



CALVO DE ARAÚJO: LA SELVA MISMA ASOCIACIÓN CULTURAL PERUANO BRITÁNICA, LIMA, 2015.

Alfredo Villar Lurquin*

Ubicación: Biblioteca Central del Centro
Cultural de la Escuela de Bellas Artes
Código: 759/985/C18A

César Calvo de Araujo sigue siendo un desconocido para la historia del arte peruano. Sin embargo, el libro y la exhibición de los que vamos a hablar se revelan ante esta situación. En este sentido, podríamos afirmar que nos encontramos ante un episodio de la contra-historia del arte peruano, la cual si queremos que en verdad sea compleja e inclusiva, debemos procurar que se realice desde las distintas regiones del país y las diversas artes populares; es decir, desde los márgenes de las instituciones de la hegemonía artística.

Aunque desde la institución hegemónica del arte peruano, el Museo de Arte de Lima (MALI), se ha intentado renovar y «desacademizar» la lectura convencional de nuestro arte del siglo XIX, incluyendo desde la tradición regional y el arte popular hasta la caricatura, no obstante, creemos que no hay esa misma «apertura» de visión para ir más allá de los nombres canónicos del siglo XX. Asimismo, pensamos que lo que aquí hay es un «ojo ciego» dentro de la academia, la cual no se ha atrevido a mirar lo amazónico porque simplemente «estaba fuera» del ámbito de su campo de investigación. Sin embargo, en los últimos años, el MALI, luego de haber advertido este error, ha procurado invertir en formar una colección de arte amazónico, pero aun así la figura de César Calvo parece ser una excentricidad como para ser considerada en dicha colección.

Sucedo que es difícil clasificar a un artista tan «excéntrico» como César Calvo de Araujo, sobre todo porque es un pintor «anacrónico»; entendido este concepto en el sentido que lo hace Didi-Huberman (2011), no como algo pasado de moda o anclado en el pasado, sino como algo que está más allá de las lecturas lineales de la historia, como síntoma y excepción, como irrupción atemporal dentro de lo que podemos entender como una continuidad histórica. La obra de Calvo plantea otra temporalidad dentro de la historia del arte peruano e inclusive universal porque lo que le interesa es representar un primer estadio de figuración, de captación de la realidad, en particular de la realidad amazónica.

Sucedo que a comienzos del siglo pasado, la Amazonía seguía siendo un mundo nuevo y los pintores tenían el reto (y podríamos también decir el deber) de «representar» ese mundo, lo cual implica una tremenda anacronía respecto al arte occidental, el cual, a comienzos del siglo XX, ya había pasado por la representación y se encontraba, con las vanguardias, tratando de descomponer y deconstruir la realidad mediante la experimentación y la abstracción.

Este desfase temporal no es fortuito, ya que la tradición de la pintura amazónica es tardía. Si en la colonia se crearon tradiciones regionales de pintura que incluso disputaban con la tradición limeña, como sucedió con la escuela cuzqueña, en la Amazonía no tuvimos una tradición que se desarrollara con coherencia durante el periodo colonial, lo cual sucedió recién en la primera mitad del siglo XX con pintores como Víctor Morey (quien fundaría la primera escuela de arte de Iquitos), Manuel Bernuy y Américo Pinasco. Dentro de este primer grupo destacó César Calvo de Araujo, quien llegó a ser la figura más influyente de la pintura amazónica.

Calvo de Araujo no estaba para nada interesado por las vanguardias europeas de la época, no le importaban ni le llamaban la atención porque él tenía la misión de representar el mundo amazónico y no jugar a su abstracción o conceptualización. Aquí podemos añadir otro motivo de su relativo olvido por parte de los historiadores del arte: un artista que a fines de los años 60 se siguiera moviendo en el campo figurativo estaba retrasado con respecto a la abstracción que era la corriente dominante en esos años.

Entonces, ¿dentro de qué corriente o grupo artístico podemos ubicarlo? ¿Qué estilo profesaba Calvo de Araujo? Sobre su agrupación artística, sabemos que Calvo expuso en el segundo salón

de Los Independientes de 1937, lo que nos da la posibilidad de incluirlo dentro de este heterogéneo grupo, que estaba en disputa con el indigenismo. Asimismo, Calvo pasó brevemente por la Escuela de Bellas Artes y tomó una posición de distancia frente a José Sabogal, quien pontificaba el dogma indigenista dentro del alumnado. No obstante, al caso de Calvo preferimos ubicarlo dentro de la corriente que hemos denominado como «amazonista», una especie de indigenismo amazónico, es cierto, pero mucho más libre y menos programático.

