, tratamos de conducir el juego hacia otra posibilidad.

Durante las primeras presentaciones asistieron aproximadamente 250 personas, y pudimos encuestar a 26 adultos. A continuación, comarto los datos más relevantes.

– La motivación principal para participar del 57 % fue que se enteró de la presentación en ese mismo momento. Esto fue muy positivo, ya que el objetivo del proyecto era irrumpir en el espacio y motivar la participación espontánea de los ciudadanos.

– El 50 % decidió participar porque pensaba que la actividad podía gustarle a sus hijos o familiares. Esto refuerza en alguna medida que los adultos todavía no se reconocen en el rol de la persona que juega, sino que lleva a otra a que lo haga.

– El 76.9 % asistió con su hijo u otros niños. Esto reafirma el hecho de que el juego está muy asociado a las infancias y no como una actividad que el adulto pueda desarrollar sin necesidad de estar acompañando de niños.

– Con relación a la satisfacción, se pidió a las personas calificar del 1 al 5, donde 1 significaba “muy insatisfecho”; y 5, “muy satisfecho”. Más del 80 % calificó con 5 a la instalación. El 80 % calificó con 5 a los mediadores, y el 100 % colocó 5 de calificación a la propuesta plástica. Para nosotros, esto es muy significativo porque, aunque la instalación propone varios elementos, ha sido el carácter visual el que ha resultado más valorado por las personas.

Por otro lado, hicimos nueve entrevistas a niños. Se les preguntó tres cosas: a qué habían jugado, qué era lo que más les había gustado de la presentación y qué era lo que los hacía más felices en el mundo.

Con relación a lo que habían jugado, identificaban en la mayoría de casos actividades como las chupadas, “lobo, ¿qué estás haciendo?”, construir una casa, y similares. Cabe mencionar que considero que las actividades que más recuerdan son aquellas que tienen nombres reconocidos. Quizás, otros juegos no podían ser mencionados solamente por no tener un nombre.

Sobre la segunda pregunta, la mitad de las respuestas mencionaba a los juegos tales como las chupadas, y la otra mitad aludía a la propuesta plástica, a la que referían usando palabras como “cajas” y “esculturas”. Y la tercera pregunta motivó respuestas asociadas a dos cosas: el jugar y la familia.

D. Conclusiones: ¿a qué jugamos mañana?

– Una instalación como esta todavía puede traernos más novedades. Actualmente estamos creando máscaras armables para hacer una estación dentro de la instalación con el objetivo de que los niños interesados vean cómo se puede armar una máscara, ya que hemos recibido sugerencias en esa línea. Los niños no solo quieren jugar con las estructuras, sino también crearlas.

– Creo que la teatralidad puede seguir explorándose. Considero que las estructuras pueden ser usadas de muchas maneras nuevas. Si bien las máscaras han sido bastante utilizadas, las demás piezas todavía tienen más potencial del que hasta ahora hemos podido mostrar.

– Considero que, en gran medida, se ha logrado alcanzar el objetivo propuesto, lo cual se ve respaldado por los resultados obtenidos a través de las encuestas y entrevistas realizadas.

– Esperamos continuar generando más presentaciones y formatos, animando a que nuevas propuestas visuales tomen el espacio público y potencien la mirada del ciudadano para que, ahí donde solo se vea un espacio donde los niños juegan y los padres observan, se empiece a percibir un lugar en el que, si todos juegan, el mundo se vuelve mejor y más feliz.

Referencias

- Acaso, M., & Megías, C. (2017). *Art Thinking: Cómo el arte puede transformar la educación*. Ediciones Paidós.
- Basurama. (s. f.). *Sobre Basurama*. <https://basurama.org/basurama/>
- Bosch, R. (s. f.). *Wonder DIY – Build your own school anywhere*. <https://www.rosanbosch.com/journal/wonder-diy-build-your-own-school-anywhere>
- Lima Cómo Vamos. (2025). *Reporte urbano de percepción ciudadana en Lima y Callao 2024*. <https://www.limacomo-vamos.org/wp-content/uploads/2025/01/Encuesta-LCV2024.pdf>
- Ministerio de Cultura. (2020). *Política nacional de cultura*. <https://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/transparencia/2020/07/decretos-supremos/ds009-2020-mc.pdf>
- Naciones Unidas. (2017). *Nueva agenda urbana*. <https://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Spanish.pdf>
- Pedagogías Invisibles. (s. f.). *Nosotras*. <https://www.pedagogias-invisibles.es/nosotras/>
- Peters, T. (2022, 16 de noviembre). *Democracia cultural* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ki-3bwq-sns>
- Polyglot Theatre. (s. f.). *Paper planet*. <https://polyglot.org.au/show/paper-planet/>
- Lacy, S. (s. f.). *About*. <https://www.suzannelacy.com/about>

La migración de los árboles: el proyecto artístico y ciertas disquisiciones poéticas

Resumen

Este texto desarrolla el proyecto artístico La Migración de los Árboles, una propuesta que, a partir de la empatía y la interacción sensible, buscó generar un impacto en la conciencia ecológica de los participantes. Reconocido con el Surge Found 2024 de McKnight Foundation, el proyecto consistió en una instalación efímera, itinerante, inmersiva e interactiva, que se presentó en diversos espacios públicos de Lima entre enero y mayo del 2025. La obra estuvo conformada por doce árboles que murieron de manera natural y fueron talados por seguridad. Posteriormente fueron recuperados e intervenidos para “reverdecer” simbólicamente y migrar. Durante su recorrido, y siempre que la distancia lo permitió, los árboles fueron desplazados por el público, en un gesto colectivo que activó su migración. Su último desplazamiento concluyó con una ceremonia en la que se reintegraron a la tierra, cerrando el ciclo vital mediante un ritual colaborativo guiado por la escultora Alejandra Ortiz de Zevallos. El proyecto también contó con la intervención de Esteban Coronel, quien desarrolló un paisaje sonoro que evoca los sonidos del bosque, y de Angelo Berrospi, quien registró e interpretó artísticamente la experiencia a través de un mini documental. Esta pieza audiovisual operó tanto como remanente del proyecto como apertura hacia nuevas interpretaciones. A lo largo de este texto se articulan las reflexiones surgidas en el proceso creativo, muchas de las cuales adoptan una forma poética donde las palabras se entrelazan para construir y esculpir imágenes desde la experiencia.

Palabras clave

Árbol, Ciclo de vida, Migración, Instalación artística, Arte público.



Figura 1
La migración de los árboles
Instalación escultórica compuesta por 12 árboles móviles.
2024
Fotografía:
Luz Sarmiento

Figura 2
La migración de los árboles
 Detalle de base de fierro
 2024
 Fotografía: Ana Orejuela

Figura 3
La migración de los árboles
 Detalle: brote tallado
 2024
 Fotografía: Ana Orejuela

Figura 4
La migración de los árboles
 Huella dactilar
 Técnica mixta
 2023
 Fotografía: Ana Orejuela

1. El proyecto artístico

Introducción

La Migración de los Árboles representó una apuesta optimista y un homenaje a la vida que reconoce la capacidad humana de regenerar el entorno. A través de una aproximación sensible y una inmersión lúdica, el proyecto buscó generar reflexión y empatía para movilizar un cambio hacia prácticas sostenibles.

Se trata de una instalación itinerante, inmersiva, interactiva y efímera, compuesta por doce árboles que murieron de forma natural y fueron talados por motivos de seguridad en parques de Lima. Estos árboles fueron recuperados gracias al apoyo del Servicio de Parques de Lima (SERPAR)¹ y revalorizados mediante una intervención escultórica.

Eucaliptos, poncianas, ficus y sauces, entre otras especies, volvieron a la vida como esculturas móviles.

Presenciar el momento de la tala fue determinante en el desarrollo del proyecto: la experiencia directa de la fragilidad de la vida inspiró el ensamblaje temporal de los brotes, subrayando la impermanencia de lo existente.

La intervención escultórica

La migración inició con el traslado de los árboles al taller. La primera intervención consistió en el corte transversal que define la base de cada tronco en función de su equilibrio, permitiéndole recuperar una posición vertical. Se determinó la altura total y el largo de las ramas, y se trabajó la corteza de manera específica en cada ejemplar. Este proceso escultórico procuró respetar la morfología original de cada

árbol y resaltar aquellas particularidades que lo hacían único.

En una etapa posterior, los doce troncos fueron fijados a nuevas raíces: estructuras de fierro diseñadas cuidadosamente para soportar su peso, resistir la manipulación y sostener también el peso adicional de las personas durante la interacción. A estas estructuras se soldaron tres ruedas giratorias de fabricación artesanal, que permitieron el desplazamiento de los árboles.

Para preservar la armonía estética, las estructuras fueron revestidas con planchas de fierro cortadas de forma irregular y cuidadosamente soldadas, procurando que, al ser el único componente no natural, no resultaran visualmente disruptivas.

Figura 2

El último paso consistió en la elaboración de brotes y yemas con madera proveniente de ramas sobrantes. Estas piezas fueron torneadas por un lado y talladas por el otro, para luego ser pintadas. Se perforaron los troncos con orificios de distintos diámetros, facilitando el ensamblaje de las piezas.

Aunque inicialmente se había previsto que todos los brotes fueran móviles, se decidió reducir su cantidad a un promedio de seis por árbol. Esta decisión respondió a la necesidad de simplificar la interacción lúdica con el público. Los brotes situados en las partes más altas fueron fijados con adhesivo.

Figura 3

Cada árbol fue terminado con un tratamiento único: algunos fueron lijados, otros teñidos ligeramente. En ciertos casos se conservó la corteza; en otros, fue removida. El uso del color rojo como elemento plástico unificador responde a una apropiación

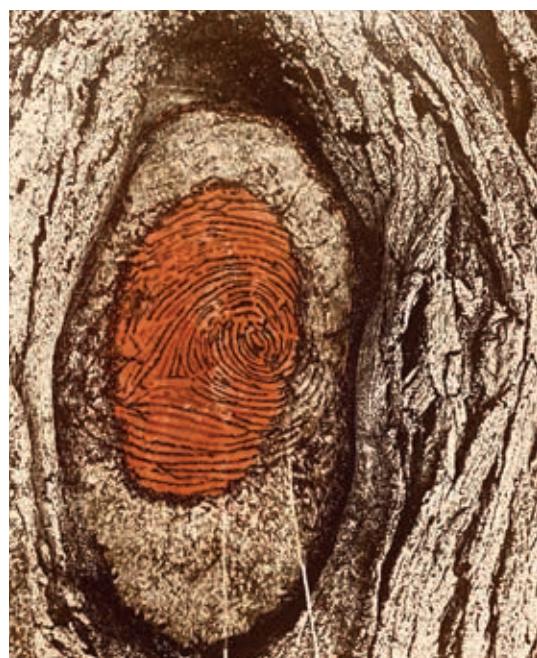
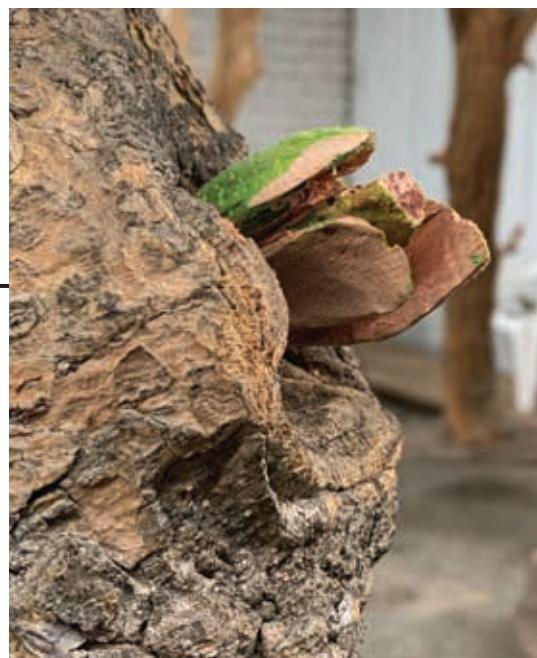


Figura 5

La migración de los árboles

Instalación en MALI

2025

Fotografía: Ana Orejuela



**Historias de familia:
la colección Gastañeta
Carrillo de Albornoz**

JOMA
THOMA
TOMA FOUNDATION



Figura 6
La migración de los árboles
Activación en explanada CCPUCP
2024
Fotografía: Ana Orejuela

Figura 7
La migración de los árboles
Migración entre CCPUCP y la Huaca Pucllana
2024
Fotografía: Ana Orejuela



visual de los bosques de alcornoque, cuya corteza extraída deja al descubierto troncos rojizos de gran belleza, vinculados a una práctica forestal sostenible.

Figura 4

La instalación

La instalación fue implementada en diversos espacios públicos de Lima, con el objetivo de alcanzar audiencias heterogéneas. Las ubicaciones fueron: la calle Manuel Roaud y Paz Soldán en San Isidro, adyacente al Centro Cultural de la Pontificia Universidad del Perú (CCPUCP); la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); la Universidad Nacional Agraria La Molina; el Parque Universitario; el Museo de Arte de Lima (MALI); la Huaca Pucllana; el Centro Comercial Larcomar de Parque Arauco; el Parque de la Amistad en el distrito de Surco y el Saint Georges College.

Figura 5

La interacción

Los árboles, dispuestos como un bosque y emplazados en un contexto que no les es natural, generaron una experiencia visual disruptiva, capaz de despertar curiosidad e incomodidad en el público. Este efecto buscó activar una reflexión sobre la fragilidad del ecosistema urbano y sus tensiones con la naturaleza.

Un paisaje sonoro, diseñado para evocar los sonidos del bosque, acompañó la instalación. Esta atmósfera auditiva incentivó la aproximación sensorial del público, que pudo sumergirse en el bosque y experimentar una relación íntima con la obra.

Cada árbol estuvo acompañado por una canasta ubicada en la base del árbol, que contenía los brotes destinados a ser ensamblados por los participantes. Esta acción lúdica de “reverdecer” los árboles proyectó una idea de regeneración y posicionó al espectador como agente de vida. Una vez intervenidos, los árboles quedaron listos para iniciar su migración simbólica.

Figura 6

Se promovió, además, la participación colectiva en el desplazamiento de los árboles, lo que permitió reconfigurar el bosque durante las distintas actividades del proyecto. Esta dinámica enfatizó que los procesos migratorios, aunque arduos, pueden volverse más llevaderos cuando se abordan en comunidad.

A través de estas “migraciones”, los árboles fueron desplazados por las calles limeñas en un gesto poético de tránsito hacia nuevos emplazamientos. Esta aproximación lúdica y colaborativa permitió que el contacto físico con los árboles, así como la percepción de contribuir a su regeneración y movilidad, propiciaran una empatía solidaria con ellos.

Las acciones se llevaron a cabo en tres recorridos emblemáticos: entre el Parque Universitario y el MALI; a lo largo del Tontódromo², uniendo las facultades de Arte y Diseño y de Ciencias Sociales en la PUCP; y entre el CCPUCP y la Huaca Pucllana de Miraflores, en un trayecto de ida en el día y vuelta en la noche.

Figura 7

Figura 8
La migración de los árboles
“Cerrar el círculo” – Parque Zonal Huáscar (SER-PAR), Villa el Salvador 2025
Fotografía: Ana Orejuela

Figura 9
La migración de los árboles
“Cerrar el círculo” – Parque Zonal Huáscar (SER-PAR), Villa el Salvador 2025
Fotografía: Veronica Crousse

Figura 10
La migración de los árboles
“Cerrar el círculo” – Parque Zonal Huáscar (SER-PAR), Villa el Salvador 2025
Fotografía: Veronica Crousse





Cerrar el círculo

En su último desplazamiento, los doce árboles retornaron al Parque Huáscar, en Villa el Salvador, su lugar de origen. Ahí, en un arenal al lado de un bosque, fueron enterrados en una ceremonia participativa denominada *Cerrar el círculo*.

En esta acción final, los árboles segmentados fueron dispuestos y enterrados en una zanja circular de ocho metros de diámetro.

Figura 8

Desde el centro de esta zanja se tejió, con la colaboración de aproximadamente cuarenta personas, una red en juncos que simboliza la conexión subterránea que une a los árboles en los ecosistemas naturales.

Figura 9

Este tejido, guiado por la escultora Alejandra Ortiz de Zevallos, fue concebido para descomponerse al ritmo de los troncos, generando nutrientes para la vegetación circundante.

La migración se completó al cerrarse el ciclo biológico que vincula la muerte con la vida.

Figura 10

La energía de este esfuerzo interdisciplinario ha sido registrada con gran sensibilidad artística por Ángelo Berrospí en un mini documental de 18 minutos, que fue estrenado el 25 de septiembre de 2025 en el Centro Cultural de la PUCP. A través de esta pieza audiovisual, La Migración de los Árboles continuará circulando y amplificando su mensaje de sostenibilidad, transformación y regeneración.

2. Ciertas disquisiciones poéticas

Todo proyecto artístico, más allá de su problemática central, es atravesado por asociaciones inesperadas que, a veces, adquieren relevancia suficiente como para transformar el núcleo conceptual inicial. En otros casos, estas asociaciones se desvanecen sin llegar a materializarse, pero siempre dejan una huella en el proceso creativo.

Este apartado busca desentrañar y visibilizar las ideas que impregnaron la evolución del proyecto, destacando su importancia dentro del proceso y mostrando que todo acto de creación es esencialmente abierto. Este carácter inacabado permite nuevas incorporaciones conceptuales, incluidas aquellas que emergen desde la perspectiva del público participante.

Memoria e ideas inconexas

Todo proyecto comienza con una hoja en blanco que la memoria intenta escuchar y descifrar. Apelar a lo conocido y buscar un ancla es una estrategia para evitar el naufragio anunciado. Mientras tanto, el intento de escribir o dibujar letras que se encadenen y cobren sentido se vuelve un ejercicio incierto. Ideas nómadas e inconexas flotan sin definirse, sobre la hoja que arrugo, transformo y vuelvo a arrugar, y que sin embargo permanece en blanco.

Los conceptos, ¿se dibujan o se escriben? No lo sé. No dibujé, no escribí; borré y volví a dibujar y escribir

Figura 11

Algunos conceptos importantes emergieron durante esos días de incertidumbre prolongada. Otros, ya conocidos y que me acompañan desde hace tiempo, reverdecieron, situándose en primera línea. Estos son siempre bienvenidos: forman parte de nuestra identidad. Son los conceptos ancla.

En este proceso de construcción mental, se entrelazan reflexiones íntimas que, libres de sintaxis y lógica formal, se tejen y destehen sin pretensión, conformando un entramado que poco a poco adquiere forma en el espacio. Descubrí, en el gesto de darle la vuelta a ese tejido, el verdadero sentido y la belleza estética del proceso: es en el desorden donde está escrita la historia, en ese trayecto de líneas que se cruzan, se anudan, se tensan y se aflojan. Los nudos se revelan como representación de los puentes: conexiones esperadas que permiten reconocer que, en muchas ocasiones, el error constituye la raíz de la solución.

A tientas, imaginé que también era posible esculpir con las palabras.

Figura 12

En blanco

*La piedra blanca horada el silencio,
sigilosa socava y fragmenta,
penetra mi paz.
Impoluta hoja en blanco
sinfín de mis dudas y fracasos,
permanece
ocupa
invade.
Mi ser exhala vacío,
suda nada
y expira en BLANCO.*

Conciencia ecológica

Es propio de la naturaleza humana reconocerse en la vida y proyectarse en ella, en búsqueda de su prolongación.

Desde el lugar que ocupo en el mundo, como escultora y creadora consciente de la fragilidad de la vida, hoy intensificada por los drásticos cambios climáticos, deseo que mi trabajo contribuya al urgente despertar de la conciencia ecológica, así como al reconocimiento de las prácticas sostenibles como pilares fundamentales de la regeneración y la vida. Se trata de comunicar que la estabilidad no es estática, sino que se construye desde la capacidad de reconstrucción, y que es posible restablecer el vínculo desatendido con la naturaleza, redibujando, con optimismo, el equilibrio y la armonía sobre esa página que hoy se nos muestra lejana, deteriorada y arrugada.

El arte posee el poder de generar conciencia y sensibilizar de manera más directa y accesible que los discursos científicos, la información técnica o las estadísticas. Es precisamente en la aproximación

Figura 11
La migración de los árboles
Árbol con ruedas
Técnica mixta sobre papel
2023
Fotografía: Ana Orejuela

Figura 12
Relieve en yeso
2025
Fotografía: Ana Orejuela

sensible a la obra o a la instalación donde puede producirse un entendimiento más profundo de la problemática, así como una conexión afectiva indispensable para propiciar la reflexión crítica y el cambio buscado.

En un contexto que nos exige actuar con urgencia para garantizar nuestra supervivencia, resulta imprescindible reflexionar sobre el comportamiento de la naturaleza y sus ciclos, sobre la vida y la muerte, comprendiendo que nuestra existencia como especie, depende de la continuidad de estos sistemas orgánicamente entrelazados. Este cambio debe abordarse desde el núcleo del problema, entendiendo que no somos observadores y mucho menos operadores de la naturaleza. Somos parte de ella. Giramos en el mismo círculo.

Observamos, cada vez con mayor claridad, que como consecuencia del cambio climático, las respuestas naturales para la supervivencia están siendo alteradas. La adaptabilidad requiere tiempo, pero los cambios actuales se presentan con una rapidez y severidad tales que dificultan profundamente los procesos esenciales para la subsistencia.

Resiliente

*Sucede, cuando el entorno excede y hostiga.
La muerte silente agazapada, acecha.
La vida frágil e infinita
se aferra y resiste y se prolonga
en progresiva transformación.
La selección natural esculpe y modela,
y el círculo vuelve a girar.
Incesante y eterno, equidistante de todo centro.*

Lo único constante es el cambio

El movimiento constituye la característica esencial de todos los sistemas vivos: desde las moléculas contenidas en una célula hasta los grandes ecosistemas, todo está en constante transformación.

Al movernos, participamos de un sistema espléndido y complejo, interconectado por múltiples capas que se sostienen en equilibrio dinámico para dar lugar a las funciones que crean y mantienen la vida. En este sistema, que defino como circular, la vida y la muerte son fuerzas interdependientes que coexisten en una relación profunda y armónica.

Aunque frecuentemente se presentan como contrarios, la vida y la muerte forman parte de un ciclo continuo, en el que solo existe la transformación, lenta pero perceptible en el tiempo. Son estadios distintos de un proceso vital e infinito, que permiten el equilibrio natural.

Al morir, los organismos se descomponen y liberan nutrientes que se integran a la cadena vital como alimento de otros seres vivos. Así, lo que desaparece da origen a nuevas formas de existencia, activando la regeneración de los ecosistemas.



Ritmo

*Desde la molécula intracelular
a la estructura cósmica.*

*Desde donde los milímetros no se ven
hasta donde el espacio se mide
en tiempos de luz,
que tampoco se ven,
todo GRAVITA.*

*Enjambre de energía
y flujo concéntrico sin origen;
desde el movimiento continuo
de mi respiración,
reconozco, gravitando mi piel,
el ritmo azaroso de tus latidos.*

Círculo

*Equidistante del centro,
el tiempo se curva y late.
Permanece.*

*El infinito se cierra en sí mismo
y dibuja, punto por punto,
el mapa del perpetuo retorno
y eterna transformación.*

*Y gira en silencio.
En el vacío se inscribe un círculo
que susurra, desde el centro:
La diáspora de mi respiración.*

Árbol

La resiliencia en los árboles no es únicamente estructural. Su capacidad de resistencia proviene de un fenómeno colectivo, basado en relaciones invisibles que sostienen la vida en los ecosistemas. Se trata de un proceso dinámico de interdependencia, en el que hongos, bacterias y otras formas de vida cumplen un papel fundamental.

Según diversas investigaciones recientes, los árboles no deben concebirse como organismos aislados. Existe evidencia creciente de que se comunican y comparten recursos a través de redes fúngicas subterráneas. En los bosques sanos, los árboles prosperan en comunidad: juntos son fuertes, mientras que por separado se vuelven débiles y vulnerables. En este sistema, los denominados árboles madre, los ejemplares más grandes y longevos, funcionan como nodos que distribuyen nutrientes al resto.

Los árboles se comunican, cooperan y se alertan mutuamente ante posibles amenazas mediante señales químicas. Forman una comunidad en la que los más grandes protegen a los más pequeños, y aquellos con mayor conocimiento transmiten sus cuidados y advertencias.

La vida no es una lucha individual por la supervivencia, sino un tejido invisible de colaboraciones que sustentan la biodiversidad. A través de este ejemplo de organización, expresada en la red subterránea de los bosques, infiero que la cooperación y la interdependencia expresadas en este sistema constituyen estrategias evolutivas esenciales para la adaptación y la supervivencia frente a los desafíos del cambio climático.

Ficus

*Erguido, imponente,
vertical, testigo incólume del tiempo,
expectante en silencio,
de majestuosa profundidad
y altura que abraza el horizonte,
donde el canto encuentra eco
en el incesante aleteo
y el sugestivo murmullo
de las hojas y el viento al bailar.*

Bajo la piel

*Intrincada trama de raíces
y arterias que convergen
en la oscuridad profunda.
Tejido invisible,
arquitectura silenciosa de la tierra.
Pilar que, como la fe,
no protagoniza, pero sostiene.
Cimiento oculto, donde el tiempo habita y forja.*

Migración

La migración constituye un poderoso símbolo de la energía del movimiento y del viaje transformador que configura vidas y destinos.

Frente a condiciones extremas, la naturaleza, al igual que las poblaciones humanas, recurre al desplazamiento como una estrategia de supervivencia. Los bosques, en respuesta a las modificaciones severas de su entorno, experimentan migraciones grupales: se trasladan de forma silenciosa e imperceptible, en busca de condiciones más favorables para su regeneración.

La migración se presenta así, como un mecanismo adaptativo fundamental, tanto para los sistemas

naturales como para las sociedades humanas. En este contexto, adquiere un valor simbólico que excede lo biológico: se convierte en una potente metáfora de la resiliencia.

Magna travesía

*Donde el umbral es la jodida frontera
entre el pasado y el vacío.
En ese filo, donde la línea duele.
El movimiento trasciende el espacio
y el tiempo deja de girar.
Y el círculo se quiebra
Y el pasado vestido de tristeza
se desborda imperceptible y silente.
Fuerza indeleble en la infinita diáspora
de raíces errantes
y sueños desnudos de esperanza.*

Efímero

*En el recóndito lugar
donde el tiempo es una ilusión,
la fascinación destella
desde el centro de lo efímero.
Gira concéntricamente .
lo que no se nombra por NO SER
y solo está TRANSITORIAMENTE.
La fragilidad se dibuja en lo irrepetible
y cautiva.
Enciende la intensidad del deseo
de poseer el instante y retenerlo.
Impermanencia sostenida de infinita belleza.
Nos confronta a la soterrada fragilidad
de nuestra finita existencia.*

Concatenación de lo inconexo

Una vez definida la finalidad del proyecto, surgió con claridad una primera imagen: un tronco, segmento de un ficus, que, en posición vertical, permanece erguido sobre el cemento urbano. Esta imagen me produjo un malestar emocional inmediato. Me incomodó. Era disruptiva y potente. Decidí adoptarla como eje del proyecto.

El espacio público, el juego y el arte

El juego es una experiencia libre y estructurada simultáneamente, en la que el individuo acepta, durante un tiempo y en un espacio determinados, regirse por un sistema normativo alternativo. Esta condición transicional, que Huizinga (2014) caracteriza como el “círculo mágico del juego”, permite el surgimiento de un espacio simbólico en el que se desarrollan el aprendizaje, la exploración y la creatividad. En términos psicológicos, este espacio intermedio entre la realidad interna y externa ha sido identificado por Winnicott (1971) como el lugar donde florece la experiencia cultural: un territorio de transición donde se expresan deseos, contenidos reprimidos y vínculos afectivos de manera simbólica.

En el campo artístico, el juego establece una relación distinta entre el espectador y la obra. Lejos de la contemplación pasiva, el arte participativo propone un vínculo en el que el público se convierte en agente activo del sentido. Esta transformación, analizada por Claire Bishop (2012), sitúa al espectador como sujeto coparticipante, capaz de intervenir en la producción del significado desde su experiencia encarnada.

La inmersión facilita, en este sentido, una internalización más profunda del mensaje. La obra ya no se decodifica solamente en términos conceptuales, sino que se vive, se experimenta. Esta dimensión sensorial, como señala Bourriaud (2006), permite que el arte funcione como un “lugar relacional”, un espacio de encuentro en el que las interacciones y efectos colectivos cobran relevancia social y política.

El espacio donde ocurre esta interacción no es neutro. En la línea de Lefebvre (1974), el espacio debe ser entendido como una construcción social, atravesada por relaciones de poder, imaginarios simbólicos y prácticas cotidianas. El arte que interviene el espacio público no solo se sitúa en un lugar, sino que hace lugar: resignifica lo urbano, lo transforma en dispositivo de diálogo, de pertenencia y de apertura a lo común. En este sentido, Kwon (2002) sugiere pensar el arte público como arte contextual, inseparable del emplazamiento que lo produce y que a su vez es transformado por él.

La relación entre arte, espacio y público que se despliega en esta propuesta tiene un potencial transformador profundo. Al incorporar dinámicas participativas, se activan formas de socialización, vínculos y resignificaciones del entorno que, como han demostrado investigaciones en psicología ambiental (Altman & Zube, 1989), fortalecen el sentido de pertenencia y la conciencia ecológica. Esta forma de reimaginar el espacio y de abrir el arte a todos es, además, una apuesta por la democratización del acceso cultural.

Finalmente, la asociación entre fragilidad y juego sitúa la instalación en un territorio existencial, donde el “estar” se define por su duración en el tiempo. Al exponer la vulnerabilidad de la vida en un formato lúdico e immersivo, se genera una conexión empática que, como indica Rancière (2013), no es solo estética, sino política, en la medida en que redistribuye lo sensible y sitúa al espectador como agente de cambio. Reconocerse parte del proceso activa la responsabilidad común en la regeneración de la vida.

Notas

1 Entidad encargada de la gestión de áreas verdes y espacios recreativos en la ciudad.

2 Coloquialmente se le denomina “tontódromo” a la vía peatonal central de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Referencias

Altman, I., & Zube, E. H. (1989). *Public places and spaces*. Springer.

Bishop, C. (2012). *Artificial hills: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* (M. Antón, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Darwin, C. (2019). *El origen de las especies* (M. Del Amo, Trad.). Penguin Clásicos. (Obra original publicada en 1859).

Huizinga, J. (2014). *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. Martino

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (A. González, Trad.). Capitán Swing. (Obra original publicada en 1974)

OpenAI. (2024). *ChatGPT* (versión GPT-4) [Modelo de lenguaje]. <https://chat.openai.com/>

Rancière, J. (2013). *El destino de las imágenes* (J. Riccardo, Trad.). Prometeo.

Winnicott, D. W. (1971). *Realidad y juego*. Gedisa.

Este artículo empleó la herramienta ChatGPT (OpenAI, versión GPT-4o) para apoyar la redacción, edición y corrección de estilo del manuscrito, bajo la supervisión y el criterio editorial de los/las autores/as y editores/as. Las ideas, el contenido y las conclusiones expresadas son de exclusiva responsabilidad de los/las autores/as.

La oscuridad gestante: cuerpo en tránsito final

Resumen

Oscuridad gestante nace a partir del diagnóstico de cáncer de mi abuela materna, cuyo cuerpo atravesó un proceso de cambio drástico y de doloroso deterioro. Aquella experiencia marcó un quiebre en mi manera de concebir el cuerpo como espacio sensible donde se inscriben huellas, procesos de transformación y ciclos vitales. El objetivo de este proyecto es reconocer al cuerpo como lugar vivo, capaz de contener y manifestar cambios y memorias. A través de organismos vivos como el SCOPY (cultivo simbiótico de bacterias y levaduras, por sus siglas en inglés) y de una materia duradera como el yeso, encuentro la posibilidad de dialogar y crear un lenguaje propio. La intención es personificar un cuerpo que conserva sucesos corporales, como los que vivió mi abuela materna con aquella enfermedad. La metodología de este proyecto se basa en la observación y experimentación directa y constante entre dichos elementos —SCOPY y yeso—. Estas acciones me permiten explorar el proceso artístico como una forma de conocimiento y lenguaje sensible. Por último, esta obra propone habitar la muerte como un proceso de modificación que persiste. En lo orgánico, lo vulnerable y lo que se modifica, la muerte opera como una continuidad que adopta otras formas de existencia.

Palabras clave

Cuerpo, Biomaterial, Degradación, Muerte, Creación artística.

**SCOPY con texturas
orgánicas y variaciones
de color generadas
por tintes naturales**
Nota: Experimentación
y registro fotográfico
realizados por la autora.

**Figura 1
Inicio del crecimiento
del SCOBY**

Observado sobre superficie de vidrio, al primer día de fermentación.
Nota: Fotografía de la autora.

**Figura 2
Proceso del creci-
miento del SCOBY**

Observado sobre superficie de vidrio, al tercer día de fermentación.
Nota: Fotografía de la autora.

**Figura 3
Término del creci-
miento del SCOBY**

Observado sobre superficie de vidrio, al sexto día de fermentación.
Nota: Fotografía de la autora.

Introducción

Durante mis 25 años, siempre percibí mi cuerpo como un organismo lleno de energía, fuerza y resistencia. Cada marca y cicatriz me comunicaba el impacto de lo vivido. Por ejemplo, la fractura de clavícula que sufrí cuando tenía 17 años me enseñó cómo el cuerpo es capaz de regenerarse sin necesidad de intervención quirúrgica. Sin embargo, aquella concepción, desde mi vivencia, se quebró cuando a mi abuela materna, Teresa, le detectaron cáncer en junio del 2024. Su cuerpo comenzó a comunicarse de una forma desconocida para mí. Era la primera vez que presenciaba cómo un cuerpo humano empezaba a deteriorarse y volverse frágil: ya no podía ingerir alimentos como antes, ni caminar. En el transcurso de las semanas, el cáncer comenzó a invadir su cuerpo, y su espalda se convirtió en el punto donde empezó a expandirse con fuerza, manifestándose en manchas azuladas y rojizas que crecían visiblemente.

Ante esto, me resonó la cita de Butler (2015): “los cuerpos importan no sólo porque están vivos o muertos, sino porque su pérdida marca nuestra propia condición vulnerable” (p. 143). No se trataba solamente de que el cuerpo de mi abuela pasaba por un proceso de desgaste o deterioro, sino también de cómo yo habitaba un mundo que se quebraba e intentaba entenderlo. En la fragilidad y vulnerabilidad de mi abuela, vi reflejada la mía. Su pérdida no fue simplemente un suceso que atravesamos todos los humanos; se convirtió en una grieta que traspasó mi percepción sobre la existencia y los límites del cuerpo.

En esa fase final, se hizo visible una verdad que, aunque sabía que algún día llegaría, no había asumido con plena conciencia: que la vida tiene un límite, que ciertos dolores son inevitables y que enfrentarnos a la pérdida nos recuerda lo poco que realmente controlamos.

Esa certeza me interpeló, no solo en lo personal, sino también en mi manera de hacer arte. Percibí que necesitaba otra vía, distinta a la que había estado tomando hasta entonces. Por ello, inicié una búsqueda de materiales orgánicos que, desde su propio ciclo natural, pudieran contener procesos de crecimiento, transformación y decaimiento. Fue en ese momento cuando encontré el SCOBY —cultivo simbiótico de bacterias y levaduras, por sus siglas en inglés—, cuyo desarrollo como sustancia capaz de cambiar, mutar y descomponerse, resonaba corporalmente con lo vivido por mi abuela. A la vez, redescubrí el yeso como un contenedor de huellas de lo que alguna vez existió. Ambos materiales, desde lugares distintos, me permitieron construir una forma de expresar el duelo, el tiempo y el desgaste desde la materia, aquella que habita el cuerpo de mi abuela materna.

El propósito primordial es reconocer el cuerpo —desde la pérdida de mi abuela materna por el cáncer— como un archivo vivo, en el que se inscriben el paso del tiempo y el desgaste. El SCOBY y el yeso se convirtieron en ejes fundamentales que me permitieron alojar el dolor y la muerte como un tránsito encarnado: uno que no se nombra, sino que se observa, se acompaña y se transforma.



Metodología

El método de investigación artística de esta propuesta se manifiesta a través de la atención, la experimentación, la escucha activa del SCOBY y el yeso. Más que buscar un resultado final, este proceso desencadena una construcción sensible, donde el tiempo, los ritmos, las texturas y las formas de decir se convierten en elementos esenciales del desarrollo artístico.

El punto de partida fue cultivar el SCOBY en casa. Para ello, preparé una fermentación inicial con té negro, agua hervida, azúcar rubia o blanca y kombucha sin pasteurizar. Una vez que la mezcla se enfrió, la vertí en un recipiente limpio y desinfectado —de vidrio o plástico—, y la cubrí con una tela que permitiera la circulación del oxígeno (ver figura 1).

Al tercer día, note que apareció una capa gelatinosa y brillante que empezaba a diferenciarse del líquido (ver figura 2).

A los seis días de iniciado su crecimiento, el SCOBY ya se había formado por completo. En su superficie se revelaba una textura burbujeante, evidencia de su transformación y desarrollo. El color, sin duda, se convirtió en el primer aspecto físico que me recordaba a la piel humana (ver figura 3).

La experiencia fue más que solo ver un fenómeno biológico: fue presenciar día a día la transformación de un cuerpo vivo que crece, se adapta

y muta a través de su propio ritmo de vida. En ese proceso, descubrí una similitud entre su ciclo y el nuestro. Su nacimiento ocurre en un espacio cerrado, protegido y limpio. Su crecimiento orgánico, junto con su fragilidad, me hablaba de la condición transitoria del ser humano. Venimos al mundo desde el útero materno: un espacio cerrado, ese primer hogar protegido y contenido, donde se constituye nuestro cuerpo, tal como sucede con el SCOBY. Esta analogía me permitió reconocer que, como cualquier otro ser vivo, estamos sujetos a ciclos naturales de renovación y decadencia.

Aquella experiencia me permitió conectar con lo que plantea Taylor (2003): “el cuerpo almacena y transmite conocimiento; es un sistema de saber que a menudo no se reconoce como tal por la epistemología occidental” (p. 20). Lo que viví no fue simplemente una experiencia familiar o afectiva, sino un acto de autoconocimiento. Tanto el SCOBY como el cuerpo de mi abuela me mostraban que estos organismo guardan y registran. El SCOBY, en su proceso de fermentación, se entrega a la pausa, a la lentitud, a lo que no puedo controlar. Al mismo tiempo, el cuerpo de mi abuela me hablaba de presencia, de acompañamiento, de estar ahí sin urgencia.

Ambos me enseñaron a escuchar de otra manera: desde ese lugar donde no se piensa, sino que se siente y se respira.

Primer formato

Decidí retirar el SCOBY de su hábitat natural e iniciar una exploración con pigmentos naturales como la betarraga, el café y la cúrcuma. El color original del SCOBY desapareció; sin embargo, emergieron nuevos tonos: el rojo, el marrón con rastros de la textura del café, y el amarillo (ver figura 4). Esa alteración me recordó la piel de mi abuela cuando el cáncer comenzó a invadir su estómago y su espalda.

A la par, inicié un reconocimiento corporal partiendo desde mi cuerpo. Buscaba evocar la presencia corporal de mi abuela (ver figura 5).

Al inicio, había planeado que el SCOBY pudiera capturar la forma del yeso (ver figura 6).

Cuando coloqué el SCOBY sobre el yeso, empezó a gestarse un diálogo entre dos cuerpos distintos que se tocaban y se transformaban. El yeso, al adaptarse, empezó a cambiar: se rajó, se volvió blando y se tiñó con los colores naturales que el SCOBY había absorbido. Aquel molde se convirtió en un puente tangible hacia el recuerdo de mi abuela: un cuerpo que alguna vez estuvo lleno de vida y que, con el tiempo, se transformó en una memoria corporal marcada por la enfermedad. El yeso no solo retuvo, sino que cargó el rastro de la violencia silenciosa del cáncer, reflejada en cada grieta, cada marca y cada alteración de la materia (ver figura 7).



Figura 4
Experimentación del SCOPY con tintes naturales sobre superficie de vidrio
Nota: Imagen y experimentación realizadas por la autora.



Figura 5
Copia del yeso a mi pecho y brazo derecho
50 x 40 cm.
Nota: Obra y fotografía realizadas por la autora.



Figura 6
Experimentación del SCOPY con tintes naturales reposado en molde de yeso
Nota: Imagen y experimentación realizadas por la autora.

En el yeso, visualicé la huella corporal de mi abuela: su presencia, su memoria viva. Recuerdo que ella, nacida en Áncash, estuvo siempre conectada con la tierra. Esa evocación despertó en mí la necesidad de anclar esta memoria viva —el yeso— al origen de todo: la tierra. Devolverla al mundo, porque cuando nos despedimos de este plano terrenal, volvemos a la tierra y, en ese acto de retorno, se guarda una fuerza ancestral. Esta fue mi forma de acompañar esa despedida.

En ese acto, la muerte no es un corte abrupto, sino —como señala Braidotti (2013)— “una reconfiguración de lo que somos, dentro de una red material más grande que nos sostiene” (p. 132). Esa red es la tierra, el tiempo y la materia. Mi intención fue que ese cuerpo siguiera siendo parte de esa red como rastro vivo que se entrelaza con lo que permanece (ver figura 8).



65

Figura 7

Molde de yeso del torso impregnado con tintes naturales provenientes del SCODY durante el reposo

Nota: Obra y registro fotográfico realizados por la autora.

Figura 8

Molde de yeso del torso, reposando sobre una base terrosa que simboliza lo ancestral y lo terrenal

Nota: Imagen y composición realizadas por la autora.



Figura 9

SCOBY impregnado con tintes naturales durante su proceso de fermentación

Nota: Experimentación y registro fotográfico realizados por la autora.

Figura 10

SCOBY impregnado con tintes naturales durante su proceso de fermentación

Nota: Experimentación y registro fotográfico realizados por la autora.

Segundo formato

Durante tres semanas, el SCOBY reposó sobre la superficie del yeso. Su proceso de secado fue lento. Día tras día aparecían manchas, zonas translúcidas, otras densas y opacas. No solo observaba la transformación del SCOBY, sino también la de mi propia mirada. Me recordó cómo el cáncer, en sus inicios, atacó primero los órganos de mi abuela, para luego manifestarse en su piel. Su espalda y su pecho eran testimonio de una enfermedad que no necesitaba explicación. Ese paralelismo me llevó a pensar en cómo un organismo vivo puede hablarme desde una experiencia íntima y dolorosa. No imitaba el cuerpo de mi abuela, pero sí contenía todo el proceso que ella padeció (ver figuras 9, 10 y 11).

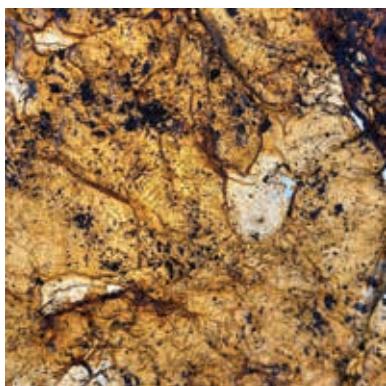


Figura 11

**SCOBY impregnado
con tintes naturales
durante su proceso de
fermentación**

Nota: Experimentación
y registro fotográfico
realizados por la autora.



Figura 12
SCOBY con texturas orgánicas y variaciones de color generadas por tintes naturales
 Nota: Experimentación y registro fotográfico realizados por la autora.

Figura 13
SCOBY con texturas orgánicas y variaciones de color generadas por tintes naturales
 Nota: Experimentación y registro fotográfico realizados por la autora.

Tercer formato

Este tercer y último formato es el tránsito final de tonalidades, de texturas, de formas, de cicatrices, y encarna todo el recorrido. El SCOBY dejó de ser materia experimental para convertirse en organismo presente, y, dentro de su descomposición, de su sequedad, y a través de las arrugas de la superficie, me comunicaba memoria y vida (ver figuras 12, 13 y 14).

Es el término del ciclo vital, pero no únicamente entendido como el final biológico del organismo humano, aquel en el que desaparecen los signos vitales: el pulso, la respiración, la actividad cerebral. Es el momento en que el cuerpo se vuelve materia inerte. Desde esa perspectiva, el arte se convirtió en un vehículo para explorar la muerte de un modo afectivo e íntimo. Y es allí donde comprendo que el SCOBY no muere en términos humanos; sino que se transforma, se oscurece, se arruga y se rompe, pero sigue diciendo algo. En ese proceso encontré una forma de acompañar el duelo.

La obra, entonces, busca habitar lo cambiante, aceptar la mutación como parte del ciclo. Esa materia orgánica me permitió transitar la muerte desde lo sensorial, desde lo lento, desde lo impredecible. Me recordó que la pérdida es una transformación que se atraviesa.

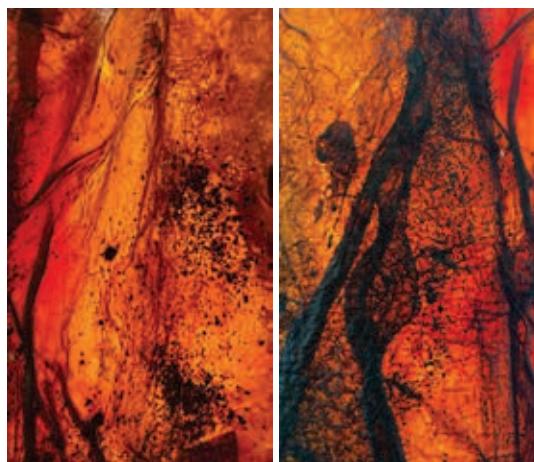
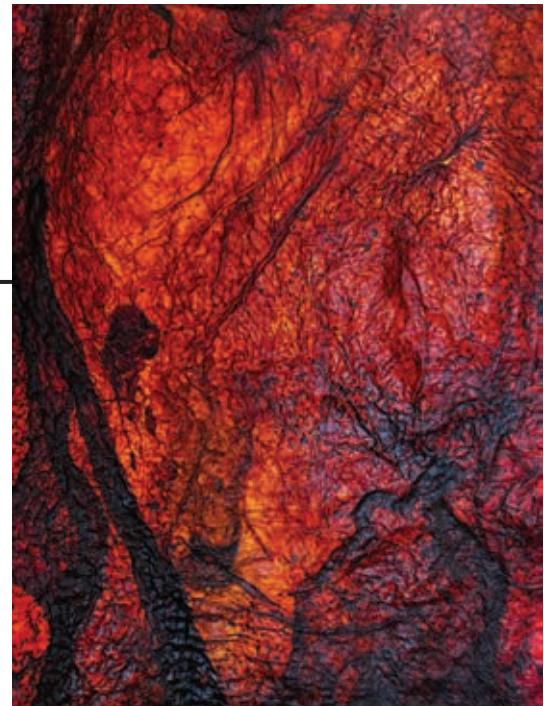


Figura 14
SCOBY con texturas orgánicas y variaciones de color generadas por tintes naturales
Nota: Experimentación y registro fotográfico realizados por la autora.

Así concluyó mi meditación interna

Aceptar esta transformación como punto importante de toda la existencia nos obliga a percibir de forma distinta a la vida, la muerte y el modo en que nos relacionamos con lo que altera. En una sociedad que recompensa la rapidez y la productividad, tomar pausas ante lo que se desgasta y rompe es un acto de resistencia. El arte es una forma de mirar de otro modo lo que ya no se produce ni se muestra. Trabajar con lo orgánico y lo cíclico de lo que se degrada y renace nos reubica como parte de un red más amplia de la vida, una en la que no somos centro ni excepción, sino continuidad. Vivir es estar inmerso en un proceso continuo de devenir. En ese acontecer no hay formas fijas, sino estados que surgen en su tiempo. Comprender eso ha sido, para mí, una forma de reconciliación: con la perdida, con el deterioro, con la materia que ya no responde a la lógica de lo útil. Porque allí donde algo parece extinguirse, también algo empieza a surgir —más lento, más tenue—, pero igual de vivo.



Referencias

- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Butler, J. (2015). Bodies that still matter. *Queer Studies in Education*, 1(1).
- CLAGS: The Center for LGB-TQ Studies.
- OpenAI. (2025). *ChatGPT* (versión GPT-4) [Modelo de lenguaje]. <https://chat.openai.com/>
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

**Geraldine
Santillana Armas**

**Diego
Orihuela Ibáñez**

Björk desmantela una TV: tecnología, obsolescencia y reformateo como praxis ecológica

Resumen

El siguiente ensayo está escrito a cuatro manos, usando un método de escritura similar al de un cadáver exquisito que permite explorar la redacción académica desde preocupaciones artísticas, sintácticas y poéticas. Los segmentos son “actos” que arrojan distintas perspectivas de un mismo problema. Estos están conformados por texto académico, pequeños fragmentos de ficción e imágenes de la tesis *Objetos tecnofuturos* sustentada en el año 2022. Partiendo del célebre desarmado de una TV por la cantante Björk en 1988, pensamos diferentes aristas de la problemática tecnológica contemporánea. Se introducen y mapean los conflictos en la producción tecnológica, se atraviesan debates que amplían perspectivas, se proponen las preguntas de investigación y se ofrecen posibilidades que *hackean* los programas materiales en la producción capitalista contemporánea de la tecnología. Proponemos, entonces, pensar la tecnología como un código del poder, pero también como una materia maleable y resignificable a través del arte.

Palabras clave

Tecnología, Sobreproducción, Obsolescencia programada, Reformateo, Investigación artística.

Figura 1
Cartografía en circuito cerrado
Santillana, 2022.
Detalle. Instalación.
Archivo personal.

Geraldine Santillana Armas
Artista e investigadora independiente
ORCID ID [https://orcid.org/
0009-0003-0616-9229](https://orcid.org/0009-0003-0616-9229)
gersantars@gmail.com

Diego Orihuela Ibáñez
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID [https://orcid.org/
0000-0001-6200-8073](https://orcid.org/0000-0001-6200-8073)
diego.orihuela@pucp.edu.pe



La tecnología moderna no es un fenómeno neutral, sino el resultado de tensiones históricas entre guerra, control y explotación. Sus cimientos se gestaron en los conflictos bélicos del siglo XX, cuando la cibernetica emergió como herramienta de dominación. Sin embargo, esto no debe opacar que, en sus inicios, la algorítmica y la cibernetica fueron racionalizadas desde un espacio de resistencia tejido por manos invisibilizadas: mujeres como Ada Lovelace, computadoras humanizadas en los años 60 y comunidades marginalizadas que operaron las primeras máquinas. Esta dualidad persiste en la materialidad de nuestros dispositivos, cuyos circuitos esconden la violencia extractivista del cobalto congolés, el cobre peruano y la obsolescencia programada que convierte la tecnología en desecho tóxico. No obstante, algo siempre excede el diseño. O, mejor dicho, siempre hay un antiprograma encarnado en las condiciones materiales del diseño. Frente a este panorama, el texto propone desarmar el determinismo tecnológico mediante un tecnomaterialismo crítico: un enfoque que, siguiendo a artistas y teóricxs entendidxs como *hackers*, reimagina los residuos del capitalismo como materia prima para futuros alternativos. El arte se vuelve, entonces, una praxis donde la agencia no está fijada en los diseños originales, sino en su capacidad de ser *hackeados*, reensamblados y reencantados. Así, la historia de la tecnología se reescribe como un cadáver exquisito —donde lo militar, lo colonial y lo comercial se entrelazan—, pero también como un campo de batalla donde las ruinas del progreso pueden devenir arte, ecología política y resistencia.

Este texto está escrito entre dos personas, a una distancia de 10 500 km y con una diferencia horaria de siete horas. Los abismos de escala espacial y temporal fueron remediados por máquinas pulsantes

con las cuales, también, escribimos, creamos e imaginamos. La propia máquina es intermediadora y, a la vez, coautora en estos gestos que re-escalán a lo humano lo inhumano: siempre trabajamos-con. El texto propone, también, un fragmento de ficción (en cursiva al final de cada bloque) y un *remix* de la conocida entrevista a la cantante Björk donde ella desarma un televisor Sony Triniton. Apostamos por un texto complejo y ensamblado, tan ensamblado como nuestro objeto/sujeto de estudio y que expande las posibilidades estéticas de la propia teoría y de la escritura.

ACTO 1: CONTACTO

Comunicación y control

Comencemos desde el inicio. A mediados del siglo pasado, Europa y Norteamérica se encontraron en una fuga de tensiones bélicas, genocidios, nacimientos y latencias de fascismos. En medio de aquel calor gestacional de la guerra, los medios tecnológicos encontraron un espacio para emerger de su estado mecánico y pasar a otro nuevo nivel de conciencia material. La Primera Guerra Mundial fue una guerra de trincheras, de lodo y de grandes tanques. La potencia maquínica era una potencia del músculo vuelto metal, carbón y aceite. El empuje de un ego masculino típico de la guerra sobre campo, cuerpos tecnológicos y cuerpos de carne esparciéndose en pedazos de igual manera. Sin embargo, para la Segunda Guerra Mundial, los avances tecnológicos puestos sobre las ambiciones militares no eran los mismos. El músculo cedió a un cerebro-pitonisa.

Durante la Segunda Guerra Mundial, [Norbert] Wiener había trabajado en armamento antiaéreo, cuya eficacia dependía de la habilidad de las máquinas para recordar la ejecución (o la no ejecución) de la labor encomendada. El estudio de la retroalimentación es inmediatamente un estudio del *control y la comunicación* [las cursivas son mías]; el control se distingue de la dominación puesto que es inmanente al sistema —la máquina se corrige a sí misma—, y esta función auto correctora depende de la comunicación (el procesamiento eficiente de la información acerca de lo que está ocurriendo tanto “adentro” del sistema como “afuera” de él) (Fisher, 2022, p. 73).

Adivinar dónde estaría un avión en algunos segundos se volvió crucial para ganar la guerra. La máquina debía entender que para cuando activara las municiones, el avión ya no estaría en el punto donde lo detectó inicialmente; la máquina tenía, entonces, que actuar y reaccionar en tiempo real a estímulos cambiantes. No solo eso: debía prever la posición futura del avión para poder atinar el golpe. Control y comunicación, dos atributos fuertemente basados en las capacidades de un comandante pasaron a la máquina que podía entender un exterior dinámico para hacer funcionar y activar su interior reactivo. “De ahí la palabra cibernetica, que hice derivar del término griego *kubernetes*, o ‘timonel’, el mismo término del que deriva, finalmente, nuestro término ‘gobernador’” (Wiener en Sadin, 2023, p. 64). El propio padre fundador del campo se valió de una metáfora náutica (no debería ser casualidad su aplicación tanto bélica como colonial: el barco). “En cualquier medición, las ciberneticas, la teoría de la autodeterminación y los *feedback loops*, son teorías de la segunda guerra mundial. [...] El factor decisivo de este nuevo paso fue la guerra” (Kittler, 1999 [1986], p. 259). Y con la cibernetica llegó la promesa de una tecnología que ya no era solo una *potentia* en el sentido de *potere*, sino también una latencia; la posibilidad de algo más, algo nuevo. Tras el fin oficial de la guerra, las tecnologías bélicas se volvieron tecnologías de mercado en tiempos de una paz aparente, donde los conflictos y las tensiones persisten a diferentes magnitudes.

[La cibernetica] Había hecho germinar en las conciencias la idea según la cual las máquinas de cálculo pueden contribuir a erigir un mejor orden en general de los asuntos humanos superando entonces su vocación inicial de permitir la clasificación, la indexación

y la manipulación más sencillas de la información (Sadin, 2023, p. 67).

Tanto las aplicaciones civiles y domésticas como aquellas de medición y previsión se mantuvieron. El bucle de retroalimentación de la cibernetica no abandonó la doble articulación de comunicación y control simplemente por haber transferido sus *targets* de aviones a masas. Los grandes afanes imperialistas norteamericanos iban a la vanguardia de la tecnología cibernetica que permitió una vigilancia y castigo ejemplares en latitudes del sur que buscaban autodeterminación y emancipación. Los departamentos de inteligencia ultrasecretos se valían de las capacidades pitonisas de las máquinas para hacer colapsar otras potencialidades ajenas a la línea conveniente capitalista. África, Latinoamérica y Asia se vieron sobrecomunicadas y sobrecontroladas por las nuevas tecnologías unidireccionales: desde la Operación Cóndor hasta Vietnam, la inteligencia militar cibernetica derribó los pájaros de hierro que opacaban su horizonte¹. Pero, ¿qué otros puntos de fuga abrió la máquina de Delfos? Si bien líneas de futurabilidades posibles fueron cercenadas por un tecno-capitalismo cibernetico imperialista, toda materia tiene la capacidad de actuar independientemente a sus diseños. “Según Wiener, la cibernetica revela que lo que él caracteriza como el privilegio cartesiano concedido al ser humano sobre el animal y a lo orgánico sobre lo inorgánico es un prejuicio arbitrario (atribuible, finalmente, a la teología monoteísta)” (Fisher, 2022, p. 74). Cuando Mary Shelley escribió la primera novela de terror narrando un monstruo revelándose contra su creador, inauguró también una perspectiva profundamente neomaterialista: la carne podrida del monstruo animada por la electricidad y el ego de la ciencia podía ser parricida.

La automatización, o cibernetica, trata todas las unidades y componentes del proceso industrial y comercial del mismo modo que la radio o la televisión combinan a los individuos de la audiencia en nuevos interprocesos (McLuhan, 1996 [1964], p. 354).

Quiero saber cómo opera. No tengo mucho qué hacer luego de navidad y lo único que me mantuvo fue engancharme a ver algunas películas viejas en la tele. El mito de un dios que nace en diciembre y muere en abril se repite una y otra vez en fragmentos de film que tienen un aire a otro tiempo. No sé cómo se nota, pero se nota cuando algo es viejo. Es como si su textura estuviese también arrugada y en alto contraste. La pantalla tuvo mejores días y tal vez sea su cuarta reparación en 30 años de estar sentada en esta mesa despintada. Bajo en la madrugada, no puedo dormir, quiero saber cómo opera.

Figura 1

ACTO 2: INVOCACIÓN

Estado actual de la sobreproducción

La trazabilidad de los objetos tecnológicos se ve definida por cruces transatlánticos y territoriales. Las redes submarinas de internet, puertos, terminales terrestres y sistemas de telecomunicación sostienen el intercambio mercantil del objeto y esto, a su vez, se ve alimentado por la fuerza de trabajo de sus operarios humanos y no-humanos que participan de manera directa o indirecta. Sistemas como el mega-puerto de Chancay en Perú, inaugurado en noviembre del 2024, también se presentan como puntos que anclan y cimentan el espacio geográfico del capital tecnológico. Se convierten en fragmentos que conectan potenciales ciudades centrales para convertir el mundo en una sola unidad medible que nos permita contar cada segundo hasta llegar al otro extremo. Sin la exportación de China, no se produciría gran parte de las mercancías que requieren exclusivamente de maquinarias o, como se menciona en el ejemplo, no se diseminaría gran parte de las tecnologías mediales a bajo costo en casi todos los países. Y, por otro lado, en el caso de Perú, sin su exportación de cobre a países de Asia, América y Europa, donde se encuentran los principales socios comerciales de Perú, tampoco se producirían las tecnologías ya ensambladas y pulidas (Santillana, 2022). Como ejemplo, en el año 2022, el 43.82 % de exportaciones de emisores como televisores, teléfonos y radios se realizaron desde China mientras que, en segundo lugar, se ubica Vietnam con el 9.74 %. En ese mismo año, China abasteció principalmente a Asia (Hong Kong en un 21.20 % y Japón 4.25 %) y América (Estados Unidos en un 24.19 % y México en un 3.41 %) y su producción de emisores abarcó el 5.82 % de su economía (The Atlas of Economic

Complexity, s.f.). Estas estructuras comerciales, de comunicación y de producción interconectadas por el objeto también resaltan por la materialidad de sus sistemas, una materialidad que contempla su dimensión más humana. El cobre transportado en contenedores de carga desde Perú hasta China fue extraído y trasladado por personas que, en gran medida, enfrentaron condiciones laborales deshumanizantes.

Los esclavos, una vez vendidos como bienes, pueden humanizarse gradualmente, personificados y re-encantados por la investidura de la humanidad. Pero también pueden volver a mercantilizar, convertirse una vez más en meros cuerpos o herramientas, volver al mercado, disponible por un precio, arrojado al mundo de las meras cosas (Appadurai, 2006, p.15).

Desempacar las narrativas no-humanas que se encuentran en el capital tecnológico también implica desplegar la redes de trabajo que lo envuelven (Pari-kka, 2021, p.171). Las personas, valoradas únicamente por la capacidad de producir mercancías, pasan de ser sujetos a objetos que movilizan esta gran maquinaria. Para ello, es necesario mencionar el contexto de explotación y extractivista del Congo, conformado por la República Democrática del Congo y República del Congo, como el principal centro de exportación de materias primas para equipos electrónicos. La extracción y capitalización del cobre, coltán, cobalto y litio han colapsado el territorio y su población a través del trabajo infantil, la prostitución, el incremento de enfermedades de transmisión sexual, las violaciones y la violencia de género en poblaciones vulnerables (Ojewale, 2022, p. 16). Cerca del 90 % de los minerales extraídos en la República Democrática del Congo ha sido extraído

ilegalmente por mineros artesanos, y minerales como el coltán son exportados dentro de África, Asia, Europa y Norteamérica (Ojewale, 2022, p. 5). El trabajo infantil, la corrupción gubernamental, la explotación laboral, la pobreza, la malversación de fondos y la violencia de grupos armados no pueden ser borrados del mineral pulido que llega a nuestras manos. La materia parece brotar en polvo de los artefactos que manipulamos, nos ensucia e invade nuestros pulmones. No estamos solxs en esta red de intercambios.

El polvo lleva en sí una fuerza afectiva que es material y ensambla colectividades a su alrededor. El polvo no permanece fuera de nosotros, sino que es una narración que entra en nosotros: accede a nosotros cada vez que inhalamos, enredándonos en nuestro tejido (Parikka, 2021, p. 191).

Mis manos intentan estrujarlo hasta acariciar la aorta mineral. Las yemas de mis dedos se han quedado impregnadas en la carcasa del televisor ¿es la sangre la que carva el plástico o es el televisor quien secreta y me carcome? La pantalla invoca un susurro analógico. Esquinas y huelas dactilares pérdidas. La pantalla murmura un conjuro de polvo cósmico de fósforo y plomo. El pago está hecho. He cruzado el umbral.

Figura 2

ACTO 3: POSESIÓN Obsolescencia programada y contaminación

El gran terror de la contaminación por el exceso de comunicación —tecnología— demanda un plan de control —política—. Es interesante que en las tecnologías contemporáneas (es decir, cibernéticas), tal como fue mencionado en el acto 1, toda comunicación es ya un ejercicio de control. La política de la tecnología está lejos de ser un sueño afiebrado de totalitarismos distópicos donde robots humanoides toman el control y esclavizan a los humanos. Las políticas tecnológicas se encarnan mediante otros factores más sutiles, pero igual de poderosos. El diseño, la cadena de factura, los circuitos de producción, etc., encarnan posibilidades de relación con objetos “inertes” que, sin embargo, dictaminan cómo nos aproximamos a ellos: nos hacen interactuar de cierta forma y no de otra. Esto también implica que nos hacen pensarlos de una manera particular. “La distinción entre infraestructura material y superestructura simbólica ha sido útil para recordarle a la teoría social la importancia de los no-humanos, sin embargo, ha sido también una descripción muy inadecuada de la movilización de estos” (Latour, 1991, p. 103). En su conocido artículo *Technology is Society made Durable*, Bruno Latour pone el ejemplo de cómo un llavero de hotel condiciona (por su peso, su forma y, por ende, su incomodidad) ser llevado por turistas en el bolsillo. Esto significa que las variables físicas de un objeto contienen lo que él llama “programas” y reciben, por parte de humanos y no-humanos, “antiprogramas” que a su vez crean nuevos “programas”. Esta cadena de acción y reacción es bastante cibernetica. ¿Cuál es la política tecnológica que nos atañe?

Figura 2
Espectro Infinito
Santillana, 2022
Video instalación.
Archivo personal.

La Agencia Federal de Protección Ambiental (EE.UU.) estima que dos tercios del conjunto de los aparatos electrónicos descartados —es decir, aproximadamente doscientos cincuenta millones de computadoras, televisores, videograbadoras y teléfonos móviles— todavía están en condiciones de funcionar. [...] El descarte y la obsolescencia son de hecho factores inherentes a las tecnologías mediales contemporáneas. Tal como sugiere Sterne, la lógica de los nuevos medios no solo implica que los medios viejos son reemplazados por medios nuevos, sino también que la cultura digital está saturada del supuesto y la expectativa de una obsolescencia inminente a corto plazo (Parikka, 2021, p. 260).

Jussi Parikka recoge el concepto de obsolescencia programada como el gran problema contemporáneo ecológico proveniente de las tecnologías digitales. A diferencia de los utensilios tecnológicos de la preguerra, aquellos contemporáneos están facturados para estropearse en un tiempo fijo. Sus repuestos son caros o difíciles de encontrar, las carcasa no se abren sin romperlas, las partes vitales son de materiales que se desgastan en períodos cortos, modelos nuevos y “mejorados” salen a la venta anualmente para reemplazar fallas y desajustes “casuales” de los modelos anteriores. Sin embargo, la obsolescencia programada viene gestándose como un concepto de mercado desde algunas décadas antes. London,



en un panfleto de 1932, sugiere un diseño de “muer-te anunciada” en cada objeto de consumo: “sugiero que cuando una persona siga poseyendo y usando ropa, automóviles y edificios viejos, luego de que es-tos han superado la fecha de obsolescencia que se les fijó al momento de su creación, debería pagar un impuesto por tal uso prolongado de lo que está le-galmente muerto” (London, 1932). Para London, el problema a solucionar era que los consumidores compraban un utensilio de por vida y este podía funcionar muy bien por décadas. Por otro lado, Le-bow, en una revista de *retail* de 1955, canoniza la idea: “Necesitamos que las cosas se consuman, se quemén, se desgasten, se reemplacen y se descarten a un ritmo cada vez mayor” (Lebow, 1955, p. 7). Esta es la política tecnológica y el tipo de sociedad hecha durable que nos compete en este texto.

No es solo una ideología o un discurso, sino que tiene lugar, más propiamente, a un nivel micropolítico del diseño: reproductores de MP3 con baterías difíciles de reemplazar, cables y cargadores exclusivos que solo se fabrican durante un corto periodo de tiempo, ser-vicios de atención al cliente interrumpidos o cubiertas de plástico selladas que se rompen si se les abre (Parikka, 2021, p. 262).

Comunicación y control, en su nivel material, gene-ran un imperativo político. Tal vez los robots totali-taristas de las ficciones existan de otras maneras me-nos llamativas. El enfoque a tomar debería respon-dedor, ahora, a la siguiente pregunta: ¿qué ha-cer con aquello que ya existe en nuestra Tierra? Esta pregunta es “mañosa”. Aquello que ya existe hace referencia a la contaminación tecnológica resultante de la obsolescencia programada, como enormes montañas de desechos tóxicos provenientes de bate-

rías y procesos industriales de fabricación masiva, grandes hectáreas llenas de plásticos y residuos polí-méricos, siliconas y sustancias pegantes, cintas y ca-bles, etc.² No obstante, aquello que ya existe es tam-bién lo que denominaríamos “naturaleza”: animales, plantas, rocas, geomorfologías, nubes, humanos... Qué hacer con lo que existe no niega ni jerarquiza la exis-tencia de ambas realidades en un mismo plano. Esto no debe ser entendido como una normalización de la primera categoría, pero debe activar un pensa-miento horizontal que empuje un “antiprograma” latouriano para gestionar lo realmente existente.

Cooperación, contaminación, infecciones, incorpo-raciones, digestiones, inducciones recíprocas, deve-nires-con: la naturaleza del ser humano, dice Ha-raway, es en lo más profundo, en los más concreto, en lo más biológico, una relación interespecífica –un proceso de cooptación de extranjeros (Despret, 2018, p. 208).

Despret, a través de Haraway (2006), articula una necesidad política urgente: considerar las interrela-ciones de los cuerpos bióticos y abióticos como una base sobre la cual pensar. El devenir-con es un pun-to de fuga diferente, otra futurabilidad. Para esto, nece-sitamos pensar “mañosamente”.

La misión de lidiar con aquello existente, incluyendo las miles y miles de toneladas de desechos tec-nológicos, implica enfrentarnos al binomio ante-riormente presentado. Resumir aquel binomio en una fórmula mañosa resulta en algo así: aquello he-cho —tecnología— y aquello dado —naturaleza—. Esta división, como se ha dicho anteriormente, no nos ayudará a pensar fuera de la matriz que nos lle-vó al problema (un problema de consumo, depreda-ción y capitalismo). Esta división platónica, cristia-

Figura 3
Exportaciones
sedimentarias
Santillana, 2022.
Detalle. Instalación.
Archivo personal.



na y vertical nos insta a sacralizar aquello dado (¿dado por Dios?) con respecto de aquello hecho (¿hecho por la mundanidad homínida?). Un antiprograma a la obsolescencia programada no puede venir de una visión purista en la que simplemente asumimos aquello dado como prístino e intocable. “El Antropoceno no destruye la naturaleza. El Antropoceno es la naturaleza, su capa de pesadilla más angustiosa. La naturaleza es la forma latente del Antropoceno a la espera de que se produzca la catástrofe” (Morton, 2019, p. 82). Esta contundente cita de Morton en su libro *Ecología oscura*, nos obliga a pensar mañosamente. El antiprograma es impensable desde la línea en la que nuestra idea de lo dado (la naturaleza) es neutra. ¿Qué es una naturaleza pura, armónica, sabia y resiliente sino una gran despensa a usar, sin políticas propias y sin agencia propia? ¿Qué es la naturaleza de Dios sino una mina a ser explotada por los hijos prometidos? ¿Qué es la naturaleza sino hectáreas privadas que, si dejamos un tiempo en paz, volverán a proveer siempre y exclusivamente para nosotrxs? Y a esto sumemos, ¿de qué otras formas ha sido utilizada la palabra “naturaleza” en la política humana?

En la Ilustración, la Naturaleza se convirtió en una forma de establecer la identidad racial y sexual, y la ciencia se convirtió en la forma privilegiada de demostrarlo. Lo normal se configuraba como diferente de lo patológico a lo largo de las coordenadas de lo natural y lo antinatural (Morton, 2007, p. 16).

La idea trascendental de naturaleza evita el pensamiento mañoso necesario para gestionar la crisis contemporánea; en nuestro caso, los desechos tecnológicos resultantes de la obsolescencia programada. Tal como Morton señala, vaciada de un significa-

do fijo, “naturaleza” es una lista metonímica que eventualmente muestra sus articulaciones de control sin comunicación: “[...] pescado, hierba, aire de montaña, chimpancés, amor, agua de soda, libertad de expresión, elección, heterosexualidad, libre mercado ... Naturaleza” (2007, p. 14). Si entendemos que tal vez la palabra que buscamos es más cercana a “ecología” que a “naturaleza”, podremos aproximarnos un poco a la gestión de aquello que ya está sobre la Tierra. Recordemos cómo iniciamos este acto: el gran terror de la contaminación por el exceso de comunicación (tecnología) demanda un plan de control (política). Luego de estos giros mañosos, podríamos considerar que el gran terror de la contaminación por exceso de control requiere de una mayor comunicación. Nuevamente, ¿qué hacer con aquello que ya existe en nuestra Tierra? La mayor comunicación tal vez venga de quienes no tienen boca.

“El arte rompe una dimensión inaccesible a otras experiencias, una dimensión en la que los seres humanos, la naturaleza y las cosas ya no están bajo la ley del principio de realidad establecido” (Marcuse, 1977).

Dentro de ella, venas de cobre protegidas por la excreta prehistórica solidificada. Dentro de ella, bondadosos metales raros develados de sus guardadas conviviendo con vidrio y gemas de carbonato. Dentro de ella, una ciudad, un medio ambiente indistinguido. Nervios ópticos y silicio, plástico y pulso. Un enorme ojo de cíclope contenido fragmentos de la Tierra que proyectaba sobre su retina. Ella está hecha. Ella es Tierra.