Sobre el estilo, es posible decir que Calvo de Araujo es un expresionista y, en esa línea, podemos ubicarlo junto a su contemporáneo Sérvulo Gutiérrez y al notable Víctor Humareda. Lo que hermana a estos tres pintores es una sensibilidad especial para el color; como buenos expresionistas pintan y agregan coloración a sus cuadros de acuerdo con su estado de ánimo. Además, en sus dibujos y trazos libres comparten una postura antiacadémica y, por supuesto, tienen una visión romántica del pintor como un personaje vitalista que está en los márgenes de lo convencional, para quien la vida y la obra están en una constante tensión.

Técnicamente Calvo de Araujo tiene dos facetas que convivirán a lo largo de su carrera: una, menos conocida, como retratista de factura realista y clasicista, en la cual el uso del dibujo y el pincel no tiene nada que envidiar al mejor academicista, y, por supuesto, la expresionista, donde el óleo es usado de manera pastosa y es esparcido ya no con pincel, sino con espátula y hasta con las propias manos y dedos, brindando textura y relieve a los cuadros.

Obviamente este estilo crispado, nervioso, intuitivo y vigoroso no es el que más agrada a los museos y a los académicos. Es por eso por lo que Humareda y Sérvulo siguen siendo excéntricos y «anacrónicos» dentro de la historia del arte peruano. A pesar de ello, su presencia en la historia del arte peruano es insoslayable gracias a un coleccionismo y a una exposición mediática que evitó que se los invisibilizara. Lo contrario sucede con Calvo, que decidió tener una carrera nómada entre Perú, Brasil, Colombia y Estados Unidos. Lo cual ha hecho que su coleccionismo, al igual que su repercusión mediática, sea tan compleja por su dispersión, y en este sentido resulte difícil darle una coherencia temporal a su obra.

La exposición como el libro han tenido que enfrenar esas dificultades. El trabajo ha sido colectivo y de largo aliento (porque sigue inconcluso). La curaduría fue dirigida por Christian Bendayán y

en ella quien escribe estas líneas participó junto con Giuliana Vidarte. En el caso del libro, el diseño gráfico estuvo a cargo de Lala Rebaza bajo la dirección de Bendayán. Resulta un acierto el formato desplegable con el detalle de un cuadro que permite ver las singulares formas y el peculiar trazo expresionista de Calvo de Araujo, y sobre todo los distintos matices del verde que usaba con maestría.

Quedan muchas cosas pendientes sobre el legado de César Calvo de Araujo; creemos que el primer paso debería ser que entre a formar parte de la colección del principal museo del país y, por lo tanto, que sea aceptado como parte del canon del arte peruano. Esto implicaría, posteriormente, que su obra sea incluida dentro de la enseñanza de la historia de la plástica nacional, ya no como una excentricidad, sino como un autor fundamental. El otro paso sería ubicar y catalogar toda la obra que se pueda hallar en el país (sobre lo cual se ha avanzado bastante), para continuar con lo más arduo, que sería recuperar la obra extraviada en distintos países y en posesión de varios coleccionistas. El capítulo que escribió Calvo de Araujo con su pintura desde y por la Amazonía seguirá creciendo día a día en importancia.

REFERENCIAS

DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alfredo Villar Lurquin

Estudió Lingüística y literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú e Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Como curador de arte ha publicado distintos libros y realizado diversas exposiciones de arte amazónico como *El milagro verde* (con Christian Bendayán), *Usko Ayar: la escuela de las visiones y de arte popular chicha* como *A mí qué chicha* y *El pueblo es una nostalgia que algún día vencerá del fotógrafo vernacular Nicolás Torres*. También es guionista de cómics e investigador, su novela gráfica *Rupay* ganó la Beca Rockefeller el año 2004 y fue publicada por primera vez en el 2008, siendo editada en España (2010) y posteriormente en Francia y Brasil (2016). Uno de sus últimos trabajos como investigador y curador culminó con la exposición artística y el libro *Búmm! Historieta y humor gráfico en el Perú (1978-1992)*.