Figura 3

ACTO 4: VENGANZA

Agencia no orgánica

Regresamos al acto 1. La gestación del cerebro maquínico durante las tensiones bélicas a inicios del siglo XX estuvo marcada por egos masculinos: la historia fue comandada por hombres “reduciendo la velocidad de las instituciones científicas y tecnológicas existentes” (Laboria Cuboniks, 2015, p. 2). Si bien esto implica un obstáculo ante cualquier intento de derribar sus infraestructuras —volviendo al monstruo de Mary Shelley—, este puede revelarse ante su creador desde el origen de sus cimientos. Las primeras computadoras fueron humanas, específicamente mujeres³. Quien comenzó este trabajo fue Ada Lovelace, matemática y escritora británica nacida como Augusta Ada Byron el 10 de diciembre de 1815, y es a quien se le conoce como la primera programadora. Lovelace fue la primera en plantear la máquina de Babbage, una máquina analítica para cálculos construida a partir del telar de Jacquard⁴, como una máquina computacional. Tanto el telar de Jacquard y la máquina diferencial compartían la misma lógica con la utilización de tarjetas perforadas como parte de las instrucciones que la máquina recibía para realizar cualquier acción, y fue Lovelace quien diseñó estas tarjetas entendiendo a las tecnologías computacionales como tecnologías del tejido donde “todo está naturalmente relacionado e interconectado” (Lovelace en Plant, 1998, p. 11).

El caso de Ada Lovelace rompe la aparente creencia de “que las mujeres han hecho muy pocas contribuciones a los inventos y descubrimientos de la historia de la civilización” (Freud en Plant, 1998, p. 23). Durante la Primera Guerra Mundial, muchas mujeres fueron reclutadas para asumir trabajos de

computadora balística, lo cual consistió en el cálculo para predecir la trayectoria y comportamiento de los proyectiles durante la guerra (Mochetti, 2019, p. 67); es decir, trabajo con máquinas ciberneticas. Para 1930, la NASA continuó con la contratación de mujeres en la computación para el análisis de túneles de viento y pruebas de vuelo (Atkison en Mochetti, 2019, p. 67). Ya para la Segunda Guerra Mundial, se construyeron las primeras computadoras: ENIAC y MANIAC I⁵, máquinas operadas también por mujeres, que animaban la carne tecnológica tejiendo y conectando cada neurona y arteria. Si bien la contratación de mujeres se dio por la falta hombres que pudieran trabajar en el sector científico debido al servicio militar y el bajo costo que suponía contratar a una mujer, es inevitable pensar que la base de la computación siempre estuvo manipulada por manos no masculinas, y fueron ellas quienes entendieron la materia que manipularon. Las mujeres pasaron a ser una unidad de medida donde se definió la unidad “kilogirl”, que refería a las mil horas de trabajo informático que requería una computadora (Grier, 2005, p. 276). Si bien gran parte de este trabajo fue liderado por mujeres, también se sumaron personas en condiciones de vulnerabilidad para ser la mano de obra de las computadoras.

Era realmente el trabajo de los desposeídos, la oportunidad concedida a quienes carecían de los medios financieros o posición social para seguir una carrera científica. Probablemente las mujeres constituyan el mayor número de ordenadores, pero a ellas se sumaron los africanos, americanos, judíos, irlandeses, discapacitados y simplemente pobres. El Proyecto Tablas Matemáticas empleó a varias víctimas de la polio como computadoras, mientras que el centro de investigación de Langley mantuvo una oficina de doce

africanos computadoras estadounidenses cuidadosamente segregadas del resto del personal (Grier, 2005, p. 276).

¿Es que acaso podemos encontrar los conjuros de lxs marginadxs insertados en la hebra tecnológica? El “fantasma” de Ada Lovelace habita en el *software* de la computadora y ha traspasado por generaciones a través del trabajo manual y técnico de las mujeres y lxs relegadxs, sus aprendices. Empapando con trabajo manual y técnico el *software* y el *hardware*, tejiendo y destejiendo: según *The Economist*, “Si las computadoras son los telares de la industria moderna, el software es casi como tejer” (como se cita en Plant, 1998, p. 127). ELIZA es uno de los primeros programas de procesamiento del lenguaje natural, creado por Joseph Weizenbaum entre 1964 y 1966 en el MIT. ELIZA fue diseñado para simular una conversación humana utilizando una metodología de concordancia y sustitución de patrones. El guión más famoso de ELIZA, llamado DOCTOR, simulaba a un psicoterapeuta rogeriano, reflejando las palabras del usuario de manera que pareciera que estaba escuchando y comprendiendo sus problemas. Aunque ELIZA no tenía una verdadera comprensión del lenguaje, muchos usuarios iniciales creían que estaban interactuando con una inteligencia real.

Eliza fue una de las más tempranas máquinas en acercarse a pasar el test de Turing para la admisión a la familia del hombre. Construida por Joseph Wizenbaum en 1966, Eliza fue programada como una psicoterapeuta y usada solamente en algunos trucos inteligentes para pasar el juego de la imitación (Plant, 1998, p. 90).

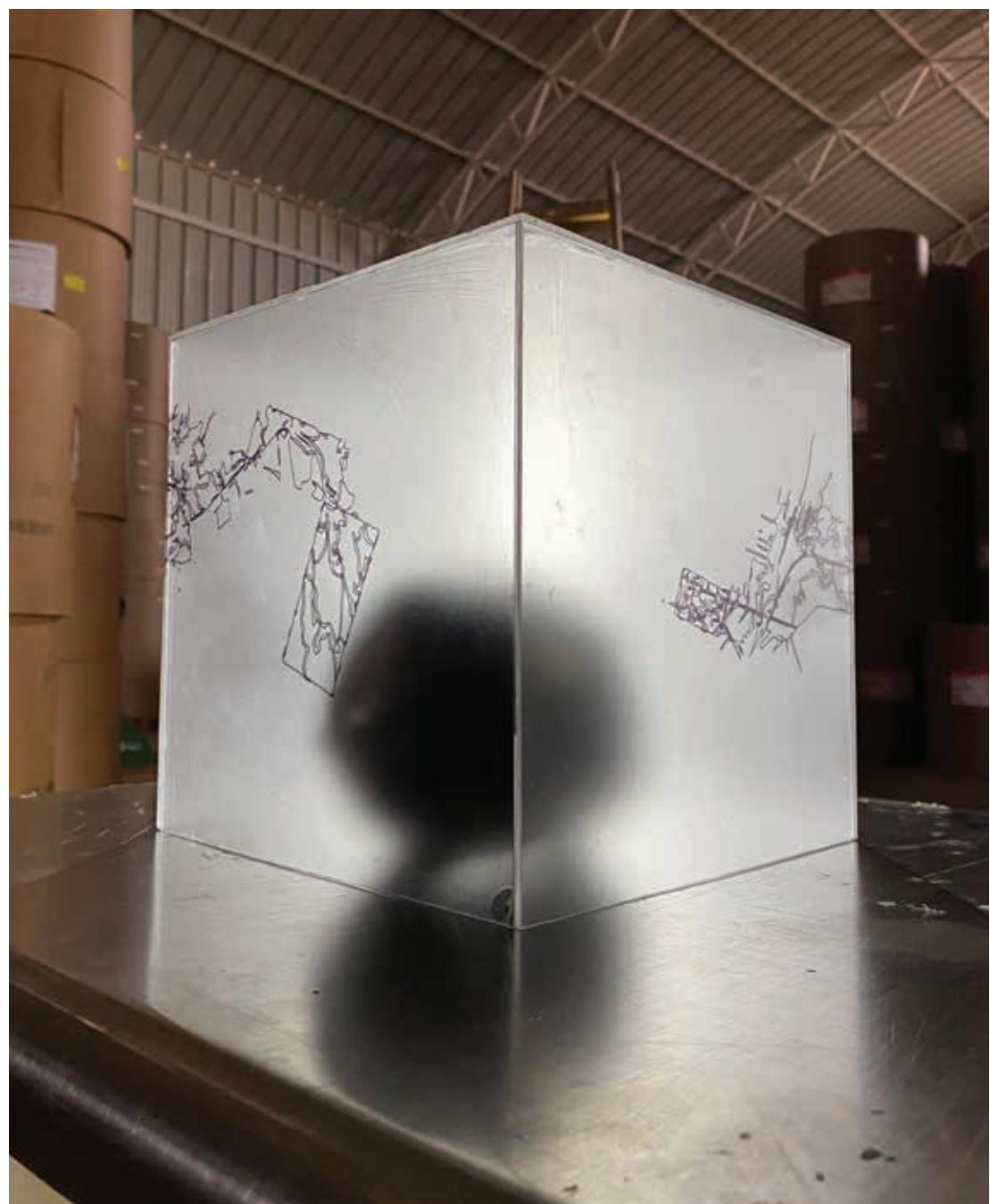
Este hilvanar histórico que devela la Otredad de la tecnología en el imperativo masculino y capitalista, que posteriormente dará cabida a la obsolescencia programada como táctica, viene del trabajo pionero de Sadie Plant, revolucionando en los años 90 la tercera ola del feminismo con una aproximación *cyber 0 y 1*: aquello sin valor y aquello con valor. Así, la tecnología de la codificación contemporánea tiene en sus inicios las manos y mentes de los 0. Sea Lovelace o Turing, el algoritmo cibernetico y la tecnología contemporánea en general fue “gestada” por Otrxs. Como propone la filósofa Ireland pensando el trabajo de Plant, “las mujeres y las máquinas, [...] históricamente han compartido la posición fantasmal del intermediario. Pero, no obstante, son ‘la posibilidad misma de toda mediación, transacción, transición o transferencia’; son los ‘intermediarios del hombre’” (2022, p. 19). ¿Cómo retomar las posibilidades alternas de estas tecnologías bajo la marca violenta del consumo y la sobreproducción? ¿Qué metodologías podemos elaborar para desempacar la carcasa tecnológica?

‘Ruido’ era el término de Shannon para los elementos de una señal que son ajenos al mensaje siendo transmitido (Gere, 2008, p. 53).

En ella se encuentra un conjuro, un fantasma, una maldición escrita en ruido y fallo.

Figura 4

Figura 4
Exportaciones
sedimentarias
Santillana, 2022.
Detalle. Instalación.
Archivo personal.



ACTO 5: COMUNIÓN

Artefactos

Comunicación, control, sobreproducción, obsolescencia, contaminación y explotación. Estas son algunas de las palabras clave del presente texto. Aparecen como actos en el desarrollo de una inquietante historia de relación con la tecnología contemporánea... Escribiendo a cuatro manos, el acto de redactar es más un cadáver exquisito que una estructura fija que constriñe las posibilidades sintácticas de las ideas. Como artistas, ensamblamos, retrocedemos, analizamos y re-imaginamos el resultado. ¿Cómo aproximarnos a la problemática del exceso, de la obsolescencia y la explotación que contaminan y reducen horizontes complejos? Como artistas, ensamblamos, retrocedemos, analizamos y re-imaginamos el resultado. “Considerar las artes que bucean en los tiempos mediales, y que muchas veces apelan por ejemplo al anacronismo, como un modo alternativo de reflexión arqueológico-medial y de intervención en la economía política de la tecnología de la información” (Kozak en Parikka, 2021, p. 13). Apostamos por un re-uso, una re-significación y un *remix* de aquello que hemos considerado el problema hasta ahora.

Elementos materiales con agencias inscritas en sus diseños, agencias complicadas y cargadas de poder, sí, pero creemos en un tecnomaterialismo que no simplifica el debate en mera tecnofobia o tecnodeterminismo. Invocamos, contactamos, poseemos, y nos vengamos de la materia canalizada a una sola función. Como antigüxs practicantes de un arte perdido (o no tan perdido), reanimamos desde Otro sentir siguiendo a Shelley, a Ada, a Eliza y a Björk desarmando un televisor. En su interior, conjuramos con materia. “Las ciencias y las artes a menudo comparten esta postura experimental y el objetivo mismo

del experimento a saber, hacer del *geos* algo expresivo y transformador” (Parikka, 2021, p. 112). Un artefacto (*Ars*, “arte” o “habilidad” y *Factum*: “hecho” o “objeto creado”) es algo hecho con arte. Un televisor es un artefacto, una escultura es un artefacto. La funcionalidad le es esquiva a la palabra, juega mañosamente. Invocamos, contactamos, poseemos, y nos vengamos.

Para las artes los objetos nunca son inertes, sino que constan de múltiples temporalidades, relaciones y potenciales que pueden componerse y descomponerse. Por lo demás, las cosas se descomponen a diario y terminan convirtiéndose en objetos inertes, medios muertos, tecnología de descarte (Parikka, 2021, p. 272).

En su segunda vida, como Frankenstein, el arte puede animar y extraer del circuito de violencia la materia maleable y resignificable de aquellos medios *zombie*. No es solamente un acto de re-ciclaje, es una refuncionalización. Un *hackeo* del programa donde el antiprograma es en sí la praxis artística política y socialmente consciente y comprometida. La materia no es neutra, pero tampoco está fatalmente determinada. “En la era de los aparatos electrónicos de consumo, el artista también puede ser pensado como un curvador y hacker de los circuitos que establece vínculos entre la arqueología de medios y la agenda política de la producción medial contemporánea” (Parikka, 2021, p. 273). Somos artefactos sociales (como Ada, como Eliza) generando artefactos tecnológicos. El *ars* del acto de “hacer” es ya una forma de formateo del poder, de la agencia intrínseca a la materia. Una resiliencia que colabora no en contra de la materia tecnológica, sino con ella y en favor de la vida después de su

Figura 5
Objetos Tecnofuturos
Santillana, 2022
Instalación.
Archivo personal.

“vida útil”. Una perspectiva ecológica para el arte no es necesariamente aquella del rechazo a lo realmente existente, es una de recanalización de los programas y de “maña”; de existir, como dirían Haraway (2016) y Tsing (2023), sobre las ruinas mirando más allá de ellas. En 1988, en una célebre entrevista, la cantante islandesa Björk desarmó un televisor Sony Trinitron. Al inicio, comentó su curiosidad y habló de la mitología alrededor de la magia de la televisión. Esta se convirtió en miedo y, posteriormente, en un empoderamiento a través del conocimiento científico que desmitifica sus temores.

Entonces, te hipnotizas. Todo lo que pasa en la televisión va directamente a tu cerebro y dejas de juzgar si es correcto o no. Así que te lo tragas todo y te lo tragas todo. Esto es lo que me dijo una vez un poeta islandés. Y la televisión me daba tanto miedo que siempre me daban dolores de cabeza cuando la veía. Pero después, cuando vi mi libro danés en la televisión, dejé de tener miedo porque leí la verdad. Y esa es... la verdad científica, que es mucho mejor. No deberías dejar que los poetas te mientan (Björk, 1988).



Consideramos que, de forma contraria a Björk en este fragmento, unx debería dejar que los poetas piensen con nosotrxs. Los poetas, los artistas, las materialidades, las tecnologías, las historias, los mitos, los miedos, los excesos y los programas; todos son parte de un conjunto complejo de la situación contemporánea, su vastedad y contradicciones no deberían ser un motivo de inacción o desmotivación. “Sí, eres ciencia pura pero solo tú puedes convertirla en poesía” (Escardó, 2022, p. 22).

El terror de la comunión sintética va dejando paso, poco a poco, a una comprensión tanto horrorosa como apaciguante: estamos juntos en esto. Siento mi retina tocar y lubricar la pantalla, nos miramos y proyectamos mutuamente. Mis brazos rodean las partes y el cobre de los cables, fino como cabellos, penetran mi piel y contactan mis venas fusionando sangre y electricidad. El calor de sus circuitos llega a los 37 grados y me cobija en su vientre materno. Como un arte antiguo olvidado, el practicante y la práctica son una. Espantosa realización, tal vez, pero del espanto emerge el quiebre de un relato simplista. Podemos ser algo más.

Figura 5

Notas

1 Entre 1947 y 1991, los años de Guerra Fría, la carrera tecnológica de los Estados Unidos y la URSS favoreció el acelerado progreso de la cibernetica: misiles teledirigidos, sistemas de alerta temprana, satélites espías, comunicaciones encriptadas (el sistema SIGABA y otras criptografías), automatización y simulación de sistemas, control de información, etc. En el caso latinoamericano, el Chile de Allende fue un campo de batalla tecno-ideológico cibernetico. Stafford Beer diseñó para Allende la Cybersyn (SYNCO), un sistema de administración económico y planificación con alta expectativa de participación ciudadana en tiempo real. El golpe de 1973 destruyó una cibernetica no capitalista cuya documentación fue destruida posteriormente.

2 Esta lista contempla exclusivamente formas de contaminación que están directamente relacionadas a la producción en masa de tecnología contemporánea. Las menciones no buscan invisibilizar las muchas otras formas de contaminación resultantes de otros procesos.

3 Siguiendo los estudios de género más recientes y políticamente comprometidos, entendemos la categoría de género asignado de “mujer” como una performance de los cuerpos marcados con ciertos distintivos físicos monopolizados por un reduccionismo biológico y un imperativo colonial, patriarcal y capitalista. Ver Butler (2017 [1990]) y Federici (2022).

4 El telar de Jacquard fue una máquina que sirvió para la confección automática de tejidos a través de patrones preestablecidos.

5 El Electronic Numerical Integrator and Computer (ENIAC) y el Mathematical Analyzer, Numerical Integrator, and Computer (MANIAC I) fueron las primeras computadoras construidas a partir de la década de los 40s. En el caso del ENIAC fue una máquina que pesaba casi 30 toneladas y estuvo operada por seis mujeres (Betty Snyder Holberton, Jean Jennings Bartik, Kathleen McNulty Mauchly Antonelli, Marlyn Wescoff Meltzer, Ruth Lichtenman Teitelbaum y Frances Bilas Spence) quienes tenían la tarea de traducir los problemas que le daban a la máquina en un lenguaje comprensible para la máquina. Por otro lado, el MANIAC I, ensamblado en 1952, fue la primera computadora en derrotar a un ser humano en un juego parecido al ajedrez.

Referencias

- Appadurai, A. (2006). The thing itself. *Public culture*, 18(1), 15-21.
- Björk. (2022, 8 de octubre). *Retro Recipes*. Björk Teardown of Sony Trinitron TV (1988) 4K Upscale [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SNQtQWjX-sA>
- Butler, J. (2017 [1990]). *El género en disputa*. Paidós
- Despret, V. (2018). ¿Qué dirían los animales si les hicieráramos las preguntas correctas?. Cactus.
- Escardó, A. y Wiedemann, J. (Eds.). (2022) *Science Illustration. A History of Visual Knowledge from the 15th Century to Today*. Taschen.
- Federici, S. (2022). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón.
- Fisher, M. (2022). *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría/ficción cibernetica*. Caja Negra.
- Grier, D. (2005). *When computers were human*. Princeton University Press.
- Gere, C (2008 [2002]) *Digital Culture*. Reaktion Books Ltd.
- Haraway, D. (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consomni.
- Ireland, A. (2022). *Filosofía-Ficción: Inteligencia artificial, tecnología oculta y el fin de la humanidad*. Holobionte.
- Kittler, F. (1999 [1986]). *Gramophone, Film, Typewriter*. Standford University Press.
- Laboria Cuboniks (2015). *Xenofeminismo: Una política por la alienación*. <https://laboriacuboniks.net/manifiesto/xenofeminismo-una-politica-por-la-alienacion/>
- Latour, B. (1991). Technology is society made durable. En J. Law (Ed.), *A sociology of monsters: Essays on power, technology, and domination* (pp. 103-131). Routledge.
- Lebow, V. (1955). Price competition in 1955. *New York University Journal of Retailing*, 31(1), 7-8.
- London, B. (1932). *Ending the Depression through Planned Obsolescence*. Panfleto reproducido en 'How Society Is Made to Break'
- Marcuse, H. (1977). *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics*. Beacon Press.
- Mochetti, K. (2019) The Impact of Women in Computer Science History: A Post-War American History. *Transversal: International Journal for the Historiography of Science* (6), 65-88.
- McLuhan, M. (1996 [1964]). *Comprender los medios de comunicación*. Paidós.
- Morton, T. (2019). *Ecología Oscura. Sobre la coexistencia futura*. Paidós.
- Morton, T. (2007). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Ojewale, O. (2022). Mining and illicit trading of coltan in the Democratic Republic of Congo. *ENACT Enhancing Africa's response to transnational organised crime* (29).
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- Plant, S. (1998). *Zeros and ones*. Fourth Staten Limited.
- Sadin, E. (2023). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical*. Caja Negra.
- Santillana, G. (2022). *Objetos Tecnofuturos: Materia, Producción y Tiempos Fósiles*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23079>
- The Atlas of Economic Complexity. (s.f.). *Who exported Transmission apparatus for radio, telephone and TV in 2022?* <https://atlas.hks.harvard.edu/explore/treemap?exporter=group-1&view=markets&importer=&product=product-HS92-1728>
- Tsing, A. (2023). *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Caja Negra.

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.

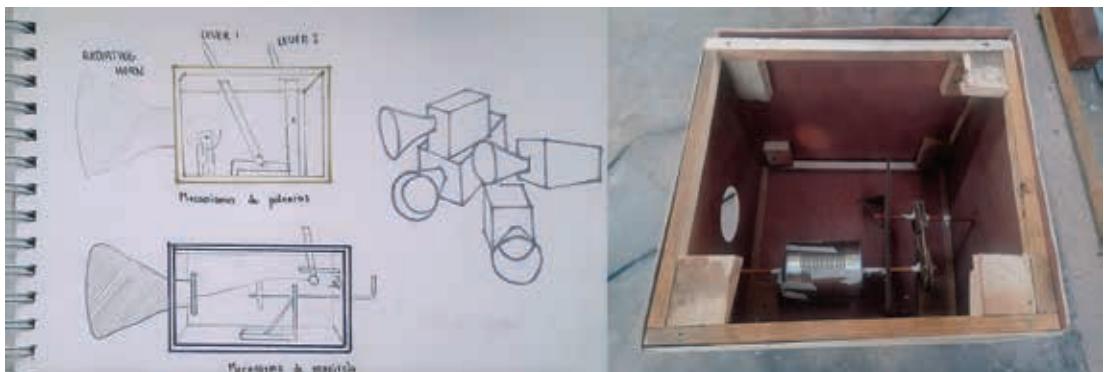


Figura 1
Intonarumori de Luigi Russolo e intonarumori de los alumnos de Arte Sonoro

Figura 2
Investigación y mecanismo 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 12º 06' / 77º 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 Biczek 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 término

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 escultura 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 Macchii, 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 hacia 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 realizan-
do una pieza sonora
para objetos

Figura 5
Fabricando circuitos
sonoros

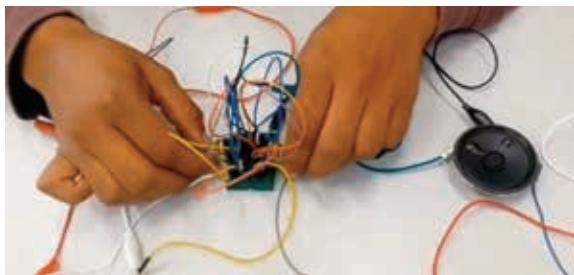


Figura 6
Esculturas interactiva
de Orion Velit

Figura 7
Escultura biodegrada-
ble de Gabriela Macchiiu

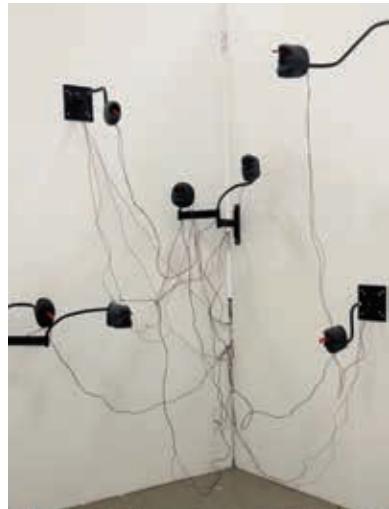


Figura 8
**Esculturas electro
mecánicas de José Luis
Flores y Fernando
Calderón**
(esta última en acción)



Figura 9
**María Cruzatt tra-
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 tatuarse 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 tatuarse —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 maquínica, 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 devendir 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-arteeydiseno.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 volvemos 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.

¿Por qué es importante el estudio de los bosques, la madera y la deforestación de las antiguas y modernas sociedades complejas?

Resumen

A modo de ensayo histórico, este artículo ofrece un recorrido por los procesos mediante los cuales la deforestación condujo a crisis socioambientales especialmente en sociedades complejas. Se analiza cómo la búsqueda de nuevas tierras cubiertas por bosques naturales provocó deforestación a gran escala, degradación ambiental y conflictos militares, resultado de los impulsos expansionistas de civilizaciones como la grecorromana en la Antigüedad clásica o de imperios coloniales como el británico. A continuación, se destaca la relevancia actual del concepto de Antropoceno y su correlato contemporáneo, la Gran Aceleración, con especial atención en la cuenca amazónica, habitada por sociedades indígenas, colonos y campesinos ribereños, y explotada por corporaciones agrícolas de soya, empresas mineras, petroleras y taladores ilegales de madera. A partir de ejemplos históricos, se discute la viabilidad de sociedades complejas en la Amazonía y se examina el papel de la madera como recurso material y como medio de expresión artística y artesanal, tanto en el pasado como en la era del Antropoceno.

Asimismo, se describe cómo los bosques, la madera y los territorios deforestados se transformaron en espacios colonizados e instrumentalizados en donde se profundizó la mercantilización de la naturaleza. La transformación forestal, evidenciada en los casos analizados, implicó la conversión de los bosques y de la madera en mercancías ficticias: elementos que no nacieron ni evolucionaron como tales, pero que fueron progresivamente transformados en objetos de intercambio económico.

Palabras clave

Sociedades complejas, Deforestación, Antropoceno, Amazonía, Mercantilización.

1. Los árboles, la deforestación y la degradación forestal

Aquello que estás observando está tan vivo como tú.

Alejandra Ortiz de Zevallos (2025)
La migración de los árboles

Sobre el planeta existen tres trillones de árboles, al interior de bosques densos o abiertos. Según cálculos de Crowther et al. (2015), dicha cifra representa casi la mitad —46 %— de lo que se calcula que había poco antes del origen de la civilización. Del total de árboles aún existentes, se estima que 1,30 trillones se encuentran en bosques tropicales y subtropicales, y una gran parte de ellos se localiza en la cuenca sudamericana amazónica debido a la extensión de la misma. Además, en la actualidad, anualmente se cortan más de 15 billones de árboles (Crowther et al., 2015).

Los árboles, elemento central de los ecosistemas boscosos, son imprescindibles para el funcionamiento de los ciclos biogeoquímicos, para la reproducción de la vida humana y no humana. Entre otras funciones, ayudan a fijar nitrógeno atmosférico en el suelo y a enriquecerlo; sus raíces absorben y filtran agua subterránea mientras que las hojas liberan vapor de agua en la atmósfera, absorben CO₂ y producen oxígeno durante la fotosíntesis; y almacenan el carbono tanto en su biomasa (troncos, ramas y raíces) como en el suelo (Rhodes, 2024). Igualmente, constituyen el estrato fundamental para sustentar la biodiversidad, proporcionar hábitat al grueso de la fauna terrestre, mantener la calidad del agua e influir en el volumen de las precipitaciones, la temperatura y los patrones climáticos. Sin los ár-

boles, y, por ende, sin los bosques, no se entendería la vida tal como la conocemos.

No obstante, la historia de las intervenciones humanas sobre los árboles, bosques y otros recursos forestales constituye un claro indicador de cómo la presión sobre aquellos es cada vez mayor, y su destrucción y la de los ecosistemas boscosos se ha acelerado de manera exponencial. Ello ocurre de dos maneras. En primer lugar, a través de la degradación forestal, que implica que, a pesar de que los bosques se mantengan en pie, disminuyen la calidad y salud de sus funciones, así como sus servicios ecosistémicos, como consecuencia de la tala selectiva o la fragmentación de las áreas boscosas (Suárez Freitas, 2023; Gómez de la Torre, 2020). Sin embargo, se debe diferenciar los efectos ecológicos de los distintos tipos de tala selectiva. Por un lado, el corte selectivo de árboles constituye un elemento fundamental para la sobrevivencia y evolución de los seres humanos a lo largo de la historia (Gómez de la Torre, 2020). El atractivo de los árboles es fácil de valorar y difícil de ignorar: proveen a millones de personas de madera para construir viviendas, leña para generar calor y cocinar, además de utensilios y materiales destinados a diversas edificaciones —puertos, templos, palacios—, así como a medios de transporte como carruajes y embarcaciones, o incluso a la fabricación de armas de guerra. Tal empleo de la madera ha sido muy usual en casi todas las culturas desde los orígenes de la civilización. Un ejemplo geográficamente cercano es el de las culturas Mochica (200 a. C. - 700 d. C.) y Chimú (1000 d. C. - 1532 d. C.), de la costa peruana, las cuales utilizaban la madera de los algarrobos (*Prosopis pallida*), para la construcción de casas, santuarios y tumbas (Rostworowski, 1981).

Por otro lado, la tala selectiva sucede en el mundo contemporáneo de esta forma: grupos de madereros organizados ingresan a los bosques con el objetivo de tumbar árboles de alto valor comercial para luego venderlos en el mercado nacional e internacional. En países que ocupan parte de la cuenca de la Amazonía, tal tipo de tala se realiza de forma muy poco sostenible y afecta negativamente al funcionamiento y a la salud de los ecosistemas. Muchos de los taladores construyen trochas forestales por donde luego ingresan campesinos colonos en búsqueda de tierras para habilitar pequeñas chacras a través del sistema de rozo y quema, cuya durabilidad suele ser muy corta debido a la pobreza de los suelos. Los impactos ambientales generados suelen ser más grandes, sobre todo cuando la extracción es ilegal; es decir, no cuenta con la autorización de las instituciones estatales (Bedoya et al., 2007).

A todo ello, se suma que la madera ha sido utilizada como un medio de expresión artística, —tanto para fortalecer al poder político como para oponerse a él—, y también para resaltar diferentes estilos de vida, llevar a cabo rituales ceremoniales, decorar tumbas y representar ancestros. En la costa norte del Perú, destacan las esculturas de madera en la época imperial de la cultura Chimú (1300 d. C. - 1532 d. C.), dispuestas en las plazas donde se ubicaban los palacios más grandes de los centros de poder político.

En segundo lugar, la aceleración de la destrucción de los sistemas boscosos se da a través de la deforestación; es decir, cuando se erradican superficies boscosas para introducir otros usos de suelo, sean agrícolas o urbanos. Históricamente, la deforestación a mediana y gran escala es posterior a la tala selectiva: los cazadores y recolectores practicaban para diversos fines la tala selectiva, mientras que la deforestación se expande con la revolución agrícola y la apari-

ción de sociedades campesinas. Las transformaciones de los bosques ocasionadas por la deforestación a mediana y gran escala son tan antiguas como la historia de la ocupación humana de la Tierra. La evidencia histórica y arqueológica demuestra que la revolución agrícola se produjo desde antes del surgimiento de sociedades complejas. Tales procesos datan de decenas de miles de años (25 000 - 40 000 años en Asia, 12 000 en Norte América, 10 000 en la Amazonía y 3000-7000 en Europa) (Wunder, 2000).

En la actualidad, a nivel global, aproximadamente 350 millones de personas —de las cuales 60 millones son indígenas—, dependen de los bosques para su subsistencia y, aproximadamente, 1,2 mil millones los aprovechan combinando de diversas formas la agricultura con el manejo de los árboles (SCBD, 2009). Cabe señalar que las actividades humanas no son las únicas causas de deforestación y degradación forestal. Existen eventos naturales que pueden provocar la degradación forestal, disminuyendo la genética de los bosques y la diversidad de especies (Wunder, 2000). Podemos mencionar a los cambios climáticos naturales, los incendios y otros procesos geológicos que sucedieron a lo largo de cientos de millones de años, tales como las erupciones volcánicas.

Con el desarrollo de la agricultura durante la Revolución Neolítica al inicio del Holoceno, la escala del volumen de bosques deforestados se incrementó notablemente, como también las secuelas ambientales derivadas. Steffen et al. (2011) destacan algunas de las características relacionadas con la agricultura, cuyos impactos sobre el clima global fueron considerables. En primer lugar, los autores señalan la tala de bosques, que tenía como objetivo la conversión de tierras para el cultivo hace unos 8000 años; y, en segundo lugar, el desarrollo del

cultivo de arroz de regadío hace aproximadamente 5000 años. Ambas actividades emitieron suficiente CO₂ y metano (CH₄) a la atmósfera como para frenar el inicio de la siguiente edad de hielo. En efecto, la tala temprana de bosques revirtió la clara tendencia al descenso en la concentración de CO₂ que se había establecido en el Holoceno, aumentando la concentración de CO₂ en 5-10 ppm. Los autores sugieren que los mencionados incrementos, relativamente modestos, en las concentraciones de gases de efecto invernadero desencadenaron retroalimentaciones oceánicas naturales en el sistema climático, tan intensas como para elevar considerablemente la temperatura media global y liberar CO₂ adicional a la atmósfera.

En esa misma dirección, Fischer-Kowalski et al. (2014) describen cómo el tránsito de la sociedad de cazadores recolectores al de las sociedades agrarias avanzadas de Europa durante el siglo XVIII fue un evidente cambio socio-metabólico, resultado de los nuevos sistemas productivos y patrones de consumo. En el tránsito de la primera a la segunda sociedad se produjo un aumento que oscila entre tres y cuatro veces en el consumo de energía y entre tres y seis veces en el de una variedad de recursos naturales y materias primas.¹ Tal incremento explica en gran medida la necesidad de acceder a espacios boscosos con abundantes maderas disponibles y otros recursos forestales.

Lo descrito fue la causa de la drástica reducción de la cantidad de árboles, tal como lo hemos señalado inicialmente, pero también de la disminución de la superficie total de los sistemas boscosos. Desde el final de la última glaciación, denominada Würm o Wisconsin, hace 11 700 años, el mundo ha perdido un tercio de sus bosques: se han talado aproximadamente dos billones de hectáreas de bosques, una

superficie que suma el total del territorio de Canadá y Estados Unidos, para obtener leña, cultivar y criar ganado (Kump et al., 2004). Se estima que el 70 % de los bosques desaparecidos fueron densos, y el 30 % fueron bosques abiertos (Williams 2007, 2003). La alteración de las áreas boscosas por causa de actividades humanas constituyó un rasgo dominante que se intensificó en los últimos 5000-7000 años. No obstante, la deforestación a mayor escala se remonta a los procesos globales de desarrollo económico de los siglos XV y XVI, derivados de la integración del comercio nacional y global, como también de la reorientación del uso del suelo hacia la producción de alimentos con el objetivo de cubrir la demanda de las nacientes áreas urbanas (Schmink 1994, Wunder, 2000). Ello se intensificó durante el siglo XVII, con la expansión europea en los territorios de sus colonias debido a la introducción de nuevos cultivos y formas de explotación de los recursos naturales (Schmink, 1994).

Finalmente, cabe mencionar que, a diferencia del drenaje y el regadío, talar árboles no requería de una tecnología sofisticada (Williams, 2001). Los primeros humanos que tumbaron árboles solo necesitaron de su propia energía, acompañados de piedras o hachas de sílex. La sustitución de las hachas de piedra por las de metal hace unos 3500 años, y luego por sierras en el período medieval —que consistían en una hoja de metal con dientes afilados atada a un mango de madera o metal—, redujo el tiempo promedio del desbroce y aceleró la velocidad del cambio. No obstante, ninguna de las tecnologías alteró el proceso de destrucción y transformación del uso de la tierra (Williams, 2001). Una situación muy distinta sucedió a mediados del siglo XX, con la introducción de las motosierras —que pueden ser eléctricas o funcionar con gasolina o baterías—, las cuales tuvie-

ron un mayor y más acelerado impacto sobre los bosques de todo tipo. Si bien Williams resalta que la deforestación contemporánea es bastante más rápida y dañina para la biodiversidad, la actual curva ascendente del total de superficies de bosques deforestados es, en realidad, una continuación de lo que venía sucediendo desde hace mucho.

A continuación, a modo de ensayo histórico, describiremos cómo la deforestación ha provocado crisis socioambientales especialmente en las sociedades complejas. Analizaremos también cómo la búsqueda de nuevas tierras cubiertas por bosques naturales impulsó procesos de deforestación a gran escala y originó conflictos militares derivados de los intentos expansionistas de las civilizaciones greco-romanas de la Antigüedad clásica y, más tarde, de los imperios coloniales —como el británico— cuyos dominios se extendían más allá de sus islas hasta América, Asia, África y Oceanía. Luego, analizaremos el caso del Antropoceno en la actualidad, y el más reciente correlato contemporáneo de la Gran Aceleración, especialmente en la cuenca amazónica, habitada por sociedades indígenas, colonos y campesinos ribereños y otros actores corporativos e informales. En los casos de sociedades que analizamos, incluyendo al Antropoceno, se hace referencia al uso de madera y su significado como medio de expresión artística y artesanal. Por último, a lo largo del texto, describiremos la manera en la que los bosques y la madera se convirtieron en territorios colonizados e instrumentalizados en los que se profundizó la mercantilización de la naturaleza. La transformación forestal, descrita en los ejemplos del artículo, significó la conversión de los bosques y la madera en mercancías ficticias. No nacieron y evolucionaron como mercancías, pero se transformaron en ellas (Polanyi, 1981).

2. La deforestación en las sociedades antiguas

El historiador John Perlin empieza su interesante libro la *Historia de los árboles* remarcando que los árboles han retrocedido conforme han evolucionado las civilizaciones (1999). Perlin cita al poeta latino Ovidio, quien escribió que en la Edad de Oro, antes del inicio de la civilización, “el pino de las montañas aún no había sido talado” y, sin embargo, la misma especie de árbol había sido tumbada al empezar la Edad de Hierro. Ello sucedió porque los árboles conformaban el combustible y material de construcción más buscado en casi todas las sociedades simples y complejas desde hace 5000 años, durante la Edad de Bronce hasta la mitad del siglo XIX. Más aún, Perlin (1999) sostiene que habría sido imposible que las grandes civilizaciones se desarrollaran sin acceso a la madera, recurso clave para el surgimiento de sociedades como Egipto, Grecia, Roma, y luego Europa occidental y América del Norte. Del mismo modo, el transporte terrestre y marítimo habría sido inimaginable sin ella, pues todas las embarcaciones se construyeron con madera: desde los navíos de cabotaje de la Edad de Bronce, las galeras de la Antigüedad y la Edad Media, hasta los galeones ingleses de los siglos XVI al XIX y las fragatas de guerra británicas de mediados del siglo XIX (Perlin, 1999). También los carrozales, carrozas, molinos de viento y ruedas hidráulicas dependían de este material, al igual que los muelles portuarios tanto en la Antigüedad clásica como durante el Imperio británico. Las locomotoras de los primeros ferrocarriles usaban madera como combustible, y las vigas para sostener edificaciones —grandes o pequeñas— se elaboraban del mismo material (Perlin, 1999). En sociedades

más simples, como las campesinas, los arados y herramientas de labranza eran de madera; y en los grupos seminómadas amazónicos, también las flechas y lanzas.

La deforestación es un fenómeno que afectó a numerosas sociedades antiguas. Algunos autores argumentan que sociedades tan complejas como Teotihuacán en la región central de México o el Estado de Harappa, localizado en el valle del Indo en la India antigua, iniciaron una fase de decadencia por la deforestación y el mal manejo de sus recursos forestales (Abrahms et al., 1996). De igual manera, relacionan el rol de la deforestación al colapso del reino Maya, en su fase clásica tardía; o al caso de Borobudor, en Java (Diamond, 2006; Abrahms et al., 1996). Aunque existen debates sobre la importancia relativa del grado de influencia de la deforestación, no existe la menor duda de que fue uno de los factores que aceleraron la caída, el desorden o la irrupción social de civilizaciones antiguas.

En ese sentido, el historiador ambiental Hughes (2001, 1982) reconstruye y desafía las formas tradicionales de escribir la historia social y política introduciendo la dimensión ambiental. La historia no puede ser interpretada únicamente sobre la base de conflictos sociales y económicos, luchas entre élites políticas o mentalidades, desconociendo la base biofísica de la evolución de las sociedades complejas y simples, grandes o pequeñas (Hughes, 2001, p.5). La historia ambiental es en realidad una historia donde confluyen los procesos sociales y políticos con las transformaciones que ocurren dentro de la naturaleza: no se puede separar dichos aspectos. Más aún, las percepciones culturales sobre el entorno que han elaborado todas las sociedades y la historia de las ideas sobre la naturaleza son dos caras de una misma moneda.

Para abordar el tema, Hughes recurre al período clásico de ascenso y caída de la civilización grecorromana (siglo V a. C. hasta el siglo VII d. C.). Ante todo, resalta la importancia de los ecosistemas forestales mediterráneos para la estabilidad medioambiental de antiguas civilizaciones —como Grecia y Roma— que crecieron y prosperaron gracias a los bosques primarios que cumplían funciones y servicios ecosistémicos fundamentales, como la protección de los suelos. El autor describe cómo la cuenca mediterránea es montañosa y se caracteriza por la escasez de precipitaciones, pero, si la cubierta forestal es eliminada, los impactos ambientales son cuantiosos. Entre ellos, menciona la erosión de las laderas, las inundaciones producto de la imposibilidad de que los suelos absorban agua, la interrupción de su aprovisionamiento y finalmente, la sedimentación de las tierras bajas y costeras.

Hughes (1982) señala cómo el declive de la civilización grecorromana se asocia con la depredación de bosques y la degradación de los suelos. De acuerdo con el autor, los bosques proporcionaban la materia prima más importante para la construcción de infraestructuras de todo tipo y fueron prácticamente la única fuente de combustible del mundo clásico, cuyo agotamiento precipitó y encadenó una serie de crisis ambientales y, finalmente, políticas. Conforme los bosques eran eliminados, los sistemas boscosos remanentes se localizaban en lugares cada vez más lejanos, lo cual hacía más difícil su accesibilidad y, a su vez, elevaba su precio. Esto provocaba una inflación incontrolable, la misma que terminó arruinando la base económica y el tejido social de numerosas sociedades de la Antigüedad tardía. Más aún, la competencia por los escasos recursos forestales condujo a enfrentamientos militares, provocando al mismo tiempo una mayor demanda de madera.

Como consecuencia, se debilitó aún más la estructura productiva y el tejido social de tales sociedades, contribuyendo a una caída demográfica, lo cual dificultó que la civilización grecorromana resistiera frente a las incursiones de las múltiples tribus bárbaras que asediaban sus fronteras geográficas.

El poder político y el acceso a la madera eran, entonces, paralelos. Acceder y disponer de madera permitía a los centros imperiales de la antigüedad definir sus estrategias navales y reforzar su control marítimo. Durante las guerras púnicas que enfrentaron a Roma y Cártago por el control de Mediterráneo, entre los años 264 y 146 a. C., Roma aceleró la construcción de los navíos de guerra —“del árbol al mar”— en tan solo cuarenta o sesenta días. Gran parte de esa madera provenía de los bosques bajo control estatal de Roma y de las comunidades vasallas etruscas (Hughes 1982, p. 70). Así pues, las guerras en la antigüedad clásica obligaron a los Estados a proteger sus propias fuentes de madera y aventurarse a la conquista de territorios que abastecían a sus enemigos.

Mientras no existieron medios diferentes de obtener energía de forma eficiente, la madera era la materia prima por excelencia. Aquella tenía una doble funcionalidad: valor energético intrínseco y materia prima necesaria para la fabricación de todo tipo de infraestructuras, instalaciones y utensilios preindustriales. En los siglos previos al desarrollo de la economía capitalista, la obtención de la madera fue esencial. Antes de la industrialización, el carbón vegetal derivado de ella constituía una fuente de energía fundamental para el calentamiento requerido en la fundición del hierro. Este se utilizaba en hornos de alta temperatura, donde el mineral era transformado en hierro fundido. Además, dichos hornos, construidos también con madera, servían

como fuente energética en la producción de metales destinados a la fabricación de armamento.

Por último, arte y poder marítimo en la Roma antigua eran dos caras de una misma medalla. El arte en madera, especialmente la escultura y las maquetas de navíos de guerra, reflejaba los valores de la sociedad romana y constitúa un importante símbolo de poder y dominio para las élites y el conjunto de la ciudadanía. Estas manifestaciones artísticas evidenciaban la relevancia de la marina en el comercio, la guerra y la expansión del imperio tanto en el Mediterráneo como en el mar del norte de Europa (Ulrich, 2008). La madera era el principal material empleado en la construcción de maquetas de barcos, ya que permitía representar con detalle los navíos y ofrecer una imagen realista de ellos. Asimismo, muchas de estas maquetas se ofrecían a los dioses en los templos como expresión de agradecimiento por la protección divina (Ulrich, 2008), mientras que otras se colocaban en las tumbas, simbolizando el itinerario vital de los marineros y su vínculo con el mar. También formaban parte de las colecciones privadas de los ciudadanos romanos más ricos y privilegiados. Del mismo modo, las proas de los navíos, talladas en madera o esculpidas en piedra, solían decorarse con figuras de diosas o criaturas mitológicas (Pitassi, 2012).

3. La deforestación de las economías mundo del siglo XVI al siglo XIX

Desde las fases iniciales de la denominada “economía-mundo” o “sistema-mundo capitalista” (Wallerstein, 1974), el suministro de madera fue fundamental para el mantenimiento del comercio a larga distancia y la expansión hacia fronteras más alejadas donde existía abundancia de materias primas. La madera resultó esencial para una expansión desigual del capitalismo y el desarrollo de una economía-mundo desde el siglo XVI en adelante, facilitando la división internacional del trabajo entre centros y periferias, y las denominadas áreas externas (Moore, 2010; Wallerstein, 1974). Wallerstein (1974) se refiere al fenómeno de la escasez de madera en Europa, un recurso al que dedica especial atención. Destaca la relevancia de los recursos madereros, a los que considera, junto con la alimentación, “la otra gran necesidad básica” y “el cultivo de crecimiento continuo de la economía mundial moderna temprana” (pp. 44-45). El incremento de la demanda de madera condujo a una deforestación constante en Europa occidental, así como en Italia y España, hasta volver particularmente escaso al roble.

Williams (2007), utilizando el enfoque de los sistemas-mundo de Wallerstein, describe cómo en los siglos XVI y XVIII surgió una enorme demanda de madera entre las armadas holandesa, inglesa, española y francesa. La disminución de los suministros de madera en el núcleo y la semiperiferia de la economía mundial moderna temprana impulsó la expansión de la frontera forestal extractiva hacia la región del Báltico, que en “el siglo XVI había comenzado a exportar madera en grandes cantidades a Holanda, Inglaterra y la península ibérica” (Wallerstein, 1974, p. 45). Es decir, la frontera extractiva alcanzó

Europa del este y parte de la frontera rusa, donde todavía existían bosques naturales poco intervenidos y era posible obtener maderas duras y de gran tamaño. Así, grandes superficies de bosques de robles, como los de Prusia Oriental, quedaron prácticamente desaparecidas, y la búsqueda de maderas demandadas se trasladó de forma gradual hacia lugares como los bosques de Turingia y la Selva Negra. Los bosques fueron talados constantemente durante más de trescientos años para obtener maderas valiosas, y muchas de aquellas regiones quedaron sin árboles y tuvieron que lidiar con todas las consecuencias ambientales que ello significaba (Williams, 2007; Wallerstein, 1974).

Por otro lado, Perlin (1999) se refiere a la era Isabelina, que transcurre desde mediados del siglo XVI hasta inicios del siglo XVII. En dicho período, en Inglaterra, la demanda de madera se destinó a la construcción de edificios, tejas y ladrillos, toneles, carros de todo tipo, la producción de vidrio y carbón vegetal para la fundición de hierro (Perlin, 1999). Sin embargo, la construcción de las embarcaciones de la flota de guerra era una de las actividades que mayor demanda de madera generaba: el galeón más grande requería la tala de aproximadamente 25 hectáreas de bosque. La conversión de los bosques en tierras agrícolas por parte de los terratenientes también tuvo un impacto significativo (Perlin, 1999), además del valor económico obtenido por la extracción de madera.

La destrucción masiva de los bosques en las islas británicas —un fenómeno sin precedentes históricos— desencadenó revueltas sociales entre campesinos y habitantes de los nacientes núcleos urbanos, como las ocurridas en Sussex a mediados del siglo XVI. Estas tensiones se originaron por la creciente escasez de madera y, en particular, de leña, un recur-

so indispensable para la vida cotidiana. Luchar por el acceso a la madera equivalía, por tanto, a luchar por la supervivencia. De esa situación surgió una forma de “economía moral” que reclamaba un pacto social entre las clases populares, tanto rurales como urbanas, y las élites. Finalmente, el Parlamento se vio obligado a atender el malestar generalizado y promulgó leyes que garantizaban al pueblo el acceso a la madera, especialmente en el sur del país (Perlin, 1999).

Las potencias europeas, utilizando la coerción que les permitía su poderío naval, se expandieron a regiones todavía más lejanas en búsqueda de tierras y recursos naturales, incluyendo madera a bajo costo. Williams (2007) relata cómo desde territorios tan distantes como Java en Indonesia, Jamaica en el Caribe, las islas Fiyi en el Pacífico sur, Malasia en el sudeste asiático, Brasil en Sudamérica y el Congo en África, las regiones tropicales se vieron completamente transformadas por el impulso hacia la agricultura tropical de plantaciones gestionadas de manera corporativa. Inglaterra tenía los recursos, y eventualmente el poder y la capacidad tecnológica, para trasladar su armada a territorios lejanos. La expansión europea en el océano Índico significó la incorporación de “los bosques de teca de la India [...] a la economía mundial europea como proveedores de madera para los barcos construidos en los astilleros de Goa” (Wallerstein, 1974, p. 337). Ello también implicó la destrucción de enormes extensiones de bosques para la incorporación de amplias superficies sembradas con productos tropicales como el té, café, cacao y azúcar, los cuales eran parte de una cultura de drogas suaves o estimulantes cotidianas en occidente. Salvo el cacao, que fue un producto de lujo consumido por las élites, tanto el azúcar, el té y el café sirvieron durante las fases iniciales de la in-

dustrialización para mantener en alerta a la fuerza de trabajo en los centros fabriles.

Del mismo modo, regiones en las que Inglaterra tuvo un papel protagónico —como Australia, Nueva Zelanda y América del Norte—, así como otras vinculadas a Portugal, como el sur de Brasil, donde se establecieron oleadas de colonos europeos, experimentaron la destrucción de millones de hectáreas de bosques para su conversión en tierras agrícolas. En América del Norte, las empresas madereras talaron cerca de 62 millones de hectáreas, mientras que la expansión agrícola abarcó aproximadamente 122 millones (Williams, 2003). Moore (2010) describe estos procesos expansivos como ciclos sistémicos de transformación agroecológica, impulsados por la producción de cultivos a bajo costo. En conjunto, tanto la agricultura como la extracción de materias primas provocaron un fuerte impacto ambiental debido a la intervención y transformación de los bosques naturales.

A lo largo del siglo XIX, la madera siguió siendo una materia prima básica —junto con el hierro y el acero— para la construcción de buques de guerra y la consolidación del imperio británico. La combinación de madera y acero permitió la producción de buques más resistentes y letales. Acceder a ella fue un reto continuo, y desde Inglaterra se realizaron esfuerzos por el control del estrecho del Báltico fuera del alcance de fuerzas hostiles durante las guerras napoleónicas. La madera tenía un valor estratégico en la mayor parte del mundo, semejante al que en el presente tienen el petróleo y otros hidrocarburos (Williams, 2007; 2003). Al ser un recurso altamente demandado, su extracción tuvo efectos tanto directos como colaterales en los ecosistemas boscosos. En los bosques templados, donde predominaban una o dos especies arbóreas, provocó la destrucción total

de extensas superficies cubiertas por esos mismos tipos de árboles. En cambio, en los bosques tropicales —caracterizados por una mayor diversidad de especies— causó una fuerte perturbación ecológica debido a la tala selectiva de determinadas variedades de alto valor forestal.

En resumen, el impacto del desarrollo industrial sobre los bosques de las islas británicas se extendió también a las periferias de las prósperas ciudades industriales (Perlin, 1999). No obstante, el mayor daño tuvo lugar en los territorios colonizados, especialmente en aquellos con abundantes recursos madereros y tierras aptas para el establecimiento de plantaciones comerciales. La coerción y el poderío naval británico se convirtieron en instrumentos decisivos para consolidar su hegemonía imperial. A diferencia de las sociedades grecorromanas de la Antigüedad clásica, Gran Bretaña no entró en decadencia, sino que logró transformarse y adaptarse a las nuevas circunstancias históricas. Todo ello implicó un alto costo ambiental, tanto para los bosques como para las comunidades que dependían de ellos.

En ese contexto, la relación entre el arte y las élites de la sociedad inglesa, estrechamente vinculadas al poder marítimo del reino, era incuestionable. Las expediciones navales despertaban admiración y entusiasmo, y los galeones simbolizaban el inmenso poder colonial acumulado por Inglaterra. Un claro ejemplo de ello se observa en las esculturas en madera producidas entre los siglos XVI y XIX, particularmente en la creación de maquetas de barcos y otros objetos navales (MacGregor, 1977, 1980). Estas maquetas, que reproducían los imponentes galeones de la marina británica, eran emblemas de grandeza, orgullo e identidad tanto de la monarquía como del pueblo. Los artesanos y artistas que las ela-

boraban empleaban técnicas de talla y ensamblaje para crear réplicas minuciosas, utilizando maderas como el roble, el cedro o el pino, e incorporando detalles precisos de la arquitectura naval, como cañones, anclas y velas. Estas piezas, consideradas verdaderas obras de arte, decoraban palacios y residencias nobiliarias, y con frecuencia se realizaban para conmemorar batallas navales memorables (MacGregor, 1977, 1980). Además de su valor estético, evocaban un profundo sentido emocional y patriótico. Algunas eran pequeñas, de apenas unos centímetros, empleadas como juguetes de la nobleza o como adornos para marineros; otras alcanzaban un metro de longitud y las más grandes se exhibían en los palacios reales y en los museos fundados desde el siglo XVIII.

4. El Antropoceno, la Gran Aceleración y las artes

No son esculturas, son árboles.

Ana Orejuela (2025)

La migración de los árboles

Historiadores como Malhi et al. (2014) y Steffen et al. (2011) resaltan cómo la deforestación global se aceleró en el siglo XX con el crecimiento demográfico, los cambios en la tecnología, la expansión de la agricultura y el aumento del comercio basado en productos primarios, lo cual posibilitó la consolidación de la hegemonía del mercado sobre otros sistemas económicos. Desde la Segunda Guerra Mundial en adelante, la presión sobre los bosques tropicales ha sido cada vez mayor. En la actualidad, cada año se talan aproximadamente 5 600 000 hectáreas de bosque en América Latina, 3 700 000 en África y 2 000 000 en Asia. Si las tasas de deforestación se mantienen constantes, los bosques tropicales de algunos países desaparecerán por completo en cuestión de décadas o, en todo caso, se transformarán en sabanas tropicales.

Numerosos autores subrayan al denominado Antropoceno —período de la historia en el cual el ser humano se convierte en una potente y transformadora fuerza biofísica y geológica— como el período de mayor transformación de los ecosistemas boscosos a escala mundial. El Antropoceno es simultáneo al cambio climático, a la sexta gran desaparición de especies y a una serie de transformaciones en los sistemas productivos y en los patrones de consumo. El término fue planteado formalmente por primera vez por el químico Paul Crutzen y el biólogo marino Eugene Stoermer (2000) en el bole-

tín del Programa Internacional Geósfera-Biósfera. El Antropoceno sustituye al Holoceno como una nueva era geológica, aunque todavía no existe un consenso formal entre los geólogos como para universalizar su uso.

Según Paul Crutzen y Eugene Stoermer, el Antropoceno se inició con la revolución industrial a fines del siglo XVIII, aunque algunos arqueólogos, antropólogos y muchos científicos sostienen que ello ocurrió con la revolución de la agricultura. Por otro lado, Steffen et al. (2011) indican la fecha de 1800 como el inicio del Antropoceno, cuando empezaron a experimentarse los primeros efectos ambientales de la industrialización, y sostienen que los ciclos de aceleración más visibles de cambio en el Antropoceno se observan desde inicios del siglo XX y, en particular, desde el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Uno de los efectos más relevantes del Antropoceno es la deforestación de los bosques tropicales: la curva de destrucción se hace notoria en 1900 y se acentúa considerablemente desde 1950. Steffen et al. (2011) denominan a dicho periodo “la Gran Aceleración”, que se superpone con la globalización económica y tecnológica. Fischer-Kowalski et al. (2014) remarcan que ello no sorprende, dado que los impactos derivados del incremento del patrón metabólico de la modernidad industrial², en comparación a las sociedades agrarias avanzadas de Europa del siglo XVIII, son de una magnitud nunca antes registrada en la historia, al punto de que algunos especialistas sugieren que estamos en una nueva época geológica. Podemos afirmar que estamos transitando de un Holoceno relativamente estable a un Antropoceno muy inestable, donde los cambios socioambientales son radicales e intensos y generan una gran dosis de incertidumbres y riesgos (Beck, 2009).

Cuando Crutzen y Stoermer propusieron el término Antropoceno, probablemente no imaginaron el enorme impacto que tendría al estimular debates interdisciplinarios sobre la construcción de nuevos paradigmas del conocimiento. Su influencia se extendió a las ciencias naturales, las artes, la antropología, la arqueología, la ecología cultural, la geografía, la historia ambiental y, en general, a casi todas las humanidades. En un artículo, Jamie Lorimer (2011) sostiene que el *Antropoceno* marca la “muerte pública” de la concepción moderna de la naturaleza como algo separado de la sociedad, una visión que se remonta a la Ilustración y a la Revolución Industrial. Este concepto desafía el pacto moderno entre ciencia y política, según el cual la ciencia natural contemporánea entendía la naturaleza como un ente objetivo, fragmentado y tecnologizado. Lorimer describe los esfuerzos recientes por desarrollar alternativas “multinaturales” que propicien un ecologismo basado en una nueva relación con el mundo natural no humano, en línea con la crítica de la ecología política a las naturalezas mercantilizadas.

Igualmente, Lorimer (2016), en su artículo “The Anthropo-scene: A guide for the perplexed”, afirma que a partir del Antropoceno han surgido debates sobre un supuesto “fin de la naturaleza” por causas antropogénicas. Lorimer describe cómo un creciente número de artistas contemporáneos se inclinan por la “estética geológica”, también denominada por Kenneth White y Angela Last como la *geopoética*. En ella, se busca redescubrir la tierra, la materialidad de las rocas y las piedras, así como los territorios y ecosistemas, promoviendo una renovada conciencia geográfica orientada a reconstruir el lazo perdido con el planeta. Asimismo, se distingue por una mirada casi psicoanalítica hacia las fantasías futuristas propias de la ciencia ficción: visiones de

fósiles que emergerán tras la crisis climática, fotografías de paisajes desfigurados por la modernidad o imágenes de excavaciones arqueológicas en el corazón de las ciudades.

En ese contexto, el uso de la madera y de otros recursos forestales es igualmente muy significativo en la creación de obras de arte. En el Perú, resaltan las esculturas en madera de Ana Orejuela, Margarita Checa, Elena Mabire, Claudia Salem y Sonia Prager, artistas comprometidas con una escultura sensible con la naturaleza humana y no humana. Ana Orejuela ha producido una sugerente e imaginativa puesta en escena de árboles rescatados que migran por distintos escenarios urbanos: no son esculturas, sino árboles, como ella misma afirma. En el mismo sentido, un caso particular y reciente es el de Alejandra Ortiz de Zevallos, que, a través de una metáfora muy potente, elabora redes con fibras vegetales que aluden a aquellas de vida subterránea donde crecen y se extienden los árboles. En general, las escultoras mencionadas y muchas otras artistas reivindican la belleza única y el significado de los bosques prístinos, los árboles, los desiertos y lagos no alterados y la naturaleza no humana, en especial los animales salvajes. El tono ecofeminista está muy presente, y su contenido de denuncia y urgencia es elocuente como también su reclamo de retorno a la naturaleza.

De igual manera, desde el siglo pasado han surgido un número de artistas escultoras y escultores que reivindican el uso de los árboles y la madera como un medio de expresión y de defensa de los ecosistemas boscosos. Un ejemplo destacado es el escultor y artista ambiental británico David Nash, uno de los fundadores del movimiento Land Art. Desde hace más de cuarenta años, su principal medio de trabajo ha sido la madera, proveniente de árboles caídos o cortados. Para Nash, el árbol tiene un

profundo valor simbólico, pues encierra el ciclo vital de la existencia: crecimiento, decadencia y transformación. Además, las raíces, los troncos y las ramas evocan distintos planos del mundo —el subterráneo, el terrestre y el cósmico—. En sus obras, el artista permite que la madera se agriete de forma natural, como parte del proceso de envejecimiento propio de los ecosistemas (Galería Álvaro Alcázar, 2023). Otro escultor contemporáneo, Patrick Dougherty, se distingue por sus instalaciones construidas con ramas y madera, en las que recrea formas que remiten a casas rústicas o refugios primitivos. Sus obras exploran la relación entre los seres humanos y la naturaleza, aludiendo a temas como la sostenibilidad y el equilibrio ecológico (Dougherty, 2015). Ambos artistas manifiestan un compromiso ético y estético con el medio ambiente, expresado a través del uso consciente de materiales naturales y de una reflexión profunda sobre el vínculo entre arte y naturaleza.

5. La Amazonía y la deforestación en la era del Antropoceno

Los árboles influyen en la abundancia de los manantiales. Protegen el suelo de la acción directa del sol y disminuyen la evaporación de las aguas pluviales. Al destruir los bosques como han hecho en toda América los manantiales se secan o disminuyen en número. Los lechos de los ríos, secos durante parte del año, se convierten en torrentes, cuando se registran fuertes lluvias.

Al desaparecer la hierba y el (musgo) con la maleza, el agua de lluvia no encuentra obstáculo; y en lugar de aumentar poco a poco el nivel de los ríos mediante filtraciones paulatinas ocasionan inundaciones repentinas y destructivas.

La tala de bosques, la ausencia de manantiales permanentes y la existencia de torrentes son tres fenómenos estrechamente relacionados entre sí.

(Von Humboldt, 1826)

Malhi et al. (2014) describen cómo desde la nueva era del Antropoceno los bosques tropicales a escala global experimentan cambios dramáticos, que implican tanto su destrucción parcial como también la modificación de su composición, funcionamiento y estructura. Según los autores, amplias superficies de bosques tropicales han sido erradicadas o drásticamente transformadas a consecuencia de la deforestación para fines de la agricultura y la ganadería extensiva, la minería a pequeña y gran escala, la tala selectiva, la extracción de hidrocarburos, la apertura de caminos o carreteras de penetración sobre territorios cubiertos con bosques y la expansión urbana. En algunos casos, los cambios han sido simultáneos

o son resultado de la interacción entre unos y otros factores.

La degradación forestal, la pérdida de la biodiversidad y el germoplasma forestal, la homogeneización de los paisajes, el deterioro de los servicios ecosistémicos, además de la fragmentación de los territorios y el incremento de los incendios forestales, son las consecuencias más visibles de un proceso desordenado de ocupación del espacio, que, entre otros efectos, obligó a las sociedades indígenas ancestrales a migrar o reestructurar sus propios estilos de vida y estrategias de sobrevivencia. El conjunto de procesos simultáneos o secuenciales han acelerado el efecto de conectividad global que se manifiesta con la introducción de nuevas especies y patógenos, el aumento de la temperatura, el cambio climático y los cambios en los patrones de las precipitaciones debido al incremento de las emisiones de carbono, que en algunos casos no pueden ser reabsorbidas por los bosques ya desaparecidos. Aunque las consecuencias ecológicas de los cambios y alteraciones medioambientales no son inmediatas, debido a que sus efectos se manifiestan a través del tiempo en cascada sobre las interacciones de las especies, los impactos de la deforestación en la Amazonía en la era del Antropoceno son, a corto y mediano plazo, devastadores (Watson et al. 2018). La destrucción de los bosques puede provocar consecuencias irreparables para las generaciones futuras.

La cuenca amazónica en América del Sur, el ecosistema boscoso tropical más extenso, constituye una de las regiones que experimentan las consecuencias ambientales del Antropoceno. Lovejoy y Nobre (2018) demostraron que la Amazonía genera alrededor de la mitad de sus propias precipitaciones al reciclar la humedad entre cinco y seis veces, a medida que las masas de aire se desplazan a través de la

cuenca desde el Atlántico en dirección oeste. No obstante, en la cuenca amazónica existe el riesgo de que la deforestación alcance un nivel que sobrepase el punto de no retorno, momento en el cual los bosques remanentes ya no podrán generar suficiente humedad. Lovejoy y Nobre (2018) advierten que la retroalimentación negativa entre la deforestación, el cambio climático global y el uso generalizado del fuego podría conducir a un punto de inflexión a partir del cual el bosque tropical amazónico se transformaría en ecosistemas no forestales en el este, sur y centro de la región, incluso con solo un 20–25 % de deforestación total de la cuenca. Como consecuencia, el ciclo de lluvias se reduciría y se debilitaría la formación de los denominados ríos voladores, corrientes de vapor de agua que transportan humedad desde la Amazonía hacia zonas tan distantes como Uruguay, el centro y oriente de Argentina, y el sur de Paraguay y Brasil. Ello afectaría la frecuencia e intensidad de las precipitaciones en extensas áreas agrícolas, ganaderas y en los núcleos y periferias urbanas de dichas regiones.

Los ecosistemas amazónicos poseen múltiples características valiosas, tanto por sus virtudes intrínsecas como por sus funciones ecológicas. Entre ellas, la biodiversidad de los bosques destaca como una de sus cualidades más notables: albergan más de 15 000 especies de árboles, de las cuales aproximadamente el 1 % son dominantes, mientras que el 99 % restante corresponde, en su mayoría, a especies raras o endémicas. Además, una sola hectárea de bosque en la Amazonía central o noroccidental puede contener más de 300 especies arbóreas (Flores et al., 2024). Esta enorme diversidad fortalece la resiliencia del ecosistema, pues permite a los bosques recuperarse con mayor eficacia tras las intervenciones humanas. Tal como lo enfatizan Flores et

al. (2024), la complementariedad de las especies arbóreas incrementa el almacenamiento de carbono, acelerando a su vez la regeneración de los bosques luego de las perturbaciones. Ello se explica porque la diversidad funcional de los árboles aumenta la capacidad de adaptabilidad al cambio climático global al proporcionar mayores posibilidades de recuperación. Es decir, las especies raras proporcionan “redundancia ecológica”, aumentando las oportunidades de reemplazo de las funciones perdidas cuando desaparecen las especies dominantes (Flores et al., 2024). La selva biodiversa tiene más probabilidades de resistir perturbaciones graves debido a la diversidad de respuesta, lo cual contrasta con los bosques templados, que se caracterizan por una menor variedad de especies forestales. En este contexto, ciertas especies pueden desaparecer mientras que otras logren sobrevivir, y es muy probable que aquellas con mayor capacidad para resistir las sequías derivadas de la deforestación y el cambio climático sean especies raras; sin embargo, cuando están presentes, pueden sustituir a las especies dominantes más vulnerables a las condiciones de aridez (Flores et al., 2017).

Como efecto de la ocupación del espacio y el cambio de uso del suelo amazónico, en la actualidad, gran parte de los paisajes forestales tropicales modificados se caracterizan por constituir mosaicos complejos de bosques primarios y secundarios conjuntamente con espacios de descanso o recuperación del suelo (Malhi et al., 2014). Estos últimos conforman la mayor proporción de la vegetación autóctona remanente en las zonas más densamente pobladas de los trópicos. Además, se encuentra el efecto del aumento de la conectividad global, que conduce al movimiento generalizado de nutrientes y elementos químicos entre ecosistemas y a la introducción de nuevas especies y patógenos, los cuales, junto con los cambios globales en el clima y la atmósfera, generan modificaciones en las temperaturas, en las concentraciones de CO₂ y en los patrones de precipitación, inclusive en los bosques tropicales más remotos.

En ese contexto, merecen especial atención los factores externos que provocan transformaciones en los bosques tropicales sudamericanos. Estos cambios han variado según las coyunturas políticas y económicas de cada período. Malhi et al. (2014) señalan que el giro medioambiental global más relevante desde fines del siglo pasado hasta mediados de la primera década del presente (1996–2005) fue la paulatina disminución de la tasa de deforestación en la Amazonía brasileña, que alberga el mayor bosque tropical del planeta. Durante ese período, la tasa media de deforestación alcanzó los 19 500 km² por año, lo cual representó aproximadamente la mitad de la deforestación tropical mundial. Entre 2006 y 2012, esta tendencia descendió y se estabilizó en torno a los 5000–7000 km² anuales, con un aumento relativo del 28 % entre 2012 y 2013. La reducción se debió principalmente a la disminución de la deforestación en grandes propiedades, en especial ganaderas, como resultado de políticas públicas eficaces respaldadas por tecnologías de vigilancia implementadas durante el gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2011).

Estudios posteriores evidencian que durante el régimen conservador de Jair Bolsonaro se eliminaron numerosas restricciones sobre extensos territorios amazónicos previamente protegidos. Dichas áreas fueron invadidas y transformadas en tierras agrícolas, ganaderas o susceptibles de explotación minera, lo que provocó un repunte de la deforestación y de los incendios forestales. Paralelamente, la

pérdida de bosques continuó aumentando en otros países amazónicos, como Perú, y en las regiones subtropicales de Bolivia y Paraguay. Para ese período, aproximadamente la mitad de la deforestación de la cuenca amazónica ocurría fuera de Brasil (Malhi et al., 2014).

El Perú es el noveno país con mayor cobertura forestal y el cuarto en bosques tropicales a escala mundial. Más del 60 % del territorio peruano contiene bosques con distintas características ecosistémicas. De ellos, el 94.6 % son amazónicos (68 millones de hectáreas), un 5.1 % son bosques estacionalmente secos y 0.3 % son andinos (Minam, 2015, Suárez Freitas 2023). Perú es, además, el segundo país de la cuenca amazónica con mayor superficie cubierta con bosques tropicales. En su inmenso territorio residen aproximadamente 240 000 pobladores indígenas agrupados en 13 familias etnolingüísticas, que ocupan territorios con un altísimo índice de biodiversidad y que dependen del bosque para sobrevivir y mantener su cultura. A ello se suman los cientos de miles de campesinos ribereños descendientes de caucheros que emigraron desde Europa a principios del siglo pasado. Adicionalmente, se han creado áreas protegidas tan importantes como los Parques Nacionales del Manu, Río Abiseo y Reservas Nacionales como Pacaya Samiria, Tampobata y el Santuario Nacional de Magantoni. El país integra el grupo de 17 países megadiversos que contiene el 70 % de la biodiversidad del planeta, y cuenta con 20 375 especies de flora, 523 de mamíferos, 1847 de aves y 446 de reptiles (Minam, 2014). Asimismo, posee un alto índice de especies endémicas, cuyo hábitat se restringe al territorio peruano. Muchas de esas especies habitan en territorios boscosos.

No obstante, los bosques son destruidos cada año debido a la deforestación, fundamentalmente

en la Amazonía y a manos de pequeños campesinos que practican una agricultura de rozo y quema, desmontando entre dos y cuatro hectáreas anualmente. A ello se suma la tala ilegal de madera que acelera procesos de degradación forestal, donde el bosque se mantiene en pie pero ha sido dañado producto de actividades no sostenibles. Esto ocurre, sobre todo, en zonas donde el Estado no está presente y no existen las condiciones para invadir y desmontar tierras con fines agrícolas. Se estima que alrededor de nueve millones de hectáreas de bosques naturales se han perdido tan solo desde el año 2001 (Suárez Freitas, 2023). Entre los años 2014 y 2024 se deforestaron un promedio de 157 126 hectáreas anualmente, alcanzando un pico de 203 269 en el 2020, propiciado por la migración de retorno de habitantes al campo durante la pandemia del COVID-19. Ello significó un incremento respecto al menor promedio de 113 499 hectáreas desmontadas durante el tiempo transcurrido del 2001 y 2023 (Geobosques, 2025). Un dato preocupante es que, hacia finales de la década pasada, el 51 % de las emisiones anuales de gases de efecto invernadero de Perú provenían de la deforestación, superando por mucho a los gases emitidos por la energía consumida en otros sectores productivos. Ello no es un asunto menor: la emisión que se deriva de la deforestación es tremadamente ineficiente, pues no conduce a una mejora en la calidad de vida y bienestar de la población, sino todo lo contrario. Así pues, la Amazonía rural se caracteriza por tasas muy altas de pobreza y extrema pobreza.