* Pontificia Universidad Católica del Perú. drakeperu@yahoo.com



**EN EL PAÍS DE LAS AMAZONAS.
150 AÑOS DE FOTOGRAFÍA**
ASOCIACIÓN CULTURAL PERUANO
BRITÁNICA, LIMA, 2017.

Billy Murcia*

Ubicación: Biblioteca Central del Centro Cultural de la Escuela de Bellas Artes
Código: 770/985/A79

Estamos ante un catálogo elaborado para la exposición del mismo nombre, la cual tuvo lugar en las sedes de Miraflores y San Juan de Lurigancho de la Asociación Cultural Peruano Británica, en 2017. En él se compila una muestra asaz exhaustiva de la producción fotográfica amazónica realizada en los últimos ciento cincuenta años, a cargo de autores extranjeros, peruanos y amazónicos. Tanto la muestra como el catálogo están curados por el artista Christian Bendayán y el literato e investigador Manuel Cornejo Chaparro. Esta es, por tanto, una iniciativa más a sumar a una larga lista de muestras, publicaciones y otras propuestas, mediante las cuales Bendayán, creador iquiteño de larga trayectoria, ha buscado reivindicar, promover y visibilizar la creación visual amazónica. Esta labor encomiable se destaca sobre todo por asumir desde el voluntarismo y la iniciativa personal, sumada a alianzas y patrocinios varios, una labor de promoción, apoyo y difusión de las producciones culturales locales que el Estado suele preferir dejar en manos de Promperú y eventos puntuales, en detrimento del fomento y apoyo a largo plazo de los tejidos culturales locales.

La selección de imágenes que da cuerpo al catálogo está pautada por dos textos. El primero es un conciso ensayo a cargo del historiador Juan Carlos La Serna y del antropólogo Jean Pierre Chaumeil, que lleva por título «Imágenes inéditas:

El uso de la fotografía en la representación de la Amazonía (XIX-XX)». El segundo texto corresponde a Bendayán y Cornejo Chaparro, y lleva por título «En el país de las Amazonas, 150 años de fotografía». Este texto consta de una introducción y se despliega en siete secciones que traducen la museografía de la exposición en una narración a mitad de camino entre el ensayo y el relato. Estas secciones son las siguientes: «Cazadores de almas: de conquistas y de misiones», «La trocha de los sueños: de aldeas y de ciudades de selva», «En el país de las Amazonas: de conflictos y de rebeliones», «Retratos del bosque: de rostros y figuras protagonistas de la historia», «Serpientes místicas: de plantas y de espíritus», «El génesis perpetuo: del edén al ecocidio» y «Amazónicos y amazonistas: de propios y ajenos».

El enfoque de los editores pone en evidencia el sesgo antropológico y en sintonía con las ciencias sociales, que lleva a la publicación a mostrar las imágenes en función de su capacidad de «explicar» un territorio como el amazónico y sus avatares, y no tanto a partir de otras posibles argumentaciones de las que hablaré más adelante. Quizá, en primera instancia, sea esta la decisión más pertinente dada la diversidad de agendas, momentos históricos y discursos detrás de cada uno de los fotógrafos convocados. En beneficio de esta elección, está el hecho de que la herida colonial que atraviesa la Amazonía y el Perú, por extensión, permanece abierta, y parece que no queda otra opción que seguir intentando encontrar en las imágenes claves de reconocimiento, entendimiento y conocimiento que trasciendan los marcos coloniales, ya sean aquellos del pasado que todavía perviven, como también sus actualizaciones contemporáneas. Es remarcable también el potencial de esta (re)lectura de imágenes y su utilidad como inspiración para transformar el futuro. Sin embargo, parecería que antes de revisar aún más críticamente los vínculos entre fotografía y territorio, sobre todo en muchos casos de la producción más reciente, se ha optado por un sesgo de carácter un tanto neoexoticista, tanto en la selección de imágenes como en los lineamientos conceptuales.

El planteamiento editorial, acertadamente, evita también la tentación de ordenar cronológicamente la producción fotográfica y se permite, a partir de cada sección, un ir y venir en el tiempo, hilando imágenes y abriendo la puerta a una sugerente lectura a partir de asociaciones inesperadas, ecos, fricciones y cruces, que invita a constatar tanto la pervivencia de imaginarios relativos a la otredad y lo exótico, como su transformación y contestación. Otro aspecto interesante que se

desprende de la selección presentada es el relativo a la autoría de las imágenes salvadas las peculiaridades de todos y cada uno de los creadores y con algunas excepciones —y en cómo puede verse evolucionar la noción de autor con el paso del tiempo—. Si hacemos el esfuerzo de leer las imágenes cronológicamente, es notorio como los autores pasan de estar en un segundo plano y de actuar a modo de «testigos» a aparecer a medida que nos acercamos al presente más como «autores» que eligen dejar su impronta en las imágenes con ánimo de «personalizarlas». No es algo que aplique en cada caso, pero pareciera que cuanto más contemporáneos son, más tienden a aparecer como «artistas» y menos como «fotógrafos».