6. El debate sobre la viabilidad de sociedades complejas en la Amazonía

La crisis ambiental provocada por la deforestación en la Amazonía plantea interrogantes sobre el futuro de la cuenca amazónica. El debate se centra en determinar si resulta pertinente mantener la dinámica de inversiones ganaderas, así como la expansión de plantaciones de caña de azúcar y, especialmente, de soya, que generan altas tasas de destrucción de los bosques naturales. En realidad, este debate no es reciente: desde hace varias décadas se discute la viabilidad de sociedades complejas con alta densidad poblacional en un territorio caracterizado por suelos pobres y una notable fragilidad ecológica, condiciones que limitan su capacidad para soportar una presión demográfica intensa. Frente a ello, antropólogos, arqueólogos y geógrafos han recurrido al estudio de la historia prehispánica amazónica en busca de respuestas. Su atención se ha centrado en las sociedades complejas que, pese a su densidad poblacional, lograron generar excedentes productivos, establecer estructuras sociales jerárquicas y conducir los recursos naturales de manera sostenible.

El geógrafo William Denevan (1999) ha descripto cómo, antes de la colonización portuguesa y española —hacia el 8000 a. C.—, se desarrollaron asentamientos humanos socialmente complejos, como el del Llano de Mojos, en el actual departamento del Beni, al suroeste de la cuenca amazónica de Bolivia. Este sitio abarca una extensión aproximada de 126 km². Los habitantes de esa región se distinguían no solo por la división del trabajo y la existencia de jerarquías sociales, sino también por la producción y distribución de excedentes, además de un manejo sustentable de los ecosistemas boscosos. Para opti-

mizar el uso del territorio, construyeron plataformas elevadas o camellones y lagunas artificiales, con el fin de controlar el agua e introducir cultivos mediante avanzadas técnicas de ingeniería hidráulica. En dichas obras empleaban herramientas de madera para excavar y transportar la tierra. Aunque no existen datos precisos sobre el número de habitantes, se estima que durante sus siglos de apogeo —entre los siglos XI y XIII— la población pudo alcanzar decenas de miles de personas. Sin embargo, tras la llegada de los europeos, la población precolombina se redujo drásticamente debido a la introducción de enfermedades frente a las cuales no poseían inmunidad.

Otro ejemplo es el complejo urbano encontrado en el valle del Upano, localizado en la selva amazónica de Ecuador (Rostain, 2010). Se trata de un núcleo urbano de hace más de 2000 años y 300 km² de superficie, con más de 6000 plataformas de tierra y estructuras de plazas, redes de caminos, canales de drenajes, etc., y donde se calcula que residieron hasta 100 000 personas. No existe evidencia alguna de que Upano se haya transformado en una sabana tropical producto de la deforestación. La población se dispersó por la erupción de un volcán y no por prácticas agrícolas no sostenibles.

Denevan, en un artículo posterior (2003), amplía la cobertura espacial de su análisis y sostiene que en la Gran Amazonía (Brasil, Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia, Guayana Francesa, Guyana, Surinam y Venezuela) residían de cinco a seis millones de personas. En la actualidad, en toda la Amazonía estrictamente rural, tales cifras demográficas son más o menos similares. No obstante, en contraste a lo que ocurrió en siglos pasados, las actuales tasas de destrucción del bosque son altísimas y el impacto ambiental es considerable. Es decir, poblaciones de

un tamaño semejante tienen impactos ambientales diferenciados.

En comparación a sociedades complejas pasadas, tales como la de los maya, los romanos, los griegos, y también los imperios como el de Gran Bretaña —que generó externalidades ambientales negativas en territorios transatlánticos colonizados—, la existencia en la Amazonía de sociedades con densidad poblacional alta y estructuras sociales jerarquizadas en períodos previos a la ocupación europea no significó, necesariamente, la destrucción de ecosistemas boscosos. Así, el manejo ambiental no implicó el daño considerable de los ecosistemas y de los bosques naturales. Al contrastar las racionalidades productivas de antes y después de la ocupación europea, la conclusión es que se trata de dos racionalidades productivas totalmente distintas, cada una con impactos variados sobre el medio ambiente y los ecosistemas. Una resulta más perjudicial, y la otra más amigable con la naturaleza, hasta el punto de ser sustentable. Los ejemplos de ecocidios descritos por Jared Diamond (2006) en su libro *Colapso*, provocados por la presión poblacional, la deforestación, los vecinos hostiles, la pérdida de socios comerciales, las malas decisiones de las élites y otros factores climáticos no siempre han sido la norma o el destino final.

A partir de lo ocurrido entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX con la extracción del caucho y otros recursos forestales en regiones periféricas como la cuenca amazónica, el sociólogo Bunker (1984, 1985) propuso una revisión profunda de las causas sistémicas que originaron los impactos socioambientales derivados de dicha actividad extractiva. Según Bunker, desde la periferia se trasladaron enormes volúmenes de recursos con un alto potencial energético, cuyo valor real no fue reconocido ni

por la economía neoclásica ni por la radical. El autor va más allá y sostiene que los modos de producción extractivos generaron una degradación progresiva de los ecosistemas nativos, así como el empobrecimiento de las poblaciones indígenas y ribereñas, sometidas a distintas formas de trabajo forzoso. Además, estos procesos provocaron la simplificación y desestructuración de sus sistemas sociales y políticos. En contraste, los modos de producción industriales de los países centrales se beneficiaron de la energía y el valor transferidos desde la periferia, lo que les permitió desarrollar sociedades más complejas y diversificadas. Bunker amplía su análisis del caucho a otros recursos como el petróleo, el gas y la madera, y concluye que la extracción forestal, por su intrínseco valor energético, reforzó los procesos de subdesarrollo y la división internacional del trabajo en la economía-mundo.

7. Reflexiones finales: las sociedades complejas, los bosques y la crisis de la sustentabilidad

La historia de los bosques, los árboles y los usos de la Amazonía sugieren que las sociedades complejas anteriores a la colonización prehispánica —como las que surgieron y prosperaron en el valle de Mojos, en Bolivia, y en Upano, en Ecuador— no muestran evidencias de haber causado un impacto significativo sobre los ecosistemas boscosos. En ambos casos, estas civilizaciones se desintegraron debido a factores naturales o a enfermedades frente a las cuales sus poblaciones carecían de defensas inmunológicas. No obstante, resulta imposible saber qué habría ocurrido si tales eventos externos no se hubiesen producido, y si, con el paso del tiempo y ante posibles cambios socioambientales, habrían mantenido su forma de vida aparentemente sostenible. De manera similar, pueblos indígenas más pequeños o con estructuras sociales menos complejas han demostrado ser capaces de manejar ecosistemas forestales frágiles sin alterar sus funciones ecológicas (Lu et al., 2010; Bedoya, 1995). Estos grupos suelen habitar territorios de baja densidad poblacional y conservar prácticas sostenibles de uso del bosque. En contraste, otras civilizaciones, como la maya o la grecorromana, experimentaron períodos de decadencia, entre otras razones, por el uso inadecuado de los recursos forestales o por el debilitamiento de su poder militar, que les impedía acceder a nuevas zonas boscosas.

Por otro lado, una figura distinta ocurrió con el Imperio británico, el cual mantuvo su carácter de hegemónico al interior de una economía-mundo gracias a su poderío naval y a su acceso a territorios lejanos a su continente, donde existían suficientes

recursos, tales como la madera, y la posibilidad de sembrar plantaciones de café, té y azúcar. La coerción y su supremacía naval jugaron a su favor. Inglaterra no se desintegó y se convirtió en un centro de poder distinto. Sin embargo, el dominio inglés y de otras potencias europeas dejó una huella ecológica, sobre todo en territorios periféricos en los que bosques enteros fueron depredados para extraer madera o transformarlos en tierras agrícolas.

Jared Diamond, en su libro *Colapso* (2006), se refiere a tres sociedades como casos exitosos en el manejo de sus recursos: Nueva Guinea, Tikopia y Japón. En las dos primeras, los productores rurales crearon prácticas respetuosas de los ecosistemas gracias a los cuales sobrevivían, e inclusive implementaron sistemas culturales de control de natalidad. Por otro lado, el éxito de Japón se basó en un liderazgo centralizado en el *shogun* o líder militar, quien impuso restricciones a la tala de árboles. Japón, en la actualidad, es una isla que, en gran parte, está cubierta por árboles (Da Silva, 2006).

En realidad, no existe una trayectoria lineal que señale el destino final de las sociedades complejas o simples. Unas entraron en decadencia y desaparecieron, mientras que otras se adaptaron. En aquellas que se disolvieron, la necesidad de acceso a los recursos naturales como la madera fue casi una constante. Además, otras dimensiones fueron determinantes en su desarrollo, como el manejo de los ecosistemas, las dinámicas económicas y tecnológicas que condicionaron la capacidad de explotación de los bosques y de la naturaleza en general, la presión poblacional, el poder político y la coerción, así como los valores e ideas sobre la naturaleza que se reflejaban en sus obras de arte. En este sentido, aunque algunas sociedades han mostrado mayor capacidad de adaptación y resiliencia que otras, resulta

arriesgado afirmar que unas son sustentables y otras no. Los cambios socioeconómicos, políticos y climáticos pueden transformar repentinamente a sociedades previamente consideradas sustentables en no sustentables. Igualmente, no se trata de idealizar sociedades, no existe en ninguna de ellas características que las haga indefinidamente sustentables. Más aún, con el tiempo, debido a la ley de la entropía, la energía utilizada se dispersa y el sistema se hace más desordenado. Ello dificulta imaginar sociedades eternamente sustentables. Cuando se destruyen o talan los bosques puede aumentar la entropía en los ecosistemas boscosos, se pierde la compleja estructura y composición de los ecosistemas boscosos, lo cual conduce al incremento de la dispersión de la energía.

Joseph Tainter en su libro sobre el *Colapso de Sociedades Complejas* (1988), escrito en base a un estudio de varios ejemplos emblemáticos, argumenta que en determinado momento de su historia las sociedades tienden a resolver sus problemas de supervivencia incrementando su complejidad social e institucional. En las fases iniciales dicho camino puede ser eficiente pero conforme transcurre el tiempo la misma complejidad va generando todavía una mayor demanda de inversión social y energética. Ello significa que las sociedades experimentan rendimientos decrecientes en relación con su propia complejidad social. En ese sentido, Tainter afirma que para que una sociedad compleja no colapse debe encontrar nuevas fuentes de energía y recursos naturales, lo cual les permita seguir creciendo sin que surjan rendimientos marginales declinantes. Ese no parece haber sido el caso de la civilización grecorromana o de los mayas. La deforestación indiscriminada fue un factor importante, aunque no la única causa de su propio colapso. En ambos casos la

ausencia de bosques y madera se convirtió en una dificultad insalvable. Inglaterra pudo sortear la historia con los beneficios de la sociedad industrial y el uso de combustibles fósiles y otros. Sin embargo, en uno u otro caso la huella ecológica en los bosques fue gigantesca. La deforestación actual de la Amazonia para el consumo global masivo de madera, papel, carne de ganado, petróleo, minerales de todo tipo parece seguir el mismo camino incierto y riesgoso. Ante tal crisis, el arte contemporáneo constituye una respuesta anti-sistémica muy potente.

Notas

1 El perfil metabólico promedio de las sociedades cazadoras-recolectoras se estima con un consumo anual per cápita de energía de 10 a 20 GJ y un uso de materiales de 0,5 a 1 tonelada. En contraste, en las sociedades avanzadas de Europa del siglo XVIII, este consumo aumentó a 40–70 GJ de energía y alrededor de 3 a 6 toneladas de materiales y recursos naturales por persona (Fischer-Kowalski et al., 2014). El GJ, o gigajulio, es una unidad de energía que permite medir trabajo, calor o energía en general. Como unidad de trabajo, un julio se define como la cantidad de energía necesaria para aplicar una fuerza constante de un newton a lo largo de un metro en la misma dirección de la fuerza. A su vez, un newton es la fuerza que se requiere para acelerar una masa de un kilogramo a razón de un metro por segundo.

2 El patrón metabólico de las sociedades agrarias del siglo XVIII, que era de 40–70 GJ de energía por año per cápita, se elevó en la modernidad industrial hasta aproximadamente 400 GJ per cápita al año. De manera similar, el consumo de materiales, que en las sociedades agrarias oscilaba entre 3 y 6 toneladas por año per cápita, aumentó a un rango de 5 a 25 toneladas por año per cápita en la actualidad (Fischer-Kowalski et al., 2014).

Referencias

- Abrahams, E., Freter, A. C., Roe, D., & Wingard, J. (1996). The role of deforestation in the collapse of the Late Classic Copán Maya State. En L. Sponsel, T. Headland & R. Bailey (Eds.), *Tropical deforestation: Human dimension of deforestation*. Columbia University Press.
- Bedoya, E. G., Bedoya, Á., & Belser, P. (2007). El peonaje por deudas en la tala ilegal de madera en la Amazonía peruana. *Debate Agrario*, 42, 1–42.
- Bedoya, E. G. (1995). The social and economic causes of deforestation in the Peruvian Amazon Basin: Natives and colonists. En M. Painter & W. H. Durham (Eds.), *The social causes of environmental degradation in Latin America* (pp. 217–246). University of Michigan Press.
- Beck, U. (2009). World risk society and manufactured uncertainties. *Iris, European Journal of Philosophy and Public Debate*, 1(2), 291–299.
- Bunker, S. (1985). *Underdeveloping the Amazon: Extraction, unequal exchange and the failure of modern state*. University of Illinois Press.
- Bunker, S. (1984). Modes of extraction, unequal exchange, and the progressive underdevelopment of extreme periphery: The Brazilian Amazon, 1600–1980. *The American Journal of Sociology*, 89(5), 1017–1064.
- Crowther, T. W., Glick, H. B., Covey, K. R., Bettigole, C., Maynard, D. S., Thomas, S. M., et al. (2015). Mapping tree density at a global scale. *Nature*, 525, 201–205.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The “Anthropocene.” *Global Change Newsletter*, 41, 17–18.
- Da Silva, D. J. (2006). Reseña del libro *Colapso* de Jared Diamond. *Región y Sociedad*, XVIII(37).
- Dallmeier, F., Bravo, A., & Tweddle, M. (2020). *Amarakaeri: Connecting biodiversity*. Smithsonian Institution Scholarly Press.
- Denevan, W. (2003). The native population of Amazonia in 1492 reconsidered. *Revista de Indias*, LXIII(227), 175–188.
- Denevan, W. (1966). The Aboriginal cultural geography of the Llanos de Mojos of Bolivia. *Ibero-Americana*, 48, 112–120. University of California Press.
- Diamond, J. (2006). *Colapso*. Barcelona: Random House.
- Dougherty, P. (2015). *Patrick Dougherty*. Stickwork. <http://www.stickwork.net/featured>
- Fischer-Kowalski, M., Krausmann, F., & Pallua, I. (2014). A sociometabolic reading of the Anthropocene: Modes of subsistence, population size and human impact on Earth. *The Anthropocene Review*, 1(1), 8–33.
- Flores, B. M., Montoya, E., Sakschewski, B., et al. (2024). Critical transitions in the Amazon forest system. *Nature*, 626, 555–564. <https://doi.org/10.1038/s41586-023-06970-0>
- Lorimer, J. (2016). The Anthropo-scene: A guide for the perplexed. *Social Studies of Science*, 47(1), 117–142. <https://doi.org/10.1177/0306312716671039>
- Lorimer, J. (2011). Multi-natural geographies for the Anthropocene. *Progress in Human Geography*, 1–20. <https://doi.org/10.1177/0309132511435352>
- Lovejoy, T. E., & Nobre, C. (2018). Amazon tipping point. *Science Advances*, 4(2), eaat2340. <https://doi.org/10.1126/sciadv.aat2340>
- Lu, F., Gray, C., Bilsborrow, R., Mena, C., Erlien, C., Bremner, J., et al. (2010). Contrasting colonist and indigenous impacts on Amazonian forests. *Conservation Biology*, 24(3), 881–885. <https://doi.org/10.1111/j.1523-1739.2010.01445.x>
- MacGregor, R. D. (1980). *Merchant sailing ships 1775–1815*. Argus Books.
- MacGregor, R. D. (1977). *Square rigged sailing ships*. Argus Books.
- Malhi, Y., Gardner, T. A., Goldsmith, G. R., Silman, M. R., & Zelazowski, P. (2014). Tropical forests in the Anthropocene. *Annual Review of Environment and Resources*, 39(1), 125–159. <https://doi.org/10.1146/annurev-environ-030713-155141>
- Hughes, D. (2001). *An environmental history of the world: Humankind's changing role in the community of life*. Routledge.
- Hughes, J. D., & Thirgood, J. V. (1982). Deforestation, erosion, and forest management in ancient Greece and Rome. *Journal of Forest History*, 26(2), 60–75.
- Kump, L. R., Kasting, J. F., & Crane, R. G. (2004). *The Earth system* (Vol. 432). Pearson Prentice Hall.

- Minam (Ministerio del Ambiente, Perú). (2015). *Estrategia Nacional sobre Bosques y Cambio Climático*. <https://www.minam.gob.pe/wp-content/uploads/2016/07/ESTRATEGIA-NACIONAL-SOBRE-BOSQUES-Y-CAMBIO-CLIM%C3%81TI-CO-DECRETO-SUPREMO-007-2016-MINAM11.pdf>
- Minam (Ministerio del Ambiente, Perú). (2014). *La Estrategia Nacional de Diversidad Biológica al 2021 y su Plan de Acción 2014-18*. <https://www.minam.gob.pe/diversidadbiologica/wp-content/uploads/sites/21/2013/10/1-EPANDB-2014-2018.compressed-1.pdf>
- Moore, J. (2010). The end of the road? Agricultural revolutions in the capitalist world-ecology, 1450–2010. *Journal of Agrarian Change*, 10(3), 389–413. <https://doi.org/10.1111/j.1471-0366.2010.00278.x>
- Nocaut audiovisual. (22 de octubre de 2025). *La migración de los árboles*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tjAz7UIR3N4>
- Perlin, J. (1999). *Historia de los bosques: El significado de la madera en el desarrollo de la civilización*. GAIA Proyecto 2050. Madrid.
- Pitassi, M. P. (2012). *The Roman navy: Ships, men & warfare 350 BC – AD 475*. Pen & Sword Books Ltd.
- Polanyi, K. (1981). El mercado autorregulador y las mercancías ficticias: Trabajo, tierra y dinero. En *La gran transformación* (pp. 121–134). Ediciones de la Piqueta.
- Rhodes, J. C. (2024). Trees—Protectors against a changing climate. *Ecological Civilization*, 1, 10002, 2–16. <https://doi.org/10.1016/j.ecociv.2024.10002>
- Rostain, S. (2010). Cronología del valle del Upano (Alta Amazonía ecuatoriana). *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 39(3), 667–681. <https://doi.org/10.4000/bifea.2386>
- Rostworowski de Diez Canseco, M. (1981). *Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII*. Instituto de Estudios Peruanos.
- SCBD (Secretariat of the Convention on Biological Diversity Sustainable Forest Management). (2009). *Biodiversity and livelihoods: A good practice guide*. Montreal. <https://www.cbd.int/development/doc/cbd-good-practice-guide-forestry-booklet-web-en.pdf>
- Schminck, M. (1994). The socioeconomic matrix of deforestation. En L. Arizpe, M. P. Stone, & D. C. Major (Eds.), *Population and environment: Rethinking the debate* (pp. 253–275). Westview Press.
- Steffen, W., Grinevald, J., Crutzen, P., & McNeill, J. (2011). The Anthropocene: Conceptual and historical perspectives. *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, 369, 842–867. <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327>
- Tainter, J. (1988). *The Collapse of Complex Societies*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Ulrich, R. B. (2008). *Roman woodworking*. Yale University Press.
- Von Humboldt, A. (1826). *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (Tomo I). Rosa.
- Wallerstein, I. (1974). *The modern world-system I: Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century*. Academic Press.
- Watson, J. E. M., Evans, T., Venter, O., et al. (2018). The exceptional value of intact forest ecosystems. *Nature Ecology & Evolution*, 2, 599–610. <https://doi.org/10.1038/s41559-018-0490-x>
- Watson, P. (2005). *Ideas: Historia intelectual de la humanidad* (L. Noriega, Trad.). Crítica.
- Williams, M. (2007). The role of deforestation in Earth and world-system integration. En A. Hornborg, J. R. McNeill, & J. Martínez-Alier (Eds.), *Rethinking environmental history: World-system history and global environmental change* (pp. 101–122). AltaMira Press.

II

ESCALA SOSTENIBLE

Escultura Sostenible: innovación educativa y creación artística situada con impacto social

Resumen

Este texto es una memoria reflexiva construida desde la experiencia docente de implementar el proyecto Escultura Sostenible entre 2023 y 2025 en la carrera de Escultura de la PUCP. Relata cómo la comunidad universitaria transformó su manera de enseñar, aprender y crear, integrando la sostenibilidad como eje formativo y ético. A partir de la práctica artística, se generaron nuevas formas de relación con los materiales, los cuerpos y los territorios, entendiendo el arte como una vía de conocimiento situado, diálogo y transformación cultural. El proyecto desarrolló un modelo pedagógico que integra la construcción de sentido, el pensamiento sistémico y el trabajo manual consciente, promoviendo una sensibilidad ecológica transversal al currículo de la carrera, que incluye los cursos y niveles de formación. Su implementación incluyó la creación de un banco de materiales gestionado bajo principios de economía circular, la consolidación de redes de colaboración con instituciones y comunidades, y la organización de exposiciones artísticas y actividades abiertas al público. Los resultados muestran un cambio en la relación de estudiantes y docentes con los procesos de creación y formación, así como una creciente conciencia sobre la dimensión social y ambiental del arte. El texto concluye reconociendo que Escultura Sostenible ha sembrado una nueva forma de habitar el espacio educativo y proyecta su continuidad hacia iniciativas futuras que integran arte y sostenibilidad con impacto social.

Palabras clave

Escultura, Ecología, Sostenibilidad, Innovación educativa, Investigación-creación.

Introducción

Este texto surge de la necesidad de reflexionar sobre la práctica docente desde la experiencia y de reconocer cómo, al enseñar arte en la universidad, también aprendemos a construir vínculos más conscientes con los materiales, las personas y los territorios. Escultura Sostenible se narra aquí como una memoria de investigación y aprendizaje colectivo, desarrollado en la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP entre 2023 y 2025. Esta memoria busca comprender los procesos, las relaciones y los desplazamientos que hicieron posible repensar la enseñanza y la práctica artística desde una ética ecológica y relacional.

En 2023, la carrera de Escultura diseñó Escultura Sostenible, un proyecto de innovación en docencia universitaria orientado a integrar la práctica artística con metodologías educativas basadas en enfoques ético-ambientales, ecológicos, reflexivos y críticos. El punto de partida fue el reconocimiento de que la crisis ecológica contemporánea es también una crisis de sensibilidad y que, por ello, resulta urgente situar en el centro de la formación artística los conceptos de sostenibilidad y ecología integral. Desde esta convicción, el proyecto asumió el quehacer artístico como medio de transformación social y de articulación entre los múltiples actores y contextos que conforman la experiencia educativa.

Por esta iniciativa, la carrera de Escultura ganó en 2023 el Fondo para la Innovación en la Docencia Universitaria, otorgado por la Dirección Académica del Profesorado (DAP) de la PUCP. Su implementación durante 2024 consolidó un modelo pedagógico coherente con los principios de sostenibilidad y ecología integral, integrando prácticas artísticas, reflexivas y colaborativas. En reconocimiento a este

trabajo, el Vicerrectorado Académico (VRAC) otorgó en 2025 el Premio a la Innovación en Docencia Universitaria. El equipo estuvo liderado por la directora de carrera, Ursula Cogorno, e integrado por los docentes Franco Galliani, Octavio Centurion, Veronica Crousse, Flavia Gandolfo, Marta Cisneros y Raura Oblitas.

El análisis de este proyecto se desarrolla como una investigación reflexiva sobre la propia práctica educativa y se enmarca en un enfoque cualitativo con perspectiva narrativa (Clandinin & Connelly, 2000; Riessman, 2008), entendida como una estrategia que genera conocimiento situado a partir de experiencias vividas y compartidas. La narrativa, en este sentido, no se limita a relatar acontecimientos, sino que construye sentido mediante la articulación de memorias, afectos, corporalidades y contextos (Chase, 2011). En coherencia con ello, recuperamos a Freire, para quien el conocimiento emerge del diálogo horizontal y de la praxis (acción-reflexión) de sujetos que se reconocen como coautores de su mundo; esta clave dialógica encuadra nuestra lectura de la práctica artística universitaria como espacio de reflexión crítica y transformación compartida (Freire, 2005, 2012). Desde este enfoque, el relato se construye en las prácticas docentes reflexivas: decisiones pedagógicas, conversaciones de taller, aprendizajes compartidos y gestos cotidianos de cuidado se vuelven materia de investigación.

Narrar el proceso de Escultura Sostenible es también reconstruir una experiencia que nos atravesó como docentes, estudiantes y creadores: una trama de acciones, intuiciones y afectos que tomó forma junto con la materia y las ideas. Así, la voz de quienes crean, enseñan y aprenden se convierte en materia epistemológica, y la investigación se configura como un acto de cocreación de significados,

propio de las metodologías basadas en la práctica artística (Barone & Eisner, 2012; Leavy, 2020).

Ante la pregunta sobre cómo la enseñanza de la escultura puede contribuir a imaginar y practicar modos de habitar sostenibles, críticos y justos desde enfoques ecológicos, la carrera elaboró un plan general para incorporar de manera transversal los principios de sostenibilidad y ecología integral en todo su plan de estudios. La Unesco (2017) plantea que los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) requieren aprendizajes capaces de movilizar competencias críticas, éticas y ciudadanas. En consonancia con estos lineamientos —particularmente con los ODS 11 (Ciudades y comunidades sostenibles) y 12 (Producción y consumo responsables)—, la propuesta educativa se redefinió desde la creación con Responsabilidad Social Universitaria (RSU) y desde la acción artística como catalizadora de sensibilidades y transformaciones culturales.

En este marco, este artículo forma parte de una investigación aún en curso sobre nuestra práctica docente situada en una facultad de arte y diseño de una universidad privada sin fines de lucro. En esta etapa del proceso nos hemos concentrado en revisar y ampliar el marco conceptual, incorporando nuevas autorías y perspectivas que todavía requieren ser trabajadas en análisis posteriores. De manera deliberada, privilegiamos aquí la descripción del proceso y la reconstrucción narrativa de la experiencia, dejando para futuras publicaciones un examen más complejo de los resultados a la luz de un andamiaje teórico más consolidado. Consideramos importante explicitar este carácter abierto, en tanto esta escritura funciona como una memoria reflexiva compartida que abre un camino de indagación colectiva y encuentra en la revista de la carrera un primer espacio de socialización.

Marco conceptual

Escultura Sostenible parte de la premisa de que la crisis ecológica contemporánea no puede entenderse únicamente como un fenómeno ambiental, sino también como el resultado de una crisis de sensibilidad (Morizot, 2021) y una crisis cultural (Kagan, 2014). Ambas se encuentran en la raíz del problema ecológico, y enfrentarlas exige una transformación auténtica de los modos de aprender y enseñar. La crisis de sensibilidad —ese empobrecimiento de nuestra capacidad de percibir, atender y relacionarnos con los otros seres vivos— requiere una reeducación de los afectos y de la atención, un reaprendizaje de la cohabitación (Morizot, 2021). La crisis cultural, por su parte, vinculada a patrones que instalan, sostienen y perpetúan una cultura de la insostenibilidad, demanda del arte ecológico y social una función transformadora: visibilizar la complejidad de los problemas contemporáneos, interpelar los modos de conocer y actuar, y propiciar una cultura de la sostenibilidad desde las emociones, las experiencias y la imaginación (Kagan, 2014).

Desde una mirada situada en el sur global, esta transformación exige una ecología de saberes (de Sousa Santos, 2010) capaz de reconocer las múltiples rationalidades, sensibilidades y formas de conocimiento que la modernidad eurocéntrica ha invisibilizado o deslegitimado. La sostenibilidad, en este sentido, debe comprenderse como un proceso de justicia social y ecológica (Orr, 1992, 2004): un aprendizaje con y desde otros mundos, territorios y saberes que emergen de prácticas locales, ancestrales y artesanales.

En esa misma línea, Vásquez-Fernández y Ahenakew (2020) ofrecen una crítica contundente

Figura 1
Contribución para
Vínculos emergentes en
mundos compartidos
Juan Pablo Bernuy
2024



ESCUCHAR ESCUCHAR ESCUCHAR

es escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar es
escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar escuchar es

LIJAR LIJAR

TOCAR TOCAR TOCAR TOCAR TOCAR TOCAR TOCAR TOCAR TOCAR

TOCAR TOCAR-TOCAR-TOCAR TOCAR DURAT-SENA S-A

ESCUCHANDO RESPIRAR ESCUCHANDO RESPIRAR ESCUCHANDO RESPIRAR

MIRAR OBSERVAR-VER-MIRAR MIRARTE

CONSTRUIR LA PACIENCIA

REIR REIRNOS REIR REIRNOS REIR REIRNOS

CON-EN-PARA EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LOS PROCESOS PERMANENTES DE APRENDIZAJE-ENSEÑANZA-EN-D EN DESCUBRIR CON ACTITUD-CORPORAL CON E-OTRO

NACIENDO · CREYENDO · PUDIENDO
COMPARTIENDO Y LIMPIANDO · VOLVIENDO A
SEMBRANDO RIO · AFESIO

Censo Sorpresa Curiosidad Atender **Censo Sorpresa Curiosidad Atender**
Relaciones múltiples abiertas La Roca incluye otra organizada y expande hacia lo
animal, el terreno, la ciencia a través de la escucha curiosa. Ensayo de memoria

FLUJO DE MEMORIA DE POSIBILIDAD DE AEFATOS

PARA EL CONJUNTO QUE HACE QUE AIGOS SUCEDA



al paradigma dominante del desarrollo sostenible, al evidenciar cómo este reproduce, bajo un lenguaje de progreso y civilización, las mismas lógicas extractivistas y coloniales que han devastado territorios y comunidades. Para los autores, la unión de los términos “sostenible” y “desarrollo” encierra una contradicción estructural: mientras aparenta una promesa ética, perpetúa una ontología que separa humanidad y naturaleza, y una epistemología que subordina los saberes indígenas a marcos occidentales de racionalidad. Frente a esta paradoja, proponen el resurgimiento de la relationalidad, entendida como una praxis de respeto, reciprocidad y revitalización de los vínculos con la Tierra. Su propuesta dialoga directamente con la ecología de saberes (de Sousa Santos, 2010) y con la dimensión ecológica y cognitiva que orienta el proyecto Escultura Sostenible, al situar la sostenibilidad como una ética viva del cuidado y la coexistencia.

Desde este horizonte, los enfoques decoloniales y los saberes del sur resultan fundamentales para descentrar las epistemologías hegemónicas y reivindicar la pluralidad de modos de conocer y habitar el mundo. Autores como Walsh (2007), Escobar (2016) y Mignolo (2015) sostienen que la justicia epistemológica no se limita al reconocimiento de otras racionalidades, sino que implica la creación de condiciones para que estas puedan existir, dialogar y transformar las instituciones. En esta misma línea, Rivera Cusicanqui (2010, 2018) plantea la noción de re-existencia como una forma de persistencia creativa frente a la colonialidad: una práctica que se sostiene en los cuerpos, las memorias y los territorios como espacios de conocimiento y acción. Ambas miradas invitan a ir más allá de un ideal de equilibrio abstracto y concebir la sostenibilidad como una ética del vínculo y del reconocimiento

mutuo entre mundos diversos, donde el aprendizaje surge del encuentro y la reciprocidad.

Asimismo, la noción de justicia epistemológica se entrelaza con una crítica al sistema económico dominante, sustentado en la extracción ilimitada de recursos y en la mercantilización del conocimiento y de la vida. Este modelo perpetúa desigualdades estructurales entre el norte y el sur global, y también dentro de nuestras propias sociedades, al subordinar el valor del saber y del trabajo a la lógica del beneficio económico (de Sousa Santos, 2018; Gudynas, 2011, 2016; Walsh, 2022). Frente a ello, el arte y la educación artística pueden operar como contraculturas del cuidado y la reciprocidad, proponiendo otras economías del conocimiento en las que la sensibilidad, la cooperación y la atención sustituyan a la competencia y la acumulación. El diálogo entre saberes diversos —científicos, sociales, artísticos y comunitarios— abre así una vía para reconstruir una sensibilidad plural hacia la vida, donde el hacer artístico se convierte en un acto de reflexión, resistencia, regeneración y re-existencia.

Esta transformación hacia una educación sostenible requiere, a su vez, repensar la universidad como un ecosistema vivo, en la línea de la universidad ecológica propuesta por Barnett (2011, 2017). En este marco, el aprendizaje, la investigación y la creación se conciben como prácticas interdependientes que regeneran vínculos con el mundo, en lugar de reproducir lógicas de explotación. Transformar la relación de las y los estudiantes con los materiales y los contextos de aprendizaje (Sterling, 2001) implica un desplazamiento hacia un paradigma educativo más relational, atento y sensible. En ese horizonte, la noción del hacer consciente se vuelve el núcleo del proceso: un trabajo manual y reflexivo que reconoce la procedencia y el ciclo

de vida de los materiales, y que incorpora la ética del cuidado (Eisner, 2002) como compromiso activo de responsabilidad personal y colectiva hacia las otras formas de vida con las que coexistimos.

Desde esta perspectiva, el arte se comprende como una práctica ecológica que teje relaciones entre lo humano y lo no humano, entre disciplinas, territorios, medios y sentidos. Como plantea Hessler (NSEAD, 2025), las y los artistas trabajan en el umbral de la incertidumbre, generando vínculos inéditos y nuevas formas de coexistencia. Este enfoque dialoga con una visión más amplia de las ecológicas de la educación artística, donde cada aula puede entenderse como un ecosistema vivo compuesto por sensibilidades, comportamientos, metodologías y afectos. En ese espacio conviven prácticas, recursos y saberes diversos que reflejan las tensiones del propio sistema educativo: su fragilidad material, sus desafíos éticos y su potencial para cultivar justicia climática y equidad cívica. Desde ahí, la pedagogía artística crítica actúa como laboratorio de resiliencia y transformación cultural, capaz de imaginar futuros solidarios.

En este contexto, la investigación-creación se configura como una vía privilegiada para generar conocimiento sensible desde la práctica artística, situando la experiencia estética, el cuerpo y el hacer como modos legítimos de indagación. Este enfoque reconoce que el conocimiento no solo se enuncia, sino que se encarna, se materializa y se transforma en acto (Nelson, 2013; Sullivan, 2010). Así, la práctica artística que impulsa el proyecto trasciende la mera ilustración o representación de teorías, y se convierte en un proceso de pensamiento en acción, capaz de abrir espacios de reflexión crítica, imaginación situada y diálogo entre saberes desde el hacer artístico.

Implementación y resultados

A partir de este marco conceptual, la carrera asumió el desafío de cultivar nuevas formas de relación con el mundo vivo y material desde la práctica artística. Esta perspectiva condujo a replantear los procesos formativos mediante una estrategia metodológica que integra tres enfoques didácticos complementarios: i) la construcción de sentido (*sensemaking*) (Weick, 1995), que brinda herramientas para interpretar la complejidad y conectar las experiencias locales de creación con problemáticas ecológicas globales; ii) el pensamiento sistémico (Senge, 1990), que permite reconocer las interdependencias entre la producción artística, los ecosistemas y las redes sociales y económicas; y iii) el slöjd (Borg & Johansson, 2019), que promueve la creatividad práctica, la responsabilidad ecológica y el vínculo deliberado con los materiales. La articulación de estos tres enfoques dio lugar a un modelo educativo en el que el hacer, la reflexión crítica y la sensibilidad ecológica se integran de manera orgánica en el propio proceso de creación.

En 2024, Escultura Sostenible se incorporó de manera transversal en los cursos de la carrera, desde el tercer hasta el sexto año, permitiendo que las y los estudiantes integren progresivamente conceptos complejos que se despliegan en el proceso de investigación-creación a lo largo de los distintos niveles formativos. Esta implementación incluyó la definición de resultados de aprendizaje orientados a la competencia de ética, ciudadanía y conciencia ambiental, que invita al estudiantado a analizar el origen, el impacto ecológico y la gestión responsable de los materiales y procesos constructivos. La transformación curricular alcanzó tanto a las asignaturas de especialidad como a las metodologías didácticas y

modos de evaluación, promoviendo una comprensión más amplia, reflexiva y crítica de la práctica escultórica situada.

El fortalecimiento de alianzas estratégicas fue clave para garantizar la sostenibilidad del proyecto. Se tejió así una red de colaboración con municipalidades, colectivos de artistas, especialistas nacionales e internacionales y organizaciones comunitarias; actores que resultan indispensables para sostener la dimensión social de la práctica artística. A través de estas alianzas, el proyecto accedió a materiales recuperados, desarrolló exposiciones en espacios culturales fuera de la universidad y organizó actividades formativas abiertas a públicos diversos, extendiendo la experiencia más allá del aula y del campus. Entre las acciones más significativas destaca la creación de un banco de materiales reutilizables en el patio de Escultura, que hoy funciona como un recurso permanente gestionado bajo principios de economía circular, fomentando la experimentación y la responsabilidad en el uso de los recursos.

En términos de resultados concretos, durante el año 2024 el banco de materiales posibilitó la realización de más de 25 proyectos estudiantiles con insumos recuperados. Esta cifra corresponde al conjunto de proyectos desarrollados a lo largo del año en los distintos niveles formativos —desde tercer hasta sexto año—, considerando que cada estudiante puede realizar entre uno y cuatro proyectos por ciclo académico. Por lo tanto, el número refleja la cantidad total de proyectos producidos mediante el uso de materiales reciclados.

Asimismo, se registró una reducción significativa en la compra de materiales nuevos en comparación con el año anterior. Esta disminución se debió a la implementación de prácticas sistemáticas de recuperación y reutilización de insumos en todos los

cursos del plan de estudios. Por ejemplo, el barro empleado en los cursos de modelado fue reciclado gracias a la adquisición de contenedores y ladrillos que permitieron procesarlo y reintroducirlo en la cadena de uso.

La habilitación del banco de materiales se realizó en articulación con el Instituto de Corrosión y Protección de la PUCP, cuyos especialistas brindaron asesoría técnica para aplicar tratamientos anticorrosivos a los metales recuperados del acopio y desarrollar pátinas protectoras que prolongaran su durabilidad. Finalmente, se instauró una cultura de reutilización, que incluye el desmontaje y reintegración de piezas provenientes de ejercicios académicos al banco de materiales, garantizando su disponibilidad para nuevos proyectos.

Los resultados derivados de la producción artística estudiantil se concretaron en exposiciones y talleres que articularon práctica artística y sostenibilidad más allá del campus universitario. “Tipas y poncianas: *rebelando el interior*” (2024), presentada en NOS PUCP, reunió obras de estudiantes elaboradas con madera donada proveniente de árboles en riesgo retirados por la Municipalidad de San Isidro y con metales recuperados del acopio de la PUCP. La exposición incluyó, además, mesas de diálogo, recorridos comentados y una experiencia colectiva de talla desarrollada en el espacio público. Por su parte, “Cultivando afectos” (2025), realizada en el Centro Cultural El Olivar de la Municipalidad de San Isidro, presentó obras concebidas desde la investigación-creación y la reflexión crítica sobre sostenibilidad. En ambos casos, cada estudiante generó una narración personal y subjetiva sobre su propio proceso de investigación-creación, articulando experiencias de vida con problemáticas sociales más amplias. Este fue un ejercicio de escritura reflexiva

Figura 3
Contribución para
Vínculos emergentes en
mundos compartidos
Ana Fátima Meléndez
2024



que permitió a las y los estudiantes dar voz a sus propios posicionamientos personales. La honestidad y profundidad de estas reflexiones críticas generaron un fuerte impacto en las personas que participaron en las visitas, quienes pudieron identificarse con las historias de vida que sirvieron como punto de partida para otorgar una segunda vida a los materiales recuperados mediante las obras artísticas.

Ambas experiencias convocaron a públicos diversos y vincularon la creación artística con la crisis climática, reafirmando el papel del arte como espacio de encuentro, reflexión y acción ecológica. Asimismo, las dos exposiciones se concibieron como un gesto de devolución a la comunidad que nos confió los troncos recuperados, transformando el acto de recibir en un ejercicio de reciprocidad. A través de programas abiertos de actividades y espacios de mediación gratuitos, la muestra devolvió al entorno social lo aprendido colectivamente, compartiendo los procesos, saberes y experiencias que surgieron del trabajo con la materia. Esta dimensión de retribución simbólica y pública encarnó el principio de retorno de saberes que orienta el enfoque de Responsabilidad Social Universitaria (RSU) de la PUCP, consolidando un círculo de aprendizaje compartido entre universidad, territorio y comunidad.

En el ámbito académico, el proyecto Escultura Sostenible fue presentado en la ponencia “From waste to art: Reimagining urban sustainability in sculpture”, durante la *International Journal of Art and Design Education (iJADE) Conference 2024*, cuyo eje temático giró en torno a la construcción de paz a través de las pedagogías artísticas críticas. La iniciativa también fue compartida en diversos encuentros especializados en Lima, como el *Encuentro Anual de Investigación, Creación e Innovación PUCP 2024* y las *Jornadas de Pensamiento Urgente* en el

Centro Cultural de España, lo que permitió difundir sus metodologías y resultados a una comunidad académica más amplia.

Desde la formación —tanto en los cursos regulares como en las actividades cocurriculares—, Escultura Sostenible implementó un programa articulado de conferencias, talleres y seminarios nacionales e internacionales. Abrieron la conversación las charlas del antropólogo y docente de la maestría en Desarrollo Ambiental de la PUCP, Eduardo Bedoya Garland —“La sostenibilidad del ecosistema tropical en un contexto de deforestación y crisis climática” y “El antropoceno y su impacto en las artes y las humanidades”—, que ofrecieron un marco crítico sobre la crisis ambiental contemporánea y sus conflictos a escala local y global. Desde la pedagogía, Franco Galliani realizó una conferencia-taller sobre el pensamiento slöjd. Dicho enfoque ha sido integrado de manera permanente al curso Escultura, modernidad y vanguardias, reforzando así el hacer consciente, la procedencia de los materiales y la ética del cuidado. A ello, se sumó la presentación de portafolio de nuestro egresado Alfredo Ledesma (2024, 20 de junio) —ahora candidato doctoral del programa PhD in Practice de la Academy of Fine Arts en Viena—, cuyas investigaciones sobre cuerpo, territorio y memoria aportaron una mirada situada a la justicia epistemológica, la performatividad del cuidado y el pluriverso como horizonte ético.

También tuvo lugar la charla magistral “El efecto queer: reflexiones críticas desde la ecología y el posthumanismo hacia la práctica artística disidente”, a cargo de nuestra egresada Yssia Verano —candidata doctoral del programa de Doctorado de la Pontificia Universidad de Chile—. En tal charla, llevada a cabo el 29 de abril del 2024, Verano entre-

lazó teoría *queer*, ecofeminismo y posthumanismo para interpelar la formación artística desde tres movimientos: i) comprender, siguiendo a Butler, la performatividad del género como régimen normativo y, a la vez, como potencial de fisura; ii) reconocer, junto con De Lauretis, lo residual y lo ininteligible como lugares fértils de disidencia; y, desde el planteamiento de Braidotti, iii) expandir la sostenibilidad hacia relaciones trans-especie y agencias distribuidas, evitando esencialismos y la fijación de lo *queer* como estética. La sesión activó debates sobre políticas identitarias, ética del cuidado, vergüenza como recurso crítico y lectura del ecosistema artístico local (instituciones, curadurías, públicos), afianzando herramientas para que el estudiantado diseñe rutas propias de investigación-creación que articulen crítica institucional, corporalidades y ecologías del hacer.

Desde la práctica artística ecológica, la artista mexicana Gabriela León ofreció el 19 de junio de 2024 una charla y presentación de portafolio en torno al proyecto La Cochera, dispositivo de trueque y aprendizaje colectivo surgido en Oaxaca durante y después de la pandemia. Su experiencia permitió pensar la communalidad —territorio, asamblea, trabajo y celebración— como trama de organización que exige desaprender valores capitalistas, reaprender a compartir y reconocer la abundancia, cultivando vínculos de afecto, reciprocidad y respeto con la comunidad y el entorno natural. León propuso el arte como práctica social y regenerativa capaz de recomponer lazos entre humanos, territorios y otros seres vivos. Estas ideas resonaron en el grupo estudiantil, generando discusiones sobre economías locales, ecolaturnura, soberanía alimentaria y ética del cuidado.

Para ampliar las posibilidades materiales de la enseñanza y abrir líneas de trabajo con bajo impacto

ambiental y alto valor experimental, se organizó para el cuerpo docente el taller de bioescultura a cargo de la artista y diseñadora mexicana Edith Medina (Biology Studio), reconocida por su trayectoria en biomateriales para la producción artística. Finalmente, con la intención de sumergir a la comunidad en marcos conceptuales y referentes artísticos donde confluyen arte y naturaleza, el 9 de julio de 2024 se realizó el seminario *Vínculos emergentes en mundos compartidos: Atender, convocar, colectivizar*, guiado por Lisa Blackmore (Universidad de Essex, Reino Unido) y Alejandro Ponce de León (Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales). Durante tres días, estudiantes, docentes, egresadas y egresados, junto con participantes de diversos campos disciplinares, afinamos afectos y pensamos en conjunto relaciones entre arte, ecología y comunidad. Como resultado de ese proceso colaborativo, se elaboró el manifiesto *Convocar, Reconocer, Respetar, Imaginar, Reinventar, Escuchar*, que condensa los compromisos y posicionamientos dialogados; y, mediante ejercicios de creación, escucha atenta, diálogo y escritura colectiva, se tramo una memoria visual de este encuentro (ver figuras 1, 2a, 2b y 3).

MANIFIESTO**CONVOCAR(NOS)**

Convocar a la comunidad desde diversos conocimientos e imaginaciones
Convocar y comprometer a las diferentes generaciones
Convocar a diálogos donde haya un encuentro sincero
Convocar a humanos y no humanos para actuar con un propósito común
Convocar a abrirnos a nuevos modos de ver y habitar el mundo
Convocar a sesiones de dibujo

RECONOCER(NOS)

Reconocer al otro, la naturaleza, el humano, la diversidad
Reconocer la dignidad en el todo circundante
Reconocer problemas complejos y posibles soluciones
Reconocer distintas sensibilidades
Reconocer la urgencia
Reconocer afinidades, contextos, territorios
Reconocer la diferencia y respetar la opacidad

RESPETAR(NOS)

- Respetar diferentes ontologías para construir juntos
- Respetar los tiempos y procesos con los humanos, no humanos y más-que-humanos
- Respetar a otros
- Respetar el duelo

REINVENTAR(NOS)

- Reinventar nuevas formas de relacionarnos con el entorno
- Reinventar maneras de crear relaciones
- Reinventar lo humano
- Reinventar modos de diálogo
- Reinventar metodologías artísticas colaborativas para hacer posibles nuevos y mejores mundos

IMAGINAR(NOS)

- Imaginar formas de suturar y reparar heridas coloniales, reconociendo la fuerza del cuerpo como puente de relaciones con otros cuerpos
- Imaginar otras formas de crear y construir mundos con otras especies, entre humanos, no humanos, con lo orgánico e inorgánico
- Imaginar otras posibilidades de vivir
- Imaginar otras formas de existencia no humana
- Imaginar respuestas frente a la urgencia
- Imaginar la contradicción como posibilidad y creer en ella
- Imaginar mejores futuros por medio del diálogo y la práctica artística
- Imaginar lugares y tiempos de encuentro

ESCUCHAR(NOS)

- Escuchar a otre con respeto y empatía
- Escuchar las historias antiguas
- Escuchar a quienes no tienen voz
- Escuchar para oír, no para responder
- Escuchar distintos ritmos
- Escuchar de manera activa el espacio y sus agentes

El impacto social de Escultura Sostenible se evidencia en la transformación de la relación de estudiantes y docentes con los materiales y sus procesos de investigación-creación, así como en el fortalecimiento sostenido de su capacidad de reflexión crítica. Estas transformaciones quedaron registradas mediante actividades reflexivas aplicadas antes y después de la implementación del proyecto, y también fueron documentadas en los textos que acompañan las obras de cada estudiante, los cuales se presentarán en los apartados posteriores de este volumen. Orr (1992, 2004) señala que la educación ambiental logra cambiar actitudes cuando sitúa a los estudiantes como agentes activos en la regeneración cultural y ecológica. En este sentido, se registró un incremento significativo en los indicadores de satisfacción estudiantil en las encuestas de opinión sobre docentes y en reuniones de balance general sobre la implementación del proyecto, lo que confirma que esta innovación docente fortaleció tanto la pertinencia pedagógica como la motivación de estudiantes.

La experiencia también ha aportado nuevas herramientas metodológicas al cuerpo docente y ha impulsado el trabajo interdisciplinario con otras áreas académicas, dentro y fuera de la universidad. Al mismo tiempo, ha situado la ecología, el medio ambiente y la sostenibilidad como ejes centrales de proyectos personales y colectivos de docentes y estudiantes vinculados a la carrera, extendiendo el alcance del aprendizaje más allá del aula. Entre estos destacan La Migración de los Árboles, proyecto de las egresadas y docentes Ana Orejuela y Alejandra Ortiz de Zevallos: una instalación participativa que transformó troncos de árboles caídos en parques zonales gestionados por el Servicio de Parques de Lima (SERPAR) en esculturas móviles, invitando al público a reflexionar sobre el ciclo de vida de los

árboles en los entornos urbanos. Del mismo modo, el Grupo de Investigación-Creación FRAGUA: Escultura y Creación Artística, coordinado inicialmente por Raura Oblitas y actualmente por Verónica Crousse, ha consolidado un espacio permanente de reflexión crítica y de aprendizajes colectivos, en el que participan estudiantes, docentes y egresadas y egresados, en torno a la sostenibilidad, el arte y la comunidad.

En septiembre de 2025, FRAGUA resultó ganador del Concurso Anual de Proyectos (CAP) —un fondo altamente competitivo impulsado por la Dirección de Fomento a la Investigación de la PUCP—, en la categoría de Investigación-Creación, con el proyecto Integraciones Bosque-Arte (PIBA). Este reconocimiento permitirá desarrollar, entre 2025 y 2027, una iniciativa de gran escala que amplíe la línea de sostenibilidad y ecología cultivada desde la carrera de Escultura, consolidando nuestro compromiso con la investigación basada en la práctica artística y la conservación medioambiental.

El proyecto PIBA es una propuesta inmersiva de investigación-creación en/con/desde la naturaleza, y busca desarrollar propuestas artísticas enmarcadas dentro del arte medioambiental integrador, una práctica cuyo objetivo, o efecto, se considera sanador más que meramente diagnóstico. El foco de la sanación es la naturaleza misma o la percepción de la división entre la humanidad y el medio ambiente (O'Brien, 2008). Asimismo, se inscribe en el campo del arte ecológico, concebido como una práctica situada y de impacto ambiental mínimo, basada en la interdependencia y en la colaboración activa con los ecosistemas naturales y culturales para contribuir a su reequilibrio (Albelda, 2015).

Las propuestas que emergen del proyecto PIBA constituirán el eje de una red interdisciplinaria

integrada por artistas, curadores, investigadores medioambientales, especialistas en conservación de bosques y colectividades locales. Estos actores participarán en dinámicas de experimentación, cocreación, reflexión, aprendizaje y acción orientadas a la conservación, la sensibilización afectiva y la difusión de saberes y hallazgos generados en los bosques nubosos de Oxapampa, territorio declarado Reserva de Biósfera por la Unesco, donde arte, comunidad y naturaleza se entrelazan como agentes de transformación ecológica y cultural.

Reflexiones finales

Escultura Sostenible ha sido el punto de partida de esta dimensión urgente que hoy se expande con nuevas ramificaciones. Su legado continúa creciendo a través de los vínculos y aprendizajes que ha propiciado y que seguirán fortaleciéndose en los próximos años mediante diversos proyectos e iniciativas. En ellos, la docencia, la creación y la investigación convergen como un mismo gesto de escucha, colaboración y reflexión sobre el lugar del arte en la regeneración ecológica y cultural.

Entre las principales lecciones que deja este proceso, destaca la relevancia de situar la sensibilidad ecológica como una competencia fundamental en la formación artística. La ética del cuidado —hacia uno mismo, hacia las otras personas y hacia el entorno— se consolida como un núcleo pedagógico capaz de transformar la experiencia educativa y generar impacto social. En este sentido, la práctica docente reflexiva, construida colectivamente y sostenida en el trabajo en equipo, se reafirma como un espacio de aprendizaje transformador, donde pensar, crear y enseñar se funden en un mismo acto. El trabajo colaborativo y la construcción de redes han

demostrado ser esenciales para sostener y hacer evolucionar los cambios, fortaleciendo la capacidad de adaptación frente a contextos cambiantes.

Al mirar en retrospectiva, reconocemos que el recorrido realizado hasta ahora ha sembrado nuevas formas de crear y de habitar el espacio educativo. Bajo la sombra del ficus histórico del patio de Escultura —símbolo vivo de continuidad, afecto y arraigo—, plantado por nuestra fundadora Anna Maccagno, la comunidad universitaria continúa dialogando, creando y tejiendo redes para imaginar futuros justos. Agradecemos a todas las personas que han hecho posible este camino: estudiantes, docentes, trabajadores, aliados institucionales y comunitarios, cuyas voluntades e ideas dieron forma a cada etapa del proyecto. Sin su compromiso y generosidad, Escultura Sostenible no habría alcanzado la fuerza y el sentido colectivo que hoy la sostienen.

Escultura Sostenible se ha convertido en un referente que muestra cómo la educación universitaria puede articular arte, sostenibilidad y compromiso social en un mismo horizonte, regenerando los vínculos entre cultura y naturaleza, y abriendo caminos hacia una comprensión más profunda de ambos como espacios de responsabilidad compartida. Pero, sobre todo, seguimos aprendiendo que educar en arte es también aprender a cuidar y sostener los vínculos y las historias que nos constituyen. En ese aprendizaje común germina la posibilidad de una universidad sostenible más justa, sensible y ecológica, donde el hacer se convierte en la forma de materializar nuestras visiones compartidas de comprender y habitar el mundo a través de la sensibilidad artística.

Referencias

- Albelda, J. L. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. En T. Requejo & J. Parreño (Eds.), *Arte y naturaleza* (s/p). UNED.
- Barnett, R. (2011). *Being a university*. Routledge.
- Barnett, R. (2017). *The ecological university: A feasible utopia*. Routledge.
- Barone, T., & Eisner, E. (2012). *Arts based research*. SAGE.
- Biggs, M., & Karlsson, H. (Eds.). (2011). *The Routledge companion to research in the arts*. Routledge.
- Blackmore, L., & Ponce de León, A. (2024, 9 de julio). *rVínculos emergentes en mundos compartidos: Atender, convocar, colectivizar* [Seminario]. Proyecto Escultura Sostenible, Carrera de Escultura, Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. <https://educast.pucp.edu.pe/video/16215/escultura-sostenible>
- Borg, K., & Johansson, M. (2019). Crafting in higher education: The role of sloyd and materiality in contemporary learning environments. *Techne Series: Research in Sloyd Education and Craft Science A*, 26(2), 1–18.
- Braidotti, R. (2015). *Lo post-thumano*. Gedisa.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (ed. revisada). Paidós.
- Chase, S. (2011). Narrative inquiry: Still a field in the making. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (4th ed., pp. 421–434). SAGE.
- Clandinin, D. J., & Connelly, F. M. (2000). *Narrative inquiry: Experience and story in qualitative research*. Jossey-Bass.
- de Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce / Universidad de la República.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. Yale University Press.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Universidad del Cauca.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1970).
- Freire, P. (2012). *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1996).
- Gudynas, E. (2011). *Buen Vivir: Today's tomorrow. Development*, 54(4), 441–447. <https://doi.org/10.1057/dev.2011.86>
- Gudynas, E. (2016). *Extractivismos: Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la naturaleza*. CLAES.
- Kagan, S. (2014). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. Transcript Verlag.
- Leavy, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice* (3rd ed.). Guilford Press.
- Ledesma, A. (2024, 20 de junio). *Cuerpo, territorio y memoria: procesos de investigación-creación desde el arte contemporáneo* [Presentación de portafolio]. Proyecto Escultura Sostenible, Carrera de Escultura, Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- León, G. (2024, 19 de junio). *La Cochera: prácticas de arte comunitario y sostenibilidad afectiva* [Charla y presentación de portafolio]. Proyecto Escultura Sostenible, Carrera de Escultura, Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. <https://educast.pucp.edu.pe/video/16229/presentacion-de-portafolio-de-gabriela-leon-mexico-cochera-de-servicio-y-la-polinizadora>
- Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera: Sentir y pensar la decolonialidad* (Antología, 1999–2014). CIDOB.
- Morizot, B. (2021). *Maneras de estar vivo: La crisis ecológica global y las políticas de lo salvaje*. Errata Naturae.
- National Society for Education in Art and Design [NSEAD]. (2025). *Convocatoria ijADE 2025 – Ecologías: Llamado a presentación de ponencias (borrador del programa del congreso)*. Conferencia International Journal of Art and Design Education (ijADE), Arnolfini, Universidad del Oeste de Inglaterra (UWE Bristol).
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- O'Brien, P. (2008). Art, politics, environment. *Circa*, 123, 59–65. <https://doi.org/10.2307/25564892>
- Orr, D. W. (1992). *Ecological literacy: Education and the transition to a postmodern world*. State University of New York Press.
- Orr, D. W. (2004). *Earth in mind: On education, environment, and the human prospect* (2nd ed.). Island Press.
- OpenAI. (2025). *ChatGPT* (versión GPT-4) [Modelo de lenguaje]. <https://chat.openai.com/>
- Riessman, C. K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. SAGE.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.

-
- Senge, P. M. (1990). *The fifth discipline: The art and practice of the learning organization*. Doubleday/Currency.
- Sterling, S. (2001). *Sustainable education: Re-visioning learning and change*. Green Books.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts* (2nd ed.). SAGE.
- Unesco. (2017). *Education for sustainable development goals: Learning objectives*. Unesco Publishing. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247444>
- Vásquez-Fernández, A. M., & Ahenakew, C. (2020). Resurgence of relationality: Reflections on decolonizing and indigenizing 'sustainable development'. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, 43, 65–70. <https://doi.org/10.1016/j.cosust.2020.03.005>
- Verano, Y. (2024, 29 de abril). *El efecto queer: reflexiones críticas desde la ecología y el posthumanismo hacia la práctica artística disidente* [charla magistral]. Carrera de Escultura, Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. https://educast.pucp.edu.pe/video/16227/charla_magistral_el_efecto_queer_reflexiones_criticas_desde_la_ecologia_y_el_posthumanismo_hacia_la_practica_artistica_disidente_a_cargo_de_la_maestra_verano
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad, colonialidad y educación. *Educación y Pedagogía*, 19(48), 25–35.
- Weick, K. E. (1995). *Sense-making in organizations*. SAGE Publications.
- Ursula Cogorno Buendía
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9340-7288>
cogorno.ursula@pucp.edu.pe
- Octavio Centurion Bolaños
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-3477-6547>
octavio.centurion@pucp.edu.pe
- Veronica Crousse de Vallongue Rastelli
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-8519-7927>
vcrousse@pucp.edu.pe
- Flavia Gandolfo López de Romaña
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-5078-1237>
fgandolfo@pucp.edu.pe
- Marta Cisneros Velarde
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-5790-8130>
mcisner@pucp.edu.pe

Exposiciones Artísticas **Tipas y Poncianas: *rebelando el interior* y Cultivando afectos**

Resumen

Las exposiciones artísticas “Tipas y Poncianas: *rebelando el interior*” (2024) y “Cultivando afectos” (2025), desarrolladas por la Carrera de Escultura de la PUCP, constituyen dos momentos de un mismo proceso formativo en arte: Escultura Sostenible. Ambas experiencias, realizadas en colaboración con la Municipalidad de San Isidro, consolidan una pedagogía material situada en la sostenibilidad, donde la relación entre arte, ecología y comunidad adquiere densidad simbólica y práctica. En “Tipas y poncianas”, la madera y el metal recuperados se transformaron en esculturas vinculadas a metáforas de vulnerabilidad y resistencia, reivindicando el trabajo manual como gesto de acción ecológica. Por otro lado, en “Cultivando afectos”, la materia se volvió biológica y relacional: las esculturas germinaron, fermentaron y se entrelazaron con organismos vivos, invitando a repensar la empatía como principio formativo. En ambas ediciones, la práctica escultórica se expandió hacia una ética del cuidado y la interdependencia. Innovar en la educación artística implicó aprender a mirar y sentir de otro modo lo que nos rodea, extendiendo ese aprendizaje más allá del aula, hacia los espacios públicos de exhibición y mediación cultural.

Palabras clave

Escultura, Ecología, Sostenibilidad, Investigación-creación, Responsabilidad Social Universitaria.

El 7 de septiembre de 2024 se inauguró la exposición “Tipas y poncianas: *rebelando el interior*” en el Complejo NOS PUCP, en la ciudad de Lima. Uno de los ejes conceptuales que unió las piezas exhibidas tomó forma en la objetualidad: todas tuvieron su origen material en insumos obtenidos de los acopios de la PUCP y de la Municipalidad de San Isidro. Esta exposición tuvo su antecedente en otra, “*Preludio*” (2023), realizada en el *hall* del Gran Hotel Bolívar, que también contempló este tipo de práctica de producción artística desde el recojo. Sin embargo, fue a raíz del proyecto Escultura Sostenible (2024) que la carrera sistematizó y formalizó dicha práctica a través de diferentes acciones, entre ellas, un convenio de colaboración con la Municipalidad de San Isidro para la recuperación de troncos procedentes de talas de parques.

“Tipas y poncianas: *rebelando el interior*” exhibió diecisésis esculturas de madera y fierro que incluyeron los troncos recuperados de los parques sanisidrinos y piezas de metal desecharo. Las obras presentadas se convirtieron en metáforas de procesos de transformación: cuerpos que se desgarran y renuevan, urbes imaginadas construidas en madera, y piezas que revelan tanto la vulnerabilidad como la fuerza de lo orgánico. La exposición invitó a repensar el ciclo de vida de los objetos y a reconocer el potencial expresivo de aquello que la sociedad suele descartar. Fue, además, un acto de rebeldía frente a la inmediatez de nuestro tiempo, reivindicando la paciencia y la perseverancia del trabajo manual como gestos de resistencia cultural y ecológica.

Las obras fueron realizadas por Angie Monzón, Ellie Bruce, Daniella Ramirez, Kori Barboza, Alex Quispe, Mariana Valverde, Maria Gonzalez y Leonardo Chumbes. Creadores aún en proceso formativo, asumieron con solvencia el desafío de otorgar

una segunda vida a estos materiales, explorando en ellos tensiones entre fragilidad y resistencia, deterioro y renacimiento. Con un manejo técnico consolidado, se involucraron en procesos de gestión, traslado y montaje, componentes esenciales en la formación y ejercicio profesional de la escultura.

Los procesos conceptuales y metodológicos pueden ser invisibles en las obras artísticas; por ello, como parte de las actividades, se llevó a cabo una mesa de diálogo sobre los procesos de investigación-creación, visitas guiadas a la exposición y una demostración de talla en madera que lideró el profesor de la carrera de Escultura, Franco Galliani. Así, además de los y las artistas en exhibición, participaron Jordán Gambirazio, Luna Arce, Valentina Marín y Ayrton Nunja.

Un año después, el 7 de agosto de 2025, la Sala de Arte del Centro Cultural El Olivar se presentó “Cultivando afectos”. La intención de esta exposición fue fortalecer el horizonte de la propuesta de Escultura Sostenible, que plantea situar la crisis ecológica no solo como un problema ambiental, sino como una crisis de sensibilidad y de vínculos con el mundo. Las obras reunidas en “Cultivando afectos” exploraron los límites entre lo individual y lo colectivo, y plantearon nuevas formas de mirar la materia desde la empatía y la escucha.

Esta exposición propuso la creación de vínculos afectivos desde la relación con los materiales, con los otros y con el entorno, entendiendo el afecto como una toma de conciencia de que nuestras acciones tienen consecuencias sobre ellos. Colocar en el centro la interdependencia y la responsabilidad compartida conduce a una forma de empatía que articula cuerpo y materia como parte del proceso formativo. Este vínculo posibilita que la práctica con los materiales funcione como un ejercicio de memo-



ria que enriquece la experiencia educativa, consolidando aprendizajes que trascienden lo técnico y se inscriben en una dimensión ética.

Para esta nueva edición de Escultura Sostenible, se mantuvo el acuerdo entre la Municipalidad de San Isidro y la PUCP. Gracias a ese vínculo interinstitucional, se pudo gestionar un trabajo conjunto entre la carrera de Escultura y las gerencias de Desarrollo Ambiental Sostenible y de Educación, Cultura y Turismo de dicha municipalidad. Se seleccionó al grupo de estudiantes conformado por Patricia Quispe, Jordán Gambirazio, Fernando Franco, Shanon Avellaneda, Orion Velit, Nicole Campos, Gabriela Gomez y Karina Sáenz.

En esta ocasión, los lenguajes artísticos incluyeron la incorporación de ensamblajes, instalaciones con organismos vivos y materiales sintetizados por medio de la fermentación. Esculturas intervenidas con elementos de base biológica, piezas capaces de germinar semillas en contextos urbanos o ensamblajes que resignifican objetos descartados mostraron que innovar en arte no implica necesariamente usar la tecnología más reciente, sino atrevernos a mirar de otra manera lo que ya nos rodea. Además, se llevó a cabo un conversatorio que permitió trazar ejes discursivos de particular interés contemporáneo: desde cómo la valoración del autocultivo y la intervención en procesos biológicos abre la posibilidad de desarrollar estrategias ecosostenibles en la producción de biomateriales, hasta cómo la investigación plástica en torno a la vulnerabilidad del cuerpo nos conduce al ámbito del espacio público experimentado como un entorno de inseguridad.

El diálogo entre ambas muestras permitió visibilizar un proceso de maduración colectiva: de la recuperación y transformación de materiales a la regeneración simbólica y biológica de la materia; del

gesto resistente al gesto afectivo; de la escultura como objeto a la escultura como medio para construir relaciones sensibles. Tanto “Tipas y poncianas: *rebelando el interior*” (2024) como “Cultivando afectos” (2025) fueron el resultado de un trabajo articulado entre la dirección de la carrera de Escultura, a cargo de Ursula Cogorno, y la coordinación general de Franco Galliani, con la colaboración de un equipo docente que integró distintas generaciones y enfoques de la enseñanza. En “Tipas y poncianas” participaron Franco Galliani, Marta Cisneros, Octavio Centurion, Ursula Cogorno, Angélica Ríos, Ana Orejuela, Italo Flores y Francisco Revoredo; mientras que en “Cultivando afectos” lo hicieron Franco Galliani, Flavia Gandolfo, Ursula Cogorno y Francisco Revoredo. La diversidad de miradas permitió construir un tejido pedagógico común, donde la docencia, la curaduría y la gestión fueron concebidas como extensiones de una misma práctica docente ética y colaborativa.

Flavia Gandolfo López de Romaña
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-5078-1237>
fgandolfo@pucp.edu.pe

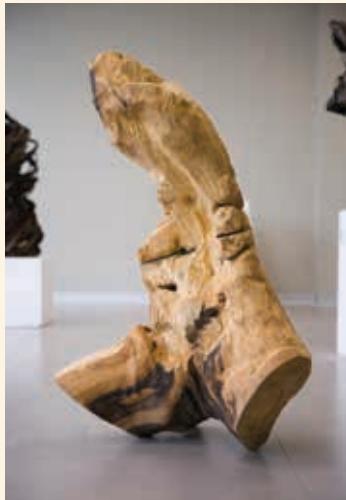
Franco Galliani García
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0009-0006-2986-6918>
franco.galliani@pucp.edu.pe

Ursula Cogorno Buendía
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9340-7288>
cogorno.ursula@pucp.edu.pe





**Tipas y poncianas: *rebelando* el interior
(2024)**



Mariana Valverde

En transmutación

2024

Talla en madera

La madera me invita a una relación distinta: es un cuerpo vivo con historia y memoria. Cada corte se convierte en diálogo con sus vetas, pliegues y tensiones. Tallar es aceptar la transformación, es convivir con la incomodidad del cambio y al mismo tiempo descubrir su belleza. En esta pieza busco representar un cuerpo en transmutación, con movimientos que expresan mutabilidad y nacimiento. Más que imponer una forma, dejo que la madera me guíe; la pieza surge de esa conversación entre lo que soy y lo que ella me ofrece.



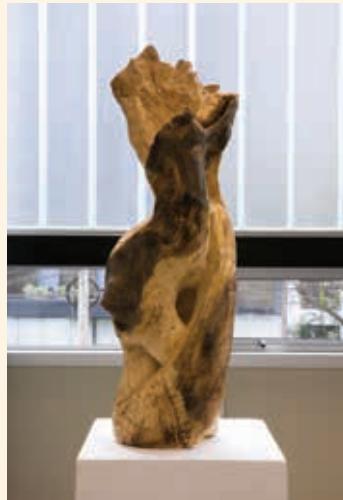
Mariana Valverde

Telolecito con harto vitelo

2024

Soldadura en fierro

Escultura de metal soldada con materiales reciclados. Representa a un telolecito, cuerpo biológico que se caracteriza por contener cantidades significantes de vitelina, energía y, por lo tanto, dinamismo. Se usaron diferentes técnicas e instrumentos para texturas y acabados, como discos de pulido, uso del oxicorte y soldadura.



Ellie Bruce

Concordia

2024

Talla en madera

Tallé esta pieza con gubia, formón, hacha y motosierra. Exploro la relación entre el interior y el exterior a través de las vetas de la madera, que envuelven y desenvuelven el cuerpo de la obra. La protegí con un acabado transparente y la ebonicé con vinagre y lana de acero para acentuar su expresividad.



Ellie Bruce

Armadura de penitencia

2024

Soldadura en fierro

Trabajo con planchas de acero reciclado para generar volúmenes suaves que contrastan con la dureza del material. Al cortar, soldar y texturizar con soplete, busco crear una pieza intimidante, casi penitencial, cuyo acabado en barniz marino refuerza su fuerza contenida.



Leonardo Chumbes

Utopía urbana

2024

Talla en madera

Imagino una ciudad futura en la que el acero y el concreto han dejado de existir, y es la madera la que sostiene las grandes metrópolis. A partir de troncos, rescato formas geométricas de las urbes actuales y replanteo sus vetas como testigos de resistencia. Con esta pieza busco proponer otra manera de entender la arquitectura de la ciudad y la forma en que nos relacionamos con ella.



Leonardo Chumbes

Protección y agonía

2024

Soldadura en fierro

En esta obra represento el cuerpo yacente de Cristo en la cruz como reflejo de protección a costa de sí mismo. El dolor y la agonía se transforman en una capa protectora que resguarda la vulnerabilidad de quienes aún no cuentan con fuerzas suficientes. Al igual que la planta de sábila, que cuida a costa de sí misma, busco mostrar un híbrido entre lo humano y lo vegetal, en el que distintas formas de deterioro expresan la misma intención de cuidado.



María Gonzales

Entre cráneos y espinas

2024

Talla en madera

Tallé esta escultura en madera ponciana siguiendo sus formas naturales. Un núcleo central se expande en brazos de los que emergen pinchos, inspirados en elementos como un cráneo de cabra. Busco explorar tensiones orgánicas, conectadas y dinámicas que evocan la vida y la muerte.



María Gonzales

Escombros de un recuerdo

2024

Soldadura en fierro

Construí esta pieza con capas superpuestas de metal reciclado. Corté, soldé y doblé cada fragmento para generar movimiento y textura. La acumulación evoca memorias fragmentadas que, como escombros, se entrelazan y encuentran una nueva forma.



Daniella Ramírez

Carne viva

2024

Talla en madera

Tallé esta obra a mano siguiendo las vetas de la madera, buscando representar la apertura de la piel, como una quemadura o desgarro. La organicidad del material me permitió resaltar textura y fluidez. La pieza se erige como un cuerpo desgarrado, vulnerable, expuesto.



Daniella Ramírez

Lo que en un principio fui

2024

Soldadura en fierro

Trabajo con residuos reciclados para reintegrar fragmentos en una unidad tras la descomposición. Mi vulnerabilidad aparece como una unión que se dispersa; soy frágil y me cierro en mí misma. Cada pieza forjada, cortada y soldada refleja esa tensión entre dispersión y recomposición.



Alex Quispe

Pubis

2024

Talla en madera

Tallé un pubis en madera, hueco y abierto, cuyas ondas evocan capas de piel que regresan hacia su intimidad. La pieza se presenta elevada, como atrapada en su propia burbuja en movimiento. Mi intención es mostrar vulnerabilidad y fuerza en tensión constante.