En mi opinión, creo que la lectura más incisiva que provoca esta publicación es la de ayudar a entender cómo la modernidad es capaz de «crear» y «destruir» a la Amazonía al mismo tiempo. Algo que la fotografía, como invención «moderna» por excelencia, ejecuta también con todas sus capacidades y ambivalencias. Es decir, la crea —o coadyuva a crearla— como construcción cultural, en detrimento de otras maneras premodernas de entenderla, por ejemplo; y la destruye —o colabora en ello— en la medida que la objetiva, la exotiza y contribuye a su catalogación. Y ese es uno de los asuntos que este catálogo, en su primer texto, aborda con más solvencia al analizar críticamente la importancia e impronta de las primeras fotografías que se hicieron de la Amazonía y las agendas que las promovieron. Pero la fotografía también puede crearla y destruirla en un sentido más positivo, en la medida que permite construirla desde la agencia local y puede darle la vuelta a lugares comunes y estereotipos. No está demás recordar, asociado a esta reflexión, el hecho de que las imágenes muestran tanto como ocultan.

En esa dirección, tal vez lo que quedaría como argumentación para desarrollar y que podría complementar o, dado el caso, contrapuntar al mencionado enfoque antropológico que caracteriza a *En el país de las Amazonas* sería la posibilidad de abordar más a fondo esa esquizofrenia de la labor fotográfica. Pensemos en la duplicidad, fotográfica y colonialmente hablando, de términos como *disparo*, *toma*, *captura*, *extracción*, *objetivo*, *exposición*, los cuales hacen posible esa ambivalencia en relación con las capacidades de creación y destrucción. Algo de ello se empieza a entrever en algunos de los fotógrafos presentes, con su capacidad de «crear y destruir» sentidos al mismo tiempo.

Quizá el reto para este tipo de iniciativas sea, desprendiéndose de cierta corrección política, no enfocarse tanto en la identidad amazónica como algo a objetivar, sino plantear la posibilidad de desnaturalizar el medio fotográfico. Si hasta ahora la fotografía y la modernidad han tendido a objetivar la Amazonía, tal vez sea el momento de que la Amazonía se vuelva en contra de la fotografía, que la engulla, que la «desobjetive» y nos la devuelva transformada, antes de que sea demasiado tarde (para la Amazonía y para la fotografía). Algo así como lo que le hace César Calvo a la literatura y que ciertos planteamientos de Rodrich, La Rosa (en un trabajo no presente en esta publicación) y Huarca ya empiezan a dejar intuir. Creo, sin embargo, que extenderse sobre este particular quedaría ya para otro momento.

Billy Murcia

Es el seudónimo de un artista limeño y profesor de la ENSABAP. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Ha sido miembro del Espacio La Culpable (Lima, 2003-2008) y del Colectivo 1° de Mayo (Lima, 2013-2015). Se ha desempeñado como docente en las universidades de Los Andes y Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá y en la escuela Corriente Alterna, en Lima. Además ha llevado a cabo talleres independientes de dibujo experimental. Es autor de los siguientes textos: «Una cosa como tú o yo», para la exposición de Gilda Mantilla en galería Revolver (Lima, 2013); «Cielo Roto» para la exposición de Raimond Chaves en (bis) oficina de proyectos (Cali, 2017) y «Dibujar como práctica honesta», sobre el trabajo reciente de Claudia Coca (Lima, 2018) en una publicación de próxima aparición.

* Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. rai63@hotmail.com



ESCENAS DE FRONTERA: EDUCACIÓN ARTÍSTICA, CURRÍCULO Y POLÍTICA

UNIVERSIDAD DE CHILE,
SANTIAGO DE CHILE, 2018.