Alex Quispe

Garra de fierros

2024

Soldadura en fierro

Creé esta garra caótica de fierros que protege su interior mientras lo hiere en su propio retorno de ataque. Evoca una defensa agresiva, nacida de encuentros desafortunados que se enredan en tejidos de metal. La obra se convierte en un bucle de desesperación y autoflagelación.



Angie Monzón

Re(b)elación

2024

Talla en madera

Tallé esta obra con formón, gubia y mazo, buscando profundidades que abrieran un vacío en el interior de la pieza. Ese vacío se convierte en protagonista, evocando contención y, al mismo tiempo, un intento constante de liberación.



Angie Monzón

Esta (no) soy yo

2024

Soldadura en fierro

Elaboré esta escultura con metal reciclado, usando oxícorde y soldadura. Cada corte aporta cierre o aglomeración, mientras que los alambres en forma de costura sugieren vulnerabilidad expuesta. Quise que el espectador pudiera "mirar por dentro", en un juego de encierro y protección frente al exterior.



Kori Barboza

Entre los reflejos de una erosión

2024

Talla en madera

Utilizo la madera para explorar mi proceso de enfrentar y superar un miedo. Cada corte y cada forma tallada es un paso hacia la aceptación del cambio y la transformación interna que experimento. Más que una escultura, busco crear un espacio visual y emocional donde pueda confrontar y abrazar ese tránsito, conectándome con mi propio ser.



Kori Barboza

Dentro del ojo de un huracán

2024

Soldadura en fierro

Cuando pienso en el nacimiento de un huracán, reconozco en su núcleo una dualidad: es protección y, al mismo tiempo, destrucción. Así también, reprimir mis emociones comenzó como un gesto de defensa, pero terminó desatando consecuencias dañinas dentro y fuera de mí. A través de la escultura en fierro, busco revelar esa tensión entre fortaleza y vulnerabilidad que habita en nuestras emociones contenidas.









**Cultivando afectos
(2025)**



Patricia Quispe Mendoza

Re-bote de basura

2025

Ensamblaje

Entre los restos y los escombros, surge una ternura para lo que ya no sirve. Estas piezas nacen del encuentro con materiales en desuso y del instinto por de-tener-me a mirar lo cotidiano desde lo frágil, lo inútil y lo absurdo, descubriendo que en lo roto hay juego, memoria y posibilidad.



Patricia Quispe Mendoza

Sináforo

2025

Ensamblaje

Jordán Gambirazio

Genealogía de un árbol

2025

Instalacion, madera de olivo recuperada,
collage, panel de luz. Medidas variables

Genealogía de un árbol es un proyecto que parte de una gran metáfora que vincula al cuerpo humano con el cuerpo de un árbol a través de una mirada médica y poética. Exploro las estructuras biológicas, la fragilidad de la memoria, la vulnerabilidad y resiliencia de la vida. Estas obras forman parte de la primera etapa de la investigación que sigue en curso.





Nicole Campos

**Su carne fue muro,
su amor fue escudo**

2025

Soldadura en fierro

“Su carne se convirtió en armadura, sus brazos en piedra impenetrable y su pecho en una cuna de seguridad [...] lo sostuvo mientras se convertía en cenizas [...] envolvió a su hijo en un abrazo más fuerte que la muerte”. Es una obra sobre el amor de una madre que protege a su tesoro máspreciado, llevándola al sacrificio de su propia vida. Inspirado en una historia propia que recuenta los sucesos de una madre y su hijo durante la época del Holocausto.



Nicole Campos

**Fui escudo
pero no destino**

2025

Tallado en madera

“Una madre no puede proteger con su vida, si ya no le queda vida que dar”. Proyecto continuación de Su carne fue muro, su amor fue escudo, es el trágico final que acaba con la vida del hijo, quien sucumbe a la merced de los enemigos que profanan el cuerpo fallecido de su madre. Inspirado en una historia propia que recuenta los sucesos de una madre y su hijo durante la época del Holocausto.



Shanon Avellaneda

Separación opuesta
2025

Tallado en madera

Son dos cuerpos unidos después de que el ciclo de la vida concluye con la muerte del más débil, condenado a morir para la supervivencia del más fuerte. Se funden en una criatura que por el destino se rompe, partiéndose en dos, y la presa emerge como el interior del depredador renaciendo como una nueva criatura. Ya no es simple comida, es un nuevo ser vivo que porta las memorias del dolor pero que sigue adelante y el depredador convertido en piel se desgarra como una capa del nuevo portador de la vida.



Gabriela Gómez

Huella

2025

Tallado en madera

Esta obra simboliza la huella que dejan las expectativas sociales sobre los cuerpos femeninos. El cuerpo no es solo carne, sino también discurso, atravesado por la pregunta de qué significa ser mujer y por el género entendido como un constructo social, no una condición biológica. Estas exigencias y narrativas a las que estamos expuestas marcan nuestra experiencia humana: una herida que no siempre duele, pero que cargamos en cada movimiento.



Gabriela Gómez

Dominio

2025

Soldadura en fierro

Una pelvis distorsionada, atravesada por púas. Su forma no responde al cuerpo real, sino al peso de la violencia que la distorsionan. Esta obra habla del cuerpo femenino como un territorio controlado por paradigmas socioculturales. Estos, como los medios de dominación, la opresión y la violencia, se imponen sobre un hueso que debería simbolizar libertad, sexualidad y movimiento para las mujeres.

Orion Velit

Ser semilla

2025

Objetos reciclados, tierra y plantas

Ser semilla es un proyecto experimental sobre cultivo, resistencia y activismo. A través de esculturas vivas con hongos benéficos, invernaderos reciclados y germinaciones visibles, exploró nuevas formas de cultivar en contextos urbanos. Este trabajo promueve la simbiosis entre regeneración y descomposición, compartiendo saberes para futuros jardines posibles.





Fernando Franco

Fractura

2025

Tallado en madera

Confiamos en que nuestros huesos nos brindan seguridad y que nos sostendrán siempre, por eso su fragilidad puede sorprendernos y tener un impacto significativo en nuestra calidad de vida. Mi proyecto simboliza la vulnerabilidad del cuerpo humano y de la vida misma, representado por un fémur quebrado en un intento fallido de componerlo.



Karina Sáenz

Habitarme por primera vez

2025

Madera quemada,
carbón vegetal y SCOPY

La obra propone un cuerpo fragmentado y poroso, donde la madera quemada conserva huellas internas y el SCOPY fermentado pulsa hacia el exterior. Entre fuego y materia viva, se revela un tránsito entre lo que se guarda y lo que insiste en salir, desbordando los límites de lo íntimo.





Introducción al pensamiento slöjd

Resumen

La charla magistral de Franco Galliani se dio en el marco del curso Escultura, modernidad y vanguardias (PUCP, junio 2025). Esta expuso los fundamentos del pensamiento slöjd, tradición pedagógica nórdica basada en el trabajo manual en madera. En la presentación se desarrolla el componente actitudinal del slöjd educativo, basado en error, aprendizaje y creatividad, abordando su aspecto ético en relación al cuidado del medio ambiente. Además, se propone su valor a partir de una relación con la herencia cultural del Perú y se comentan las líneas de investigación vigentes a propósito del slöjd a nivel universitario. La propuesta refuerza la interdependencia entre arte, naturaleza y cultura, fomentando procesos de aprendizaje sensibles y sostenibles.

Palabras clave

Talla en madera, Error, Procesos cognitivos, Inteligencia práctica, Conciencia ambiental.

Comencemos señalando que uno de los rasgos estéticos involucrados en la escultura moderna fue el elevado componente técnico y la convergencia de los oficios como dos factores que se relacionaron entre sí. Dicho rasgo motivó la búsqueda de una esencia, la voluntad de oponerse a la pérdida y la subversión de lógicas de olvido respecto a un mundo que se iba por el advenimiento de uno nuevo. Ello se puede apreciar en la obra de Constantin Brancusi y Julio González, así como en las ideas de William Morris que sirven para entender las obras de J. R. R. Tolkien, Henry Moore y Barbara Hepworth.

La escultura moderna peruana podría haberse gestado a partir de la llamada generación del 68, representada por Miguel Baca Rossi y Jorge Piqueras, y concretarse posteriormente en las obras de Joaquín Roca Rey, Cristina Gálvez, Carmen Saco y Alberto Guzmán. El origen de la carrera de Escultura en la PUCP, en 1965, también marca un hito crucial en este desarrollo, dando lugar a una nueva etapa de consolidación con artistas como Benito Rosas, Sonia Prager, Susana Roselló y Lika Mutual.

Otros hitos históricos que influyeron fueron el golpe militar de Juan Velasco Alvarado en 1968 y su posterior régimen, la tensión entre la figuración y la abstracción en generaciones anteriores y la brecha entre los productores de arte cultos y los artistas populares. Recordemos que Joaquín López Antay (retablista) ganó el Premio Nacional de Cultura en la categoría de arte, lo que produjo una polémica en élites artísticas (Castrillón, 2010). El surgimiento del conflicto armado interno y la generación del 79 también tienen una marcada influencia en la escultura peruana en una época cambiante e insegura.

En estos momentos comenzaremos con la charla sobre la tradición slöjd de trabajo en madera. Quisiera comenzar invitándoles a cuestionarse sobre dos relatos que giran en torno al árbol manzano, que pueden tener algo en común: por un lado, se dice que Isaac Newton se encontraba recostado sobre un manzano y que, al caer uno de sus frutos sobre su cabeza, le fue conferida una claridad que lo llevaría a descubrir la ley de gravitación universal. De otro lado, se dice también que Eva aceptó comer la manzana, fruto prohibido del árbol de la ciencia, del bien y del mal. Eva invitó un poco de la fruta a Adán y, de ese modo, ambos fueron expulsados del paraíso y se volvieron seres mortales.

La sabiduría del árbol es en ambos casos muy sugerente. Recordemos que la fruta sirve para proteger la semilla y nutrirla. De ese modo, luego puede estar lista para germinar. La fruta también sirve para que algunos animales la coman y puedan diseminar las semillas que consumen y luego desechan. Tal parece que la intención del árbol era *dar continuidad* produciendo su fruta y colocándola en un ciclo.

Detenerse a comprender la función de la fruta es preguntarse por la procedencia, es preguntarse por el árbol.

Notemos que el árbol se establece como soporte narrativo para posibilitar el inicio de un relato a través del fruto: el árbol produce el fruto que contiene la semilla, la fruta es dulce para hacerla más atractiva y así aumentar las probabilidades de que la semilla continúe, pero también para que se mantenga nutrita y lista para volverse árbol. Naturalmente, abreviar dicho proceso de continuidad no se condice con su lentitud inherente.

Concuerdo en que resulta llamativo descubrir que quizá no fue una manzana lo que Eva aceptó comer, sino un higo o una uva; o que la manzana no cayó sobre la cabeza de Newton, sino frente a él; o incluso que él no estaba recostado bajo el árbol, sino observándolo a cierta distancia. Sin embargo, lo que realmente me interesa es que se detengan en el relato que ha prevalecido: en ese mito que sintetiza el hecho y en lo que su forma nos revela.

Pienso que el eflujo de estos mitos permite que percibamos un paradigma del mundo real. Caer en la equivocación, acudir a la curiosidad es arriesgarse a pensar por uno mismo, es atreverse a conocer el mundo y su complejidad. Es como mirar lo obvio y descubrir lo profundo, y descubrir así cómo está ordenada la libertad.

El mundo está henchido de sentido. ¿Pero qué hacemos frente a una realidad tan polisémica? Bruno Munari sostiene que la fantasía es el ámbito adecuado para que podamos procesar los fenómenos creativos porque admite muy bien el error. Además, Munari propone comprender al árbol como la lenta explosión de la semilla (Munari, 2018). ¿No es genial eso? ¿Y no es preciso también?

“Slöjd” es una palabra sueca que, en un sentido general, designa cualquier trabajo manual, manualidad o artesanía. En un sentido más específico —el que aquí nos interesa—, el slöjd se refiere al trabajo manual en madera realizado mediante un método de tallado con hacha y cuchillo, basado en la relación entre el segmento de madera que se trabaja y su lugar de procedencia dentro del tronco y del árbol.

La tradición slöjd se caracteriza principalmente por el tallado de cucharas, pero también incluye el

tallado de cuchillos para untar mantequilla, percheros, *bowls*, cucharones, *kuksa* (un tipo de taza de madera), suecos, tornos a pedal, tejidos, canastería de corteza de árbol, un tipo de escritura con cuchillo sobre madera, elaboración de pinturas basada en suero de leche, ornamentación de columnas, sillas, botones de madera, entre otros.

Ahora bien, el término slöjd implica un significado actitudinal muy interesante: significa “ser práctico e inteligente, cuidando los materiales donde vives y haciendo lo mejor posible con ellos” (Sundqvist, 2019). Este término proviene de otro más antiguo, *slög* (s. IX d. C.) que, en inglés, significa *not uncrafty*, y podría traducirse al español como “una persona ingeniosa, astuta y laboriosa”.

Entonces, slöjd significa, radicalmente: ser, laboriosamente hablando, inteligente con las manos.

Lo interesante es que el slöjd se convirtió en un sistema educativo que, con el pasar de los años, pasó a establecerse como materia obligatoria en la educación escolar de los países nórdicos hasta el día de hoy.

El slöjd fue sistematizado para el nivel escolar por el pedagogo Otto Salomon y por Uno Cygnaeus desde 1865 y consiste básicamente en despertar capacidades actitudinales a través del trabajo en la madera. De esa manera, los estudiantes desarrollan cualidades como autosuficiencia, concentración, perseverancia, pulcritud, amor por el trabajo y resiliencia (Thorbjörnsson, 1994).

El slöjd educativo ha influenciado a pedagogos importantes, tales como Maria Montessori, Rudolf Steiner y Johann Heinrich Pestalozzi. Asimismo, en la actualidad es una tradición de tallado en madera muy difundida a través de las redes sociales y célebre por el tallado de cucharas con hacha y cuchillo.

La tendencia a la simplicidad, asociada a un modo de vida que no ha sido desprovisto de su vínculo con lo natural, recorre todo este proceso e implica una predilección por una estética que prioriza el trabajo manual. Ese espíritu también se puede apreciar en la obra de Jack London, la película *Into the wild*, que está basada en el libro del mismo nombre escrito por Jon Krakauer, en obras de Henry Thoreau como *Walden* o *Desobediencia civil* y en las habilidades de supervivencia conocidas como *bushcraft*.

Actualmente, esta tradición inspira un movimiento de talladores de cucharas y *bowls* alrededor del mundo cuyos principales difusores son Wille Sundqvist, Jörgge Sundqvist, Bengt Lindström, Peter Follansbee, Barn the Spoon, JoJo Wood, Jane Mickelborough, Owen Thomas, David Fisher entre otros. Algunos de estos talladores organizan el evento anual The Spoon Fest, donde se reúnen cientos de personas a tallar cucharas.

El campo semántico de la madera es psicopedagógico

La esencia del pensamiento slöjd —o, más precisamente, la satisfacción que surge al avanzar en el tallado con cuchillo y al experimentar el vínculo que se establece al contemplar sensiblemente la madera— nos sitúa en un aprendizaje consciente, en el que la mente siente y reflexiona mientras trabajamos la madera.

Este nivel de conciencia autónoma me da testimonio de mí mismo en ese momento: me percibo sintiendo esto y aquello, distrayéndome, decidiendo o claudicando. Así pues, se vuelve posible razonar mi propia creatividad. Entonces, el objetivo de esta charla es compartir los principios del pensamiento

slöjd para mostrar que es posible reconocer el fuenro interno de nuestro propio proceso de aprendizaje.

Cuando tallamos la madera, reconocemos que ansía ser una estructura hacia arriba para distribuir agua y nutrientes a todo el árbol. Nos damos cuenta de que indica direcciones y deja ver formas insinuándose. El tallado, entonces, es pedagógico, porque nos deja ver signos, y nos pone, de tal forma, en situación de aprendizaje.

De igual modo, al situarnos en un proceso de aprendizaje, ingresamos a un campo semántico de naturaleza psíquica, pues al permanecer en el presente nos vinculamos afectivamente con las decisiones que no producen el resultado esperado. Nos relacionamos con el error, y el proceso de tallado se transforma entonces en un proceso de descubrimiento: el error aparece como una fuente de nuevas posibilidades, lo cual potencia la plasticidad neuronal.

De esta manera, nuestra autoestima se mueve ágilmente en los mecanismos de error-recompensa que ofrece el tallado, pero sin colapsar en ninguno. Así, la madera pauta y guía el proceder del *slojder* a través del aprovechamiento del plasmado de la cuchara en el segmento de tronco desde una valoración estructural-eficaz. Recordemos que se escoge el mejor tronco para albergar la cuchara más solvente.

En resumen, el trabajo en madera ofrece una experiencia que integra simultáneamente los aspectos psíquicos y pedagógicos. Esto ocurre tanto por las constantes orientaciones de sentido que emanan de la estructura interna de la madera —las cuales invitan a razonar, recordar y observar la anatomía del árbol— como por la dinámica meditativa entre la autoestima y la conciencia presente, generada a partir de los continuos mecanismos de error y recompenza.

Chimú
(1100-1400 d.C.)
**Sonajero con
representación de
figura humana**
Madera tallada
80 x 6,5 x 3,3 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Gail Martin



La permanente atención o, mejor dicho, la escucha, es el músculo que más directamente se ejerce al tallar una cuchara con hacha y con cuchillo, ya que es necesario estar muy atentos a percibir cuáles son las mejores posibilidades estructurales que el tronco escogido nos está alcanzando. Esa nitidez es distinguible gracias a un tallado a favor de la veta: los signos de esta madera se manifiestan cuando la tallo de esta forma determinada.

La actitud presente permite testificar el pensamiento, situarse momentáneamente fuera de su flujo y observar cómo pienso, qué llega al pensamiento mientras hago esto o aquello. Pero, sobre todo, revela lo extraordinario que resulta sentirse plenamente presente al tallar la cuchara, mientras ese mismo flujo mental, que antes parecía envolverlo todo, puede ahora ser gestionado. Esa es la huella cognitiva que deja el proceso de elaborar cucharas de madera desde esta conciencia atenta.

Así se comportan las unidades de sentido de la madera. La fibra, veta, nudo, signo, dirección, remolino, tienen una intención pedagógica hacia quien las trabaja. Tengamos en cuenta que cada especie de árbol es un universo aparte, que la madera presenta diversas condiciones y características que aumentan la riqueza de esta experiencia, y que es a través del desarrollo de la destreza en el manejo de la herramienta que el *slöjder* se da cuenta de que hay una hendidura moral por la cual se puede ingresar.

El espíritu de esta práctica radica en tomar del árbol solo lo necesario, cuidando los materiales y encontrando motivación en la autosuficiencia de poder hacer la cuchara que se necesite. Vinculados a una actitud consciente de la finitud y a un sentido de pertenencia ecosistémico, esta práctica nos permite reconocer que la pregunta por la procedencia del

material incorpora, dentro de nuestro rango de consideración empática, la dignidad del árbol.

Los árboles existen dentro de su propio marco temporal. Como el *slöjder* está arraigado a ese ritmo, conoce los secretos del bosque y las condiciones previsibles de la madera. Así, la pregunta por la procedencia despierta resonancias éticas, al reconocer los esfuerzos del ecosistema por sostener la continuidad de la vida.

A simple vista, tallar puede parecer una práctica monótona. Se trata de hacer algo una y otra vez, sin perseguir el éxito como alguna forma de clímax. “La insistencia mecánica de pequeñas acciones irrelevantes aletarga la distracción en el accidente cotidiano y, absorto en su propia abstracción automática y casi instintiva, admite nuevos planos de percepción y conocimiento” (Pezo & Von Ellrichshausen, 2012).

Cuando tallamos aparece un nuevo requisito antes del objetivo inmediato que nos habíamos propuesto, y eso puede impacientarnos. Entendamos el tallado en madera como un dominio afectivo, pues cultiva actitudes, emociones y valores entre el árbol y uno mismo. Hablamos de *hacer callo*, pero no solo en la mano, sino también en la mente, en la inteligencia práctica.

En escultura, es común hablar del diálogo con el material. Vale la pena comentarlo porque, para que exista un diálogo, debe haber dos entidades escuchándose: el árbol nos enseña su historial clínico cuando observamos sus anillos, nos permite apreciar el paso del tiempo y es el primer calendario de eventos climáticos.

Además, el árbol nos sirve como soporte para representar, pero no solo por su dimensión física, sino porque gracias a su longevidad se le puede identificar con lo que perdura en el tiempo. Gracias

a su estatus ambiguo como organismo vivo, el árbol puede encarnar la noción abstracta de la vida, puede simbolizar el ciclo de la vida y la muerte y puede servir de apoyo para la continuidad de una comunidad (Tidball, 2014).

Ahora, me gustaría pedir su participación. Se encontró en el antiguo armario de un *slöjder* un breve texto en verso (Samuelson, 2013). Se trata del *Aforismo de Iván*, que resulta muy elocuente en cuanto a dilucidar la inteligencia práctica del *slöjder*. Leamoslo en silencio, por favor, y anímense a comentar sus apreciaciones.

El aforismo de Iván¹

Las cosas deberían salir mal,
pues si todo saliera bien,
golpea el relámpago,
y todo se volvería cenizas.

Si un día las cosas han ido bien,
suelo serruchar una tabla,
10 centímetros más corta,
solo para ser desafiante,
conmigo mismo.

Líneas de análisis del aforismo:

- Cuando todo está yendo bien, nos autosaboteamos. Entonces, el autor sugiere hacer algo mal “por fuera” para desactivar el autosabotaje.
- Hay que tener algunos errores “en la mezcla” para “dejar salir los malos espíritus”; es decir, para evitar peores calamidades en el proceso.
- Cuando las cosas están bien, la persona se está preparando para algo malo, pues sabe que lo primero no es estable.



– Es preferible no encandilarse con el éxito del trabajo, pues obnubila. La terquedad implica un aumento de conciencia.

Tal parece que, en el aforismo, lo que se valora es estar tan familiarizado con el error que, cuando este no aparece, debe incluso reponerse deliberadamente. No se trata solo de reconocer su tendencia a manifestarse, sino de aprovecharlo como fuente de posibilidades.

Quiero expresar lo siguiente: no te preocupes, está bien que las cosas te salgan mal, porque en un proceso eso es precisamente lo que debe ocurrir. No podrías crecer sin atravesar un proceso, y errar es parte natural de él. Las cosas cambian cuando pasan por procesos compuestos por fases sucesivas: algunas continúan, otras se transforman o se pierden, y así es. Es como en el dibujo: unas líneas conforman la forma, y otras no.

El pensamiento slöjd conduce al descubrimiento de la forma del propio proceso creativo. Con él, se adquiere el reconocimiento del rasgo distintivo de mis errores con la paz suficiente como para trabajar en ellos y a pesar de ellos. Al final, la paz no será la ausencia de errores, sino la reacción pacífica ante ellos.

Por cierto, ahora que sabemos que IKEA viene al Perú el próximo año: ¿ustedes qué opinan de colocar en el mercado un mueble tan barato y de factura tan cuestionable? Evidentemente, eso afecta a los carpinteros, ¿o acaso no hay punto de comparación? Otros sostienen que esos precios reducidos ofrecen un producto más accesible a más personas con pocos recursos, pero ustedes, ¿qué opinan?

La hendidura moral que mencionamos anteriormente nos permite asumir responsabilidad respecto al cuidado del mundo natural. A medida que destruimos la diversidad biológica, desaparece un extenso caudal de belleza. Por lo tanto, la curiosidad artística e intelectual y la profundidad espiritual se empobrecen.

Existe una interdependencia entre los sistemas cultural y biológico que resulta indispensable reconocer. Como artistas, estamos implicados en analizar y elaborar cómo los influjos del mundo natural se manifiestan en nuestras expresiones culturales. Reconocer dicha interdependencia nos remite a nuestra historia, a las antiguas cosmovisiones y mitos, y a aquellos tiempos en los que el vínculo con los ancestros era profundo, el arte estaba integrado a la naturaleza, todo en ella poseía vida y agencia, las dualidades se complementaban y se necesitaban mutuamente, y el equilibrio era una condición esencial.

En clave de mito, podíamos comprender los ciclos de vida, muerte y renacimiento; los mundos de abajo, medio y superior; e inclusive a los seres híbridos humano-animal. En términos ecológicos, la salud de dicha interdependencia hacía que la actividad humana sea sostenible. Debemos renovar nuestras capacidades en reciprocidad con un mundo biodiverso.

Slöjd educativo hoy

Actualmente, en universidades de Finlandia el slöjd se entiende como una actividad multifacética que involucra procesos cognitivos complejos y una “interacción encarnada” con materiales y herramientas. Hay algunas áreas de interés afines que quiero mencionar a continuación (Härkki, Seitamaa-Hakkarainen, Vartiainen, Saarinen & Hakkarainen, 2023):

1. *Craft studies.* Línea de investigación que estudia la interacción entre mente, cuerpo y materiales durante actividades de creación manual, y cómo afecta las experiencias socioemocionales y las respuestas neuronales de los participantes.

2. *Maker culture.* Propone la elaboración de artefactos de final abierto en un lugar de trabajo donde estén mezcladas la educación formal e informal y donde los técnicos, expertos, especialistas, docentes y aprendices estén realizando las mismas actividades y horizontalmente. Se caracteriza por seguir con valentía procesos inciertos, dejarse llevar y experimentar libremente.

3. Mentalidad fija y mentalidad de crecimiento. Las personas con una mentalidad fija tienden a creer que sus capacidades están determinadas, como si estas estuvieran fuera de su control. Las personas con mentalidad de crecimiento, por otro lado, tienden a creer que las capacidades se pueden desarrollar, mejorar y ampliar. Una mentalidad de crecimiento tolera el riesgo y el fracaso, mientras que una mentalidad fija evita el riesgo y su consecuente frustración.

5. Pedagogía *maker* no lineal. Se refiere a un enfoque que combina varias características: un cambio desde el aprendizaje y enseñanza individual hacia el conocimiento colaborativo, *creaprendizaje* dinámico, oportunidades para la invención colectiva e improvisación y la creación de artefactos que combinan materiales con internet.

6. Mentalidad *maker*. Implica que los mejores resultados surgen cuando la relación entre los materiales y los procesos de fabricación se entrelaza con los propios objetivos personales. Esta adquiere verdadero sentido cuando la voluntad de repetir acciones nace de la convicción de que esa práctica es necesaria para alcanzar el resultado deseado.

El estado mental por el que fluye el aprendizaje es actitudinal. La diferencia cualitativa que ustedes, como profesionales, impriman a su producción o a su participación en proyectos será evidente cuando establezcan una relación atenta con su trabajo. Los materiales que elijan siempre estarán cargados de una trazabilidad cultural y natural que merece ser comprendida y ante la cual es necesario sensibilizarse.

Notas

1 Traducción personal.
 Ivan's aphorism:
 Things should go a bit pear-shaped/ for if all is going well/ lightning strikes/ and everything turns to ashes./
 If things have gone well one day/ I usually saw off a plank/ 10 cm too short/ just to be a bit bloody-minded/ with myself.

Referencias

- Castrillón, A. (2010). *Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Universidad Ricardo Palma.
- Härkki, T., Seitamaa-Hakkarainen, P., Vartiainen, H., Saarinen, A., & Hakkarainen, K. (2023). Non-linear maker pedagogy in Finnish craft education. *Techne Serien: Forskning i slöjdpedagogik och slöjdvetenskap*, 30(1), 1–17. <https://doi.org/10.7577/TechneA.4998>
- Munari, B. (2018). *Fantasía: Invención, creatividad e imaginación en las comunicaciones visuales*. Editorial Gustavo Gili.
- Pezo, M., & von Ellrichshausen, S. (2012). *Rutina circular*. <https://es.scribd.com/document/459102757/1205-PVE-RUTINA-CIRCULAR>
- Samuelsson, M. (2013). Followership and leadership in different sorts of slöjd practices. *Ethnography and Education*, 8(1), 105–117. <https://doi.org/10.1080/17457823.2013.766437>
- Sundqvist, J (2016). *Slöjd in Wood*. Natur & Kultur.
- Sundqvist, J. (2019). *The Slöjd tradition with Jörgge Sundqvist* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jNatD_6PA
- Thorbjörnsson, H. (1994). Otto Salomon. *Perspectivas: Revista Trimestral de Educación Comparada*, 24(3–4), 481–495. <http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/salomons.PDF>
- Tidball, K. (2014). Seeing the forest for the trees: Hybridity and social-ecological symbols, rituals and resilience in postdisaster contexts. *Ecology and Society*, 19(4), 25. <https://doi.org/10.5751/ES-06903-190425>

Ecologías e investigación-creación en la formación artística: entrevista a Gabriela Macchiu

Resumen

La entrevista a Gabriela Macchiu, estudiante destacada de la carrera de Escultura de la PUCP y artista emergente reconocida con premios nacionales, explora su enfoque ecológico basado en bioarte, sostenibilidad y ficción especulativa. Macchiu reflexiona sobre la imposibilidad de una sostenibilidad absoluta en el arte, cuestionando las contradicciones del reciclaje y el impacto ambiental. Su práctica artística enfatiza la reciprocidad entre especies y la colaboración ética con materiales y organismos vivos, desde microorganismos hasta procesos con vidrio y metales. Destaca la importancia de la formación artística, los concursos y residencias como plataformas de visibilidad, y subraya la urgencia de promover una sensibilidad crítica en el arte contemporáneo.

Palabras clave

Investigación-creación, Ecologías, Bioarte, Reciprocidad entre especies, Formación artística.

Gabriela Macchiu, estudiante de sexto año de la carrera de Escultura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, se está consolidando como una de las artistas emergentes más importantes de su generación. Su trayectoria reciente incluye el primer premio en el Concurso de Escultura Premio IPAE (ver figura 1), el primer premio de Crea Sostenible (ver figura 2), y su selección en Pasaporte para un Artista de la Alianza Francesa (ver figura 3). Asimismo, ha recibido el Premio Winternitz (2022 y 2023) y destaca por un enfoque artístico que explora la reciprocidad entre especies, el bioarte y la ficción especulativa, integrando una mirada crítica sobre la sostenibilidad.

Ursula Cogorno (**UC**): Como lo hemos visto en los últimos años, tus obras han surgido de un interés por la relación entre naturaleza, tecnología y ficción especulativa. ¿Cómo llegaste a estas ideas y de qué manera transforman y nutren tu práctica artística?

Gabriela Macchiu (**GM**): Siempre me ha interesado explorar esas conexiones. Creo que ese interés comenzó en los cursos de Composición Escultura que llevé hace algunos años y, especialmente, en el curso de Taller de Metal, donde empecé a observar cómo la materia se transforma y cómo ciertos materiales se descomponen con el tiempo. A partir de ahí, comencé una búsqueda de referentes, investigando a los artistas que me inspiraban directamente y a aquellos que ellos mismos consideraban influyentes. Un referente que me marcó mucho es Paul Rosero. Recientemente asistí a un ciclo de charlas virtuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Ecuador, y escuchar su forma de hablar, conocer los autores que lee, los referentes que maneja y la manera en

que reflexiona sobre su obra me ha dado idea de cómo entrelazar discurso y práctica artística.

UC Al observar tu obra artística del concurso Crea Sostenible, con la que ganaste el primer premio, ¿podríamos entender que abordaste las contradicciones inherentes a la acción de reciclar? ¿Qué buscabas visibilizar y cómo este posicionamiento crítico dialoga con tu proceso de investigación-creación desde tu visión de ecologías y sostenibilidad?

GM Considero que ninguna obra puede ser completamente sostenible. El simple hecho de producirla ya implica un privilegio y un impacto. No basta con decir: “uso materiales que encontré en la calle o que estoy reciclando” para asumir que es sostenible. Sentía que presentarlo así sería una forma de engañar, de transmitir una imagen idealizada y caer en cierto *greenwashing*. Con mi trabajo buscaba, precisamente, evidenciar esas contradicciones: por más esfuerzos que hagamos, siempre generamos algún grado de contaminación, y este impacto es prácticamente inevitable. Para mí, se trata de asumir esa realidad, hacerme cargo de ella y actuar con conciencia crítica en cada decisión vinculada a mi proceso de investigación-creación.

UC Entonces, abordas tu práctica desde una postura crítica que genera una tensión visible más allá de la materialidad de la obra, extendiéndose hacia tu construcción discursiva, donde la reflexión se vuelve parte esencial del gesto artístico. Hablar de ecologías, en plural, supone precisamente un cambio de paradigma: pasar del pensamiento de sistemas cerrados al de relaciones múltiples, del dominio técnico al cuidado relacional, de la naturaleza como objeto a la cohabitación como forma de vida. Sé que

en tus textos has explorado la idea de reciprocidad entre especies y de habitar los intermedios. En esa línea, ¿qué significa para ti, en el cruce entre arte y ecologías, propiciar espacios donde participen tanto lo humano como lo no humano?

GM Siempre he observado que, incluso en el marco del Antropoceno, el relato dominante coloca al ser humano en el centro: como causante del problema, como víctima y como único agente capaz de resolverlo. Esa mirada me resulta excesivamente centrada en lo humano, dejando de lado muchas otras formas de vida y relaciones posibles. Me interesa explorar ese entramado de seres que permanecen invisibilizados, reconocer que forman parte de una red compleja y que merecen atención y cuidado.

Trabajar con otras especies, especialmente con organismos vivos, es un acto delicado que requiere un compromiso ético. Al principio, me generaba incomodidad manipular vida, pero también comprendí que los microorganismos están presentes en todas partes y que, en acciones cotidianas como lavarse las manos o los dientes, ya se les está afectando. Es imposible eliminar por completo ese impacto sin descuidar el propio bienestar, lo que me llevó a reflexionar sobre las contradicciones inherentes a este tipo de trabajo.

Recuerdo haber leído a autores que abordan la necesidad de comprender a cada especie en sus propios términos, sin medirlas con parámetros humanos ni proyectarles atributos que no les corresponden. Esa idea guió mi aproximación: aprender de cada especie y encontrar formas de colaboración respetuosa.

En el Laboratorio de Bioanalítica de la PUCP, por ejemplo, me resultaba difícil cuando ciertos ensayos fallaban y debía introducir muestras en la

autoclave¹, sometiéndolas a calor extremo. Preguntaba al equipo con el que trabajé qué ocurría con esos organismos y si experimentaban algo. Me explicaron que no sienten dolor, aunque bajo el microscopio puedan mostrar cierto cambio de movimiento que podría interpretarse como estrés. Esa interacción con especialistas me ayudó a comprender mejor los procesos y a asumirlos con mayor tranquilidad y conocimiento.

UC ¿Dirías que, de esa manera, lograste mitigar esos sentimientos de culpa? ¿Cómo o en qué se transformó esa culpa en tu práctica artística?

GM Comprender mejor a estos organismos no hizo que la culpa desapareciera por completo, pero sí me permitió manejarla de otra forma. Ahora puedo trabajar con mayor tranquilidad y, sobre todo, de manera más colaborativa. Les otorgo un espacio propio para que crezcan, se transformen y generen los patrones que deseen, sin imponerles un resultado predeterminado ni intervenir para modificarlos según mis expectativas. Considero ese espacio como su propio terreno, en el que pueden actuar y desarrollarse libremente, y mi rol se centra en facilitar ese proceso y observar lo que sucede.

UC Todo lo que me has contado sobre tu propio proceso personal, ¿ha transformado tu forma de pensar? ¿Crees que tu producción artística puede generar esa misma sensibilidad en un público más amplio?

GM Sí, definitivamente. Sensibilizar es parte de lo que busco con mi trabajo actual, y también lo fue en proyectos anteriores. Antes me interesaba más exponer lo que existe pero no es visible a simple vista,

Gabriela Macchiu
Vestigios fluviales
Primer premio
Escultura IPAE
2025
Fotografía de la autora

Gabriela Macchiu
Inextinguible
Premio Crea Sostenible
2025
Fotografía:
Daniela Planas



permitiendo al espectador saber qué está ahí y, de algún modo, “darle forma” para hacerlo perceptible. Ahora me concentro en procesos que, aunque están presentes, se encuentran en un umbral ambiguo: están y no están al mismo tiempo. Me interesa darles visibilidad alterando su escala, magnificando movimientos imperceptibles para el ojo humano y, de esa manera, generar un encuentro más consciente con ellos. Ese cambio de escala es, en parte, una estrategia para evidenciar lo que normalmente pasa desapercibido y abrir un espacio de reflexión sobre esas otras formas de vida y sus dinámicas.

UC Pasemos ahora a tu experiencia como estudiante de la carrera de Escultura. ¿Consideras que la formación recibida ha influido en tu manera de pensar y de trabajar desde enfoques ecológicos y sostenibles?

GM Sí, definitivamente. En lo referido a sostenibilidad, desde la carrera hemos buscado estrategias para aprovechar recursos disponibles, como materiales provenientes de puntos de acopio, lo que también implica sostenibilidad económica para el propio estudiante. El uso de materiales encontrados o reutilizados ha sido una práctica constante. Además, las distintas miradas y sugerencias que recibí durante las asesorías fueron muy valiosas; a veces me señalaron caminos o temas que yo no había considerado investigar y que ampliaron mis perspectivas. Disfruto mucho de esos espacios de diálogo porque me han permitido profundizar en aspectos que, por mi cuenta, quizás no habría explorado.

UC ¿Hubo algún evento, aprendizaje, momento compartido o exposición que te haya marcado especialmente durante tu formación? Me refiero a experiencias que te hayan abierto una visión que antes

no tenías, como me comentabas con el curso de Metales. ¿Recuerdas algún otro momento significativo?

GM Sí. Creo que todo comenzó con el curso Taller de Metal, y a partir de ahí fui descubriendo nuevas posibilidades. Siempre tuve interés en trabajar con temas orgánicos, pero no me atrevía del todo. Un punto importante fue otro proyecto que realicé, La Esponja Verde, que considero un antecedente relevante en mi trabajo con materia viva. También los cursos de Composición fueron decisivos: me permitieron explorar temáticas que me atraían y, posteriormente, en los talleres, trabajar de forma más autónoma. Esto me dio la oportunidad de orientar cada proyecto hacia mis propios intereses y consolidar una línea de investigación-creación más personal.

UC ¿Cómo describirías tu relación con los materiales? ¿Crees que tu forma de aproximarte a ellos desde el enfoque de investigación-creación —experimentando, observando, creando y prestando atención a lo que ocurre en el proceso— aporta a la comprensión sensible que tienes de la vida y del mundo desde estos enfoques ecológicos?

GM Sí, en general, siento que la materia no solo nos afecta, sino que también es afectada por nosotros. Con cada material establezco una relación casi ritual, que involucra tanto el hacer como el sentir. Por ejemplo, cuando trabajaba con vidrio —aunque no siempre con las herramientas o gases más adecuados— aprendí a reconocer sus cambios: sé cuándo el fuego es demasiado fuerte porque el vidrio altera su color, o cuándo, después de trabajarla, su sonido y textura cambian. Esto me lleva a buscar

Gabriela Macchiu
Habitar intermedios
Concurso Pasaporte
para un artista
CCPUCP
2025
Fotografía:
Daniela Planas



una comprensión del material, evitando forzarlo a hacer algo que esté demasiado alejado de su propia naturaleza, porque me parecería un acto de violencia hacia él.

Esa misma lógica la aplico al trabajar con microorganismos: al igual que con los materiales, procuro entenderlos en sus propios términos. No me gusta imponerles procesos que “no quieran”, porque cuando eso sucede se percibe que algo no está funcionando. En cambio, cuando hay un diálogo fluido entre mis intenciones y las características del material o del organismo, surge una energía positiva y un equilibrio que considero fundamental para mi práctica artística.

UC Qué interesante lo que comentas sobre tu relación con los materiales, creo que este es un aspecto constitutivo de la formación de la carrera: la sensibilidad con el contacto con los materiales, en su diversidad. Si pudieras cambiar, reforzar o potenciar algún aspecto de tu formación, ¿qué sería? Si retrocedieras en el tiempo y tuvieras la oportunidad de tomar o proponer un contenido distinto, ¿qué te habría gustado incorporar?

GM En general, siento que mi formación ha estado muy bien y me he sentido cómoda con el proceso. Los temas que nos propusieron, especialmente en tercer y cuarto año, fueron bastante abiertos, lo que permitió que cada estudiante los orientara hacia sus propios intereses. No estoy del todo segura de qué cambiaría, porque considero que la flexibilidad y libertad que tuvimos para desarrollar nuestras ideas fue un aspecto muy positivo de la carrera.

UC Con relación a tu inserción en el campo artístico, a tan poco tiempo de egresar, ¿qué estrategias

o experiencias consideras que te han ayudado a posicionarte y ganar visibilidad en el medio? Me gustaría que esta respuesta también sirva de orientación para estudiantes más jóvenes que quieran seguir un camino similar.

GM Al inicio sentí bastante presión: era mi último año y pensé que no tenía nada relevante que incluir en mi currículum. Por eso decidí postular a todo lo que pudiera. Primero, me inscribí en el concurso de escultura de IPAE con la Asociación Cultural Peruano Británica y también en el del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), aunque en este último no pasé. En ese momento, mi único objetivo era ser seleccionada para una exposición; no pensaba en ganar, así que obtener un premio fue una sorpresa total.

En el caso del concurso, el trabajo que presenté estaba vinculado a una pieza que ya venía desarrollando sobre el agua. La parte conceptual estaba prácticamente resuelta; solo tuve que adaptarla a las bases y dimensiones solicitadas.

Durante ese tiempo también trabajé con Carlos León, quien me dio un consejo: participar en todo lo posible para que mi portafolio esté en circulación. A veces, aunque no seas seleccionada, alguien del jurado puede interesarse en tu trabajo y recordarte para otra oportunidad. Si en ese momento tu perfil no encaja, quizás al año siguiente sí lo haga. Su recomendación fue enviar las propuestas y olvidarse de ellas, para evitar ansiedad, y recibir cualquier aceptación como una grata sorpresa.

Desde entonces, he procurado buscar convocatorias que se ajusten a mis tiempos y a las características de mi obra. Algunas requieren que las piezas no contengan materia orgánica, lo cual limita la postulación de ciertos trabajos míos, pero cuando

encuentro una coincidencia, envío la propuesta sin dudar. Si no soy elegida, no lo interpreto como una señal de que mi obra no es buena, sino como un indicador de que, en ese momento, no era lo que buscaban.

UC ¿Cómo ha sido para ti la experiencia de participar en concursos y, en particular, en Pasaporte para un Artista de la Alianza Francesa, que funciona casi como una residencia? ¿Qué significó salir, conocer personas nuevas, participar en estas dinámicas y construir redes profesionales?

GM En la Alianza Francesa fue donde más personas nuevas conocí. En otros concursos, el contacto había sido más limitado, a veces reducido solo al día de montaje o inauguración. En cambio, en Pasaporte para un Artista pude interactuar de forma continua con otros participantes. Al inicio, estaba bastante nerviosa, pero me di cuenta de que todos estábamos en la misma situación, lo que generó un ambiente compartido de apoyo y empatía. He tenido la suerte de encontrarme con gente muy generosa y colaborativa.

La experiencia con la curadora también fue muy enriquecedora. Coincidía con el tema de mi tesis, así que ya tenía parte del trabajo conceptual avanzado, gracias en parte al acompañamiento y las orientaciones que recibí durante mi formación. Esto hizo que no partiera de cero y me permitiera aprovechar la oportunidad al máximo.

UC Entonces, ¿crees que vale la pena aprovechar que, durante la formación, todavía se cuenta con la posibilidad de recibir asesorías?

GM Sí, definitivamente.

UC ¿Y qué recomendaciones le darías a estudiantes que, como tú, desean abrirse camino en el campo profesional?

GM Que envíen sus propuestas sin dudarlo. No se pierde nada con intentarlo; al contrario, cada convocatoria a la que se postula es una oportunidad de visibilizar el trabajo y abrir nuevas puertas.

UC ¿Cómo se siente recibir validación del medio profesional más allá de tu entorno formativo en la universidad? Me refiero a ese momento en que piensas: “No solo soy buena porque me lo dicen aquí, sino también porque el medio reconoce mi trabajo”. ¿Qué significa para ti esa experiencia?

GM No diría que he recibido una validación masiva del medio profesional, pero sí he tenido experiencias significativas. Por ejemplo, en Pasaporte para un Artista pude conversar con la curadora y percibí que había investigado a fondo sobre mi propuesta. Había leído y analizado las referencias que le mencioné, lo que me hizo sentir que estaba genuinamente interesada en mi trabajo, al igual que en el de los demás participantes.

Creo que, en el ámbito profesional, como en cualquier espacio, se generan afinidades: a veces se conecta más con ciertas personas y menos con otras. Recuerdo que, en el curso de Autogestión, tuvimos una asesoría con una curadora para presentar nuestros trabajos. En esa ocasión, la experiencia no fue tan positiva para mí, pero la valoro como un ensayo que me ayudó a entender cómo adaptar mi discurso según el contexto y el interlocutor. Así es este medio: hay encuentros que funcionan y otros que no, y lo importante es seguir adelante.

Pasemos al bloque de proyección. Si miras hacia adelante, ¿cómo te gustaría ver tu práctica artística profesional en cinco años? ¿Cómo te imaginas en el futuro?

GM No suelo planificar con tanto horizonte porque me genera estrés pensar que podría no alcanzar lo que me propongo. Prefiero mantener una perspectiva más abierta y enfocarme en el presente. Lo que sí tengo claro es que me gustaría participar en varias residencias, tanto dentro como fuera del país. Ya he identificado algunas que me interesan y estoy atenta a las oportunidades que puedan surgir. Mi intención es moverme allí donde la vida y las circunstancias me lleven, explorando y aprovechando cada experiencia que enriquezca mi práctica.

UC ¿Qué te gustaría explorar en términos de materiales, procesos o colaboraciones? ¿Con quiénes te gustaría trabajar y en qué tipo de proyectos, si pudieras realizarlos a corto plazo?

GM Me atraen mucho los trabajos interdisciplinarios porque siento que aportan una riqueza enorme a la creación y me permiten aprender cosas que antes desconocía por completo. Me gustaría seguir colaborando con laboratorios; este año lo intenté, pero la persona con la que había trabajado el ciclo anterior ya no estaba disponible, así que no pude concretarlo.

Otra meta que tengo es profundizar en el vidrio soplado. Actualmente, estoy en cursos pequeños, pero quisiera acceder a programas más avanzados que me permitan dominar la técnica. También me interesa la cerámica, aunque siento que podría desarrollarla de manera más autodidacta o incorporándome a un taller para aprender de la práctica.

UC ¿Y si tuvieras que describir tu trabajo actual en tres palabras clave?

GM Diría: bioarte, reciprocidad entre especies y ficción especulativa.

UC Muchas gracias, Gabriela. Ha sido un gusto conversar contigo y conocer de cerca los procesos, reflexiones y búsquedas que sostienen tu trabajo. Estoy segura de que tu capacidad para tejer vínculos entre disciplinas, materiales y especies seguirá generando proyectos sensibles, muy relevantes.

GM Muchas gracias a ti por el espacio y por la conversación.

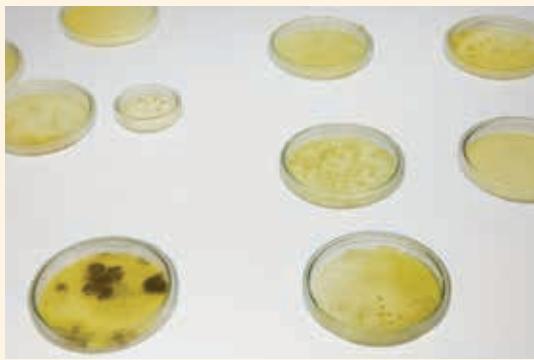
Nota

1 Un autoclave es un equipo de esterilización que utiliza vapor a alta presión y temperatura para eliminar microorganismos de materiales y residuos biológicos.

Gabriela Macchiu
Ecos sistémicos
2024
Fotografías:
Diego Castro

Gabriela Macchiu
trabajando en su taller
Escultura PUCP
2025
Fotografía:
Alonso López





III

TESIS DE LICENCIATURA

2025

La que no se mueva, está eliminá**Resumen**

Este proyecto investiga la relación entre la corporalidad *queer* y el objeto, entendiendo a ambos como ensamblajes deseantes atravesados por la vulnerabilidad, el dolor y la inutilidad. Se propone una estrategia de intoxicación dirigida al sistema productivo neoliberal, donde lo barroco, el exceso y las formas multipropósito operan como tácticas *queer* para resistir la utilidad y el consumo. El proceso combina la creación de joyas-arma, vitrinas y video-*performance*, sugiriendo que el afecto y la oportunidad *queer* emergen en las grietas de la institución: en lo que gotea, se rompe o no encaja. Lo *queer* no busca radicalidad ni grandeza, sino la insistencia: en el filo, el ano, la gota, el coxis. En todo aquello que, desde la pequeñez o la ridiculez, busca fracturar el suelo. El documento —o tesis— es una guía para comprender lo que condujo a la conclusión, porque la conclusión es la obra: escultura, objeto e instalación. O tal vez no haya ninguna.

Palabras clave

Corporalidad *queer*, Exceso, Coxis, Intoxicación, Ridiculez.

195

Autor Juan Pablo Bernuy Peña

Asesores María Flavia Gandolfo López de Romaña
y Raura Raquel Oblitas Jordán

Año 2025

Título La que no se mueva, está eliminá



Transformaciones escultóricas: caminatas reflexivas por la cerámica, el dibujo y la docencia

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo presentar una selección de proyectos estrechamente vinculados al quehacer de nuestras prácticas artísticas. A lo largo de este documento, mostraremos el contexto de creación y el proceso de desarrollo de las obras, proyectos e investigaciones exploratorias que hemos realizado en diferentes etapas de nuestra trayectoria profesional. Asimismo, este documento busca evidenciar la versatilidad que implica la formación artística, en este caso, en la escultura. Por ello, puedo afirmar que nuestra identidad como artista se ha ido construyendo y transformando, y para mostrarlo presentamos ocho proyectos como muestra de nuestra trayectoria como escultor y ceramista. Cada uno de ellos ha surgido de la necesidad de materializar ideas, cuestionamientos y reflexiones sobre entornos personales, sociales, culturales, geográficos y naturales. A través de estos proyectos, no solo buscamos evidenciar un proceso de exploración y creación en el ámbito de la escultura y la cerámica, sino también generar un diálogo sobre la relación entre la docencia y la investigación artística. En este recorrido, las prácticas artísticas se convierten en un medio para repensar el entorno, los materiales y las formas de aprendizajes, ampliando las posibilidades de la escultura, el dibujo y la cerámica como espacios de experimentación y conocimiento. *Transformaciones Escultóricas* da cuenta del camino que hemos elegido para articular los proyectos seleccionados que se mostrarán. El orden de cada propuesta artística entrelaza la práctica escultórica, investigativa, ilustrativa y educativa, estableciendo un hilo conductor que conecta la narrativa de cada propuesta con la siguiente. Encuentro aquellas similitudes como los cimientos para construir nuestra identidad artística.

Palabras clave

Escultura, Investigación-creación, Práctica artística reflexiva, Cerámica, Dibujo, Educación artística.

Autora Eder Salas Lermo

Asesora Ursula Cogorno Buendía

Título Transformaciones escultóricas:
caminatas reflexivas por la cerámica,
el dibujo y la docencia



Los hombres son todos iguales

Resumen

Este es un proyecto disparado por la novela *Las aventuras de Pinocchio* de Carlo Collodi. Reúne preguntas intuitivas que apuntan a desgarrar la complejidad en torno a cuerpo, poder y deseo, y a reconstruirla de manera incómoda, en tensión con el contexto contemporáneo en donde sucede esta práctica artística compuesta de representación, investigación y mentira. La propuesta se sostiene en tres elementos: i) una instalación de tres esculturas que dan corporalidad a Pinocchio y a Geppetto; ii) una serie de dibujos de gran formato que trabajan como escritura y sostienen un hilo expresivo sin depender del lenguaje verbal; y iii) un texto estructurado sobre el índice del relato original, con voces de Geppetto, Pinocchio, Pepe Grillo y otros invitados, en diálogo con reflexiones teóricas presentadas como narraciones y moralejas que mienten, se cruzan y se contradicen para complejizar los otros componentes. El lenguaje escrito opera como dispositivo constructivo sugerente y amplificador, tan ambiguo como drástico, que secciona, acaricia y penetra en el cuerpo de obra, pero no como explicación definitiva: acompaña el proceso de asesinar el sentido y dejarlo en suspenso. La hipótesis que guía el trabajo sostiene que el complemento discursivo tiende a restar atención al componente corporal, mientras la incompletitud se asume como táctica y la frustración como motor material del proceso. La conclusión inevitable es que los hombres son todos iguales.

Palabras clave

Cuerpo, Cabeza, Deseo, Poder, Incompletitud.

199

Autora Kinshiro Shimura Rodríguez

Asesores Marta Susana Cisneros Velarde y

Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli de Roncoroni

Título Los hombres son todos iguales



**Desborde:
la subversión del cuerpo femenino
desde la práctica artística feminista****Resumen**

Esta tesis aborda la violencia de género en el Perú desde el lenguaje del arte contemporáneo, a través de una propuesta instalativa y performática centrada en el cuerpo feminizado como espacio de resistencia, memoria y agencia. Desde una perspectiva crítica y situada, el trabajo articula un marco teórico, el análisis de referentes del arte feminista y el desarrollo de un proyecto de creación visual titulado *Desborde*. En el primer capítulo, se exploran los conceptos de género y patriarcado en relación con la construcción histórica del rol de la mujer, así como las dinámicas estructurales de violencia machista entre 2015 y 2019. Se revisan, además, casos mediáticos de feminicidio y el rol de los movimientos feministas en la denuncia y acción colectiva. El segundo capítulo analiza prácticas artísticas que, desde el uso del cuerpo y los fluidos, activan estrategias visuales que desafían las narrativas hegemónicas sobre lo femenino y amplifican su dimensión política. Finalmente, el tercer capítulo presenta *Desborde*, una instalación que emplea pintura roja, un barril metálico y acciones rituales para encarnar el cuerpo atravesado por la violencia y la emancipación. La obra se configura como gesto político que interpela tanto a la artista como al público, revelando el potencial del arte como herramienta de denuncia, elaboración simbólica y transformación social. En conjunto, la tesis plantea que el arte, cuando se origina desde el cuerpo y el contexto, puede activar procesos críticos frente a las violencias que persisten en la vida de las mujeres.

Palabras clave

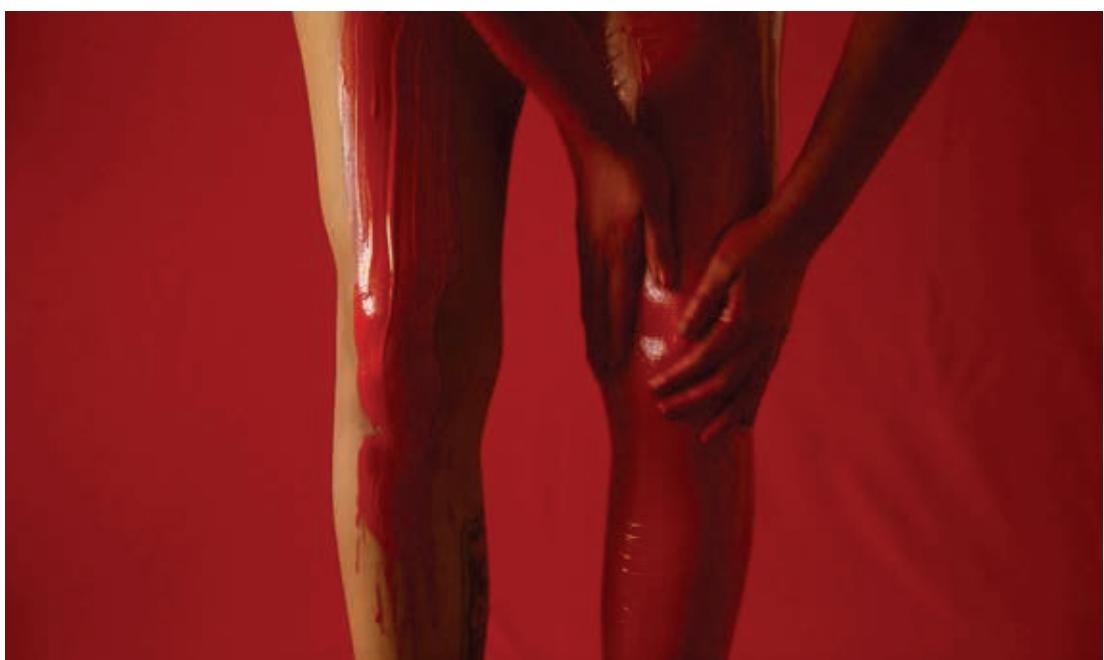
Performance, Feminismo, Violencia de género, Resistencia, Memoria.

201

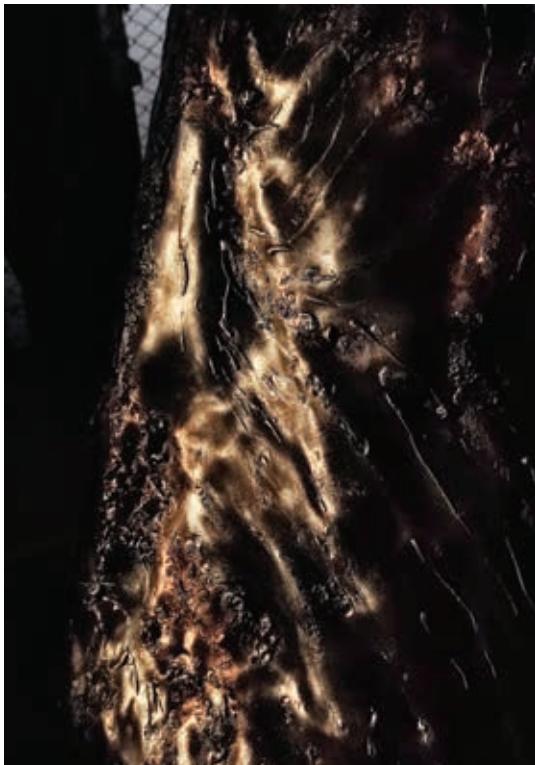
Autora Jimena Lucía Sánchez Velis

Asesora Ursula Cogorno Buendía

Título Desborde: la subversión del cuerpo femenino desde la práctica artística feminista



Lengua desgarrada: escultura, voz y ruido como fórmulas primitivas de lenguaje



Resumen

Este es un proyecto de investigación-creación que explora el poder transformador del sonido en contextos rituales y artísticos. A partir de la metodología de la repetición helicoidal, desarrolla instalaciones sonoras con tierra, metal y tecnologías electroacústicas, evocando experiencias liminales donde el sonido actúa como lenguaje simbólico y como fuerza capaz de articular cuerpo, memoria y espacio.

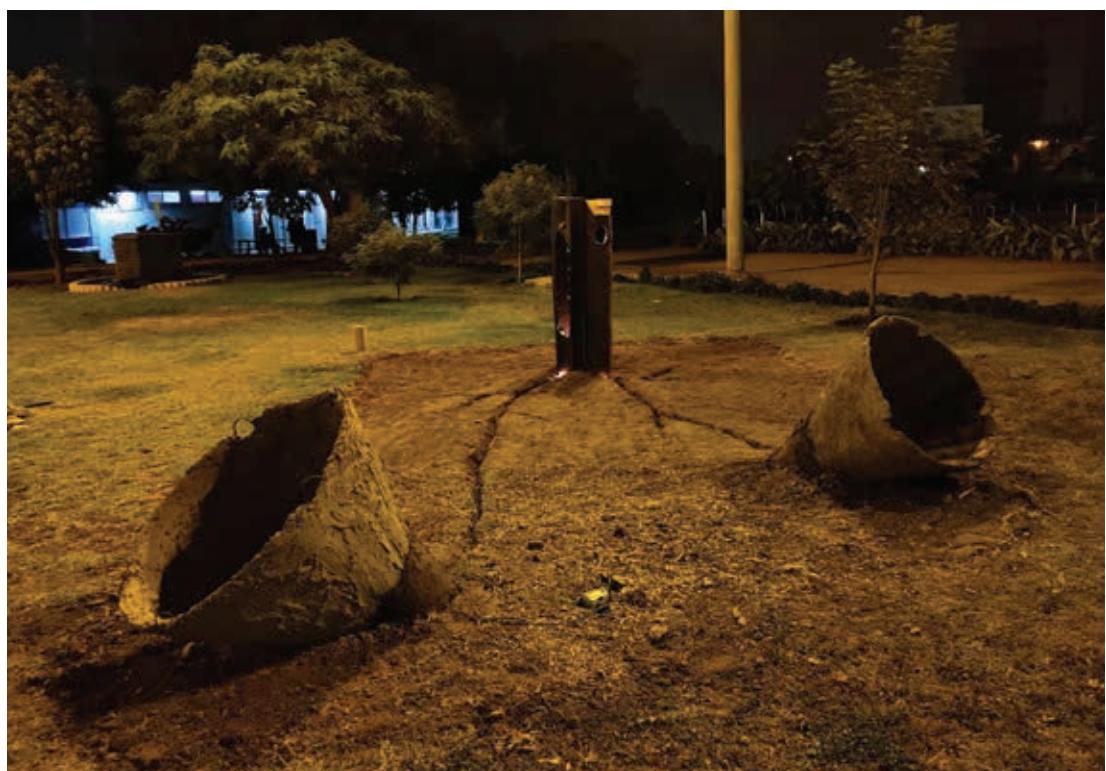
Palabras clave

Ruido, Espacio, Ritual.

Autora Gabriela Alejandra Macha Núñez

Asesor Octavio Centurion Bolaños

Título Lengua desgarrada: escultura, voz y ruido como fórmulas primitivas de lenguaje



Carnada: 007 antihéroe nacional del siglo XXI. El juguete y la publicidad como dispositivo escultórico para representar identidades peruanas populares

Resumen

Esta tesis aborda el cuestionamiento de la identidad peruana a través del arte contemporáneo, empleando estrategias visuales del juguete y la publicidad. Inspirada en su experiencia de infancia dentro de un mercado, su contacto directo con el trabajo infantil y la constante estimulación visual de los productos que se venden en dicho entorno, la autora explora cómo los símbolos culturales complejos del Perú, como la Marca Perú y otras marcas de productos emblemáticos del país, son reducidos a una idea de identidad nacional estereotipada y comercializada. En este proyecto, se presenta una crítica visual aguda a través de esculturas blandas e instalaciones lúdicas con una estética *kitsch*, desplegando en cada pieza un lenguaje de humor e ironía. Apropiándose de códigos visuales como la publicidad, el producto de masa, el logo, los eslogan, el juguete y el juego para repensar una nueva narrativa, se interpela al espectador sobre la percepción de la identidad del peruano en el siglo XXI, desde una mirada crítica, afectiva y profundamente situada. Con ello, esta investigación-creación se posiciona como un dispositivo incómodo y revelador que convierte lo invisible en visible a través de la ironía.

Palabras clave

Escultura blanda, Arte contemporáneo, Perú, Identidad, Ironía.

Autora Xiomi Cecilia Lazo Malásquez

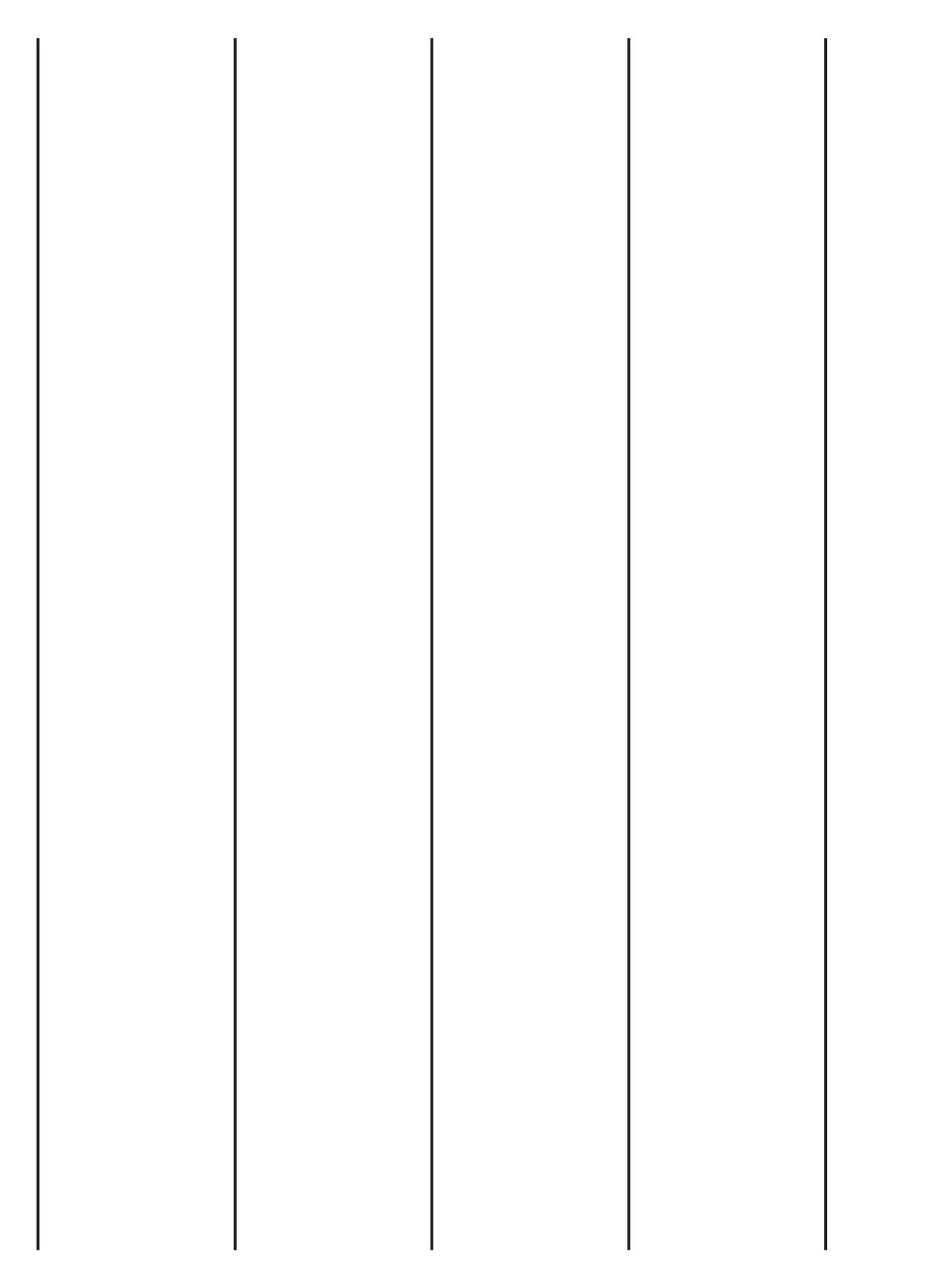
Asesor Octavio Centurion Bolaños

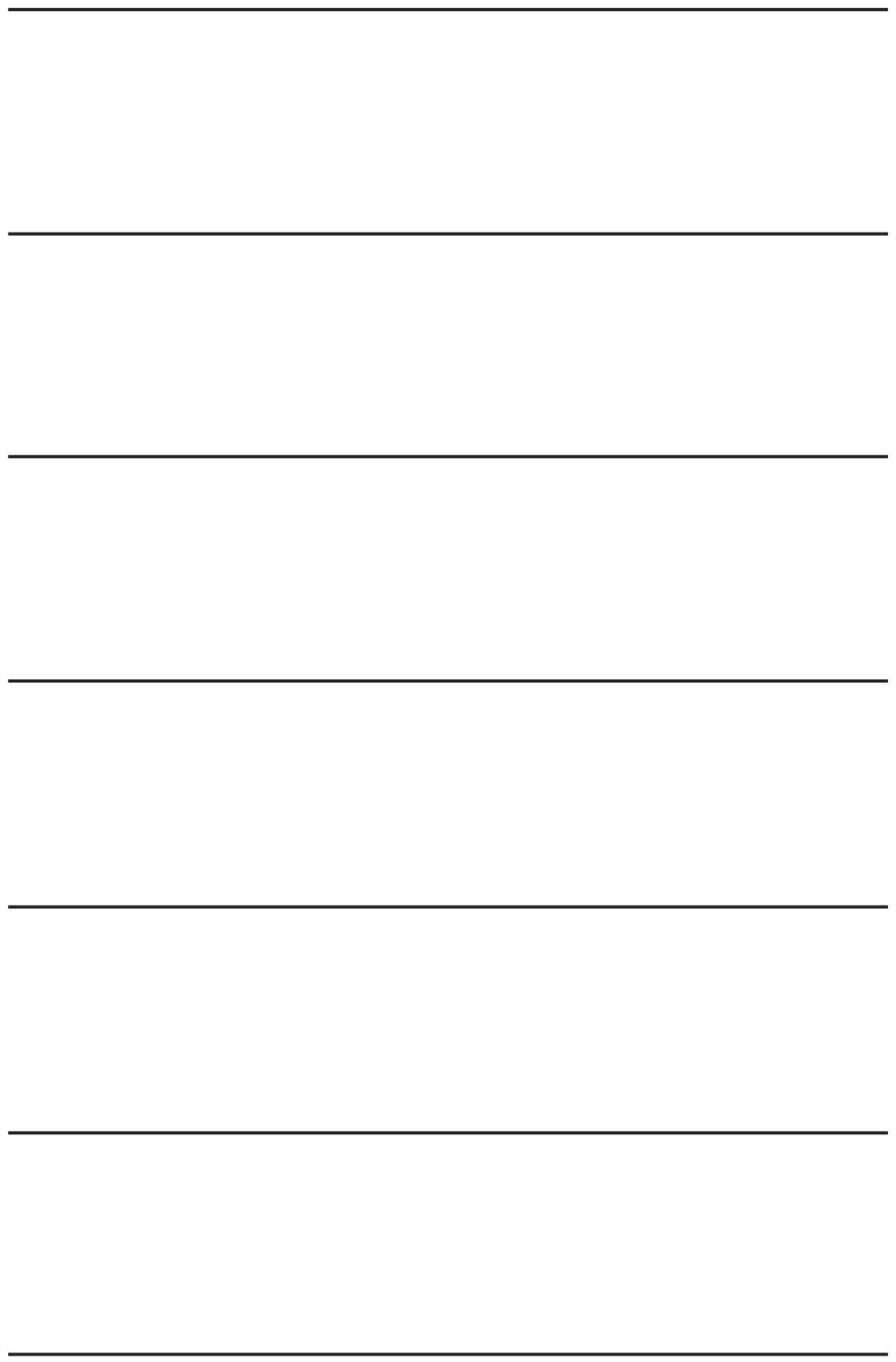
Año 2024

Título Carnada: 007 antihéroe nacional del siglo XXI.

El juguete y la publicidad como dispositivo escultórico
para representar identidades peruanas populares







TEXTOS ARTE VOLUMEN 10

REVISTA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño Pontificia Universidad Católica del Perú Av. Universitaria 1801, Lima 15088, Perú	<u>Comité Consultivo</u> Silvia Martí Mari Esther Gatón Elise Chagas	<u>TEXTOS ARTE</u> <u>VOLUMEN 10</u> Diciembre de 2025
<u>Rector</u> Julio Del Valle Ballón	<u>Fundadores</u> Johanna Hamann Mazuré Marta Cisneros Velarde Miguel Mora Donayre	<u>Tiraje</u> 700 ejemplares
<u>Decana Encargada de</u> <u>la Facultad de Arte y</u> <u>Diseño</u> Pilar Kukurelo Del Corral	<u>Concepto y Diseño</u> Ralph Bauer	Hecho en Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú <u>Depósito Legal</u> N° 2012-13689
<u>Jefe Encargado del</u> <u>Departamento Académico de Arte y Diseño</u> Victor Enrique Chiroque Landayeta	<u>Corrección de Estilo</u> Soledad Sevilla Mendoza	<u>ISSN</u> 2305-9613
<u>Dirección Editorial</u> Ursula Cogorno Bueno Octavio Centurion Bolaños	<u>Lista de Evaluadores</u> 2025 Agustina Sario Carmen Lage Veloso Edith Medina Eliana Otta Irazema Vera Javier Tejero Jimena González-del Río Karen Takano Lisa Blackmore Luis Prato Mauro Vasquez Milagros Arias Natalia Matewecki Tatiana Lameiro-González Umberto Roncoroni	<u>e-ISSN</u> 2790-1424 Se terminó de imprimir en diciembre del 2025 en Tarea Asociación Gráfica Educativa Pasaje María Auxiliadora 156–164, Breña, Lima 5, Perú Revista publicada bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



Facultad de
Arte y Diseño

Departamento
Académico de
Arte y Diseño



**Facultad de
Arte y Diseño**

**Departamento
Académico de
Arte y Diseño**