Cristina Benito Ames*

Ubicación: Biblioteca Central del Centro Cultural
de la Escuela de Bellas Artes
Código: 759/985/C18A

Toda idea de encuentro académico promete no solo profundizar sobre un determinado tema, sino también realizar un sobrevuelo para identificar problemáticas, profundizar puntos de vistas de la realidad y mapear cambios o transformaciones. Este fue el caso del evento Seminario de Investigación en Educación Artística organizado por la Universidad de Chile y la mesa ejecutiva de la SEA (Semana de la Educación Artística), realizado durante el 10 y 11 de mayo de 2018 en Santiago de Chile.

Estos encuentros, como muchos de su misma naturaleza, también permiten acceder a publicaciones indexadas en el área de la investigación artística tal es el caso de *Escenas de Frontera: Educación Artística, Currículo y Política* (2018), texto editado por la Universidad de Chile. Esta publicación resalta el interés por valorar la creación artística, destacando los procesos, así como el debate sobre la educación artística que atraviesa problemáticas afines a realidades como la nuestra, y la de otros países en Latinoamérica.

Los artículos de investigación usualmente forman parte de revistas indexadas o publicaciones de universidades relacionados con la investigación académica; *Escenas de Frontera* en cambio es un ejercicio editorial que no correspon-

de formalmente a una compilación de artículos de investigación académica, sino más bien a la transcripción de las lecturas y discusiones de un encuentro académico; con una reorganización a posteriori de los textos elaborados por un conjunto importante de académicos, artistas, funcionarios públicos y especialistas, a fin de respaldar sus ponencias, presentadas en las Jornadas de Investigación en Educación Artística¹.

Este material llega a nosotros como resultado de una búsqueda para dar con publicaciones recientes sobre educación artística en la región, que como ya lo menciona Carlos Ossa², busca generar interrogantes que interpelen a un modelo educativo seducido por la gestión, el resultado, las miradas propedéuticas y, agregaría también, las políticas educativas de borrón y cuenta nueva.

Escenas de Frontera abre un panorama de análisis que ya se venía forjando hace varios años para señalar los focos de debate y sugerir nuevos abordajes de la educación artística actual. De los tres textos que dan introducción al libro, el más elocuente es «Presentación: la reforma del saber» que se refiere a la propuesta artística de Alicia Villarreal titulada *La enseñanza de la geografía, dos ejercicios* (2009-2010³), que Alberto Madrid⁴ enuncia como marco posible para una reforma necesaria del saber. Esta obra de Alicia Villarreal desmantela, mediante la apropiación y la descontextualización, el proyecto arquitectónico para el Hospital del Empleado Público⁵. Proyecto abandonado sobre el que nos obliga a retornar la mirada con el fin de reconocer las escuelas públicas aledañas a este viejo edificio. El escenario, rico en asociaciones, se concreta como plataforma de trabajo artístico colaborativo, cuya naturaleza valdría la pena analizar, ya que consiste en invitar a los estudiantes de las escuelas mencionadas al desarrollo de talleres que generen un conjunto de obras que atraviesen el magma enquistado en todos los niveles de la institucionalidad (arquitectónico, político, social y económico), y de esa forma crear metáforas sobre la

1. Primera Jornada de Investigación en Educación Artística, realizada el 20 y 21 de enero de 2017 en la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso).

2. Carlos Ossa, coordinador del Núcleo de Investigación en Educación Artística. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

3. Enlace a imágenes de obras de Villarreal en el portal web de la Galería Patricia Ready: <https://galeriapready.cl/artistas/alicia-villarreal/>

4. Alberto Madrid Letelier, Decano de la Facultad de Arte de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

5. El Hospital Ochagavía o del Empleado Público (Chile), paralizado desde 1973. Fue abandonado por más de cuatro décadas. Será remodelado y usado como oficina y bodega de dos centros hospitalarios.

educación como ruina de un proyecto moderno. La mención del trabajo de Alicia Villarreal en el texto que presenta el libro, podría considerarse más que un modelo de innovación curricular, un hallazgo para cartografiar acertadamente los temas de debate sobre la enseñanza, el aprendizaje, el arte y la educación.

La publicación contiene ponencias que han sido agrupadas en cuatro capítulos: «Debates críticos», «Horizontes públicos», «Escenarios y diagnósticos» y «Prácticas pedagógicas»; los cuales interrogan la noción de «Educación Artística» a partir del cruce entre aprendizaje, docencia y escolarización; el análisis de modelos educativos paradójicos que se alejan de un aprendizaje significativo a través del arte y el diagnóstico de los currículos nacionales chilenos y las didácticas artísticas contemporáneas desde un horizonte transdisciplinario.

En el primer capítulo, el artículo «Cerebros dóciles: pensamiento creativo y cultura visual» de Viviana Espinoza nos lleva de vuelta a la escuela como un territorio anacrónico y transfigurado por la cultura visual, carente de creatividad; en el que la «sociedad del cansancio» es palpable a través de los actores sociales de la educación y donde se muestra como evidente la fractura entre las capacidades relacionales de la mente humana y la educación reglada tripartita (plan de estudios, enseñanza y evaluación), es decir, entre la enseñanza del arte y el aprendizaje instrumental. Todo ello contextualiza una problemática vigente para la educación que traspasa lejanamente las fronteras de la realidad chilena. La premisa de Espinoza es que una emancipación verdadera tendrá lugar partiendo del pensamiento relacional vinculado al arte y gracias al diálogo entre lo cotidiano, lo social y colaborativo para repensar el consumo visual habitual que se ha precipitado finalmente en la costumbre. La propuesta de Viviana Espinoza consiste en vincular cultura visual, arte contemporáneo y creatividad social con un currículum performático y colaborativo.

El recorrido de los cuatro capítulos mencionados nos permite detenernos en el artículo de Jorge Ferrada sobre el vínculo entre la metodología para la enseñanza del arte y su relación con el pensamiento complejo de Edgar Morin. Aquí podemos ver la dificultad de tejer puentes de sentido entre la formación educativa tradicional y el desarrollo de una formación desde el pensamiento complejo (una metametodología epistémica). Partir de los principios biológicos que distinguen la vida humana para deducir de ellos los valores para una nueva educación es impera-

tivo, ya que «conocer y pensar no es llegar a una verdad totalmente cierta, es dialogar con la incertidumbre». Con esta reflexión, según Ferrada, se crearían principios dialógicos organizados en nuevas triadas conceptuales: experiencia situada – comprensión dialógica – sensibilidad abierta al saber; autonomía – aprendizaje – descubrimiento significativo; saberes disciplinares-metodologías de enseñanza – sentido significativo de los aprendizajes creadores; conciencia de la realidad – multidimensionalidad – transdisciplinariedad.

Un aporte importante del artículo de Ferrada en torno al pensamiento complejo de Edgar Morin consiste en señalar la contradicción de fondo, propia de la formación tradicional que «profesa posturas discursivas constructivistas cuando las prácticas en las salas de clase son tradicionales y conservadoras»; entonces se cuestiona: ¿Cómo revertir paulatinamente esta tradición «conflictuante» entre el estudiante y el saber? ¿Es posible deconstruir los espacios educativos tradicionales en nuevos escenarios de formación?

En suma, el conjunto de reflexiones de este libro está plagada de argumentos que ponen un acento en el proceso de transformación política situada en un territorio transdisciplinar como el de la educación artística. Se deducen de estas reflexiones algunos principios para accionar y reaccionar frente a los problemas que se vienen gestando hace más de cuarenta años y que son transversales a la educación: evaluación y estandarización de los aprendizajes, propuestas curriculares paradójicas, principios de la formación tradicional de espaldas a los aprendizajes ganados por la cultura visual fuera del sistema, etc.; con su correspondiente y actualizada crisis educativa global. Asimismo, permite reintegrar la práctica educativa, recordándonos a los docentes que aún «lo observable es solo la punta del iceberg», que volver a la experiencia estética con base en un saber consciente y recíproco hacia nuestra realidad es fundamental para saltar lejos de la valla que anuncia el eslogan: La felicidad no se encuentra fuera de los espacios de consumo. Ya nos lo advierte Pizarro desde su análisis de las tensiones entre el arte y la educación en el currículum escolar: «Existe una constante mirada observadora que contempla, pero no establece relaciones temáticas-críticas sobre la organización de la vida social en comunidad y los elementos de la cultura visual».

La invitación final del texto con el que cierra esta publicación es una carta/detonante de Paulina Varas, conocida por sus aportes a la crítica del arte, doctora en historia del arte y actual codirectora del CRAC de Valparaíso. La carta va dirigida a sus estudiantes:

[...] tenemos tan buenas ideas, tanto deseo, tantos impulsos, que al querer llevarlos al ámbito educativo institucional, no podemos hacerlo. Tampoco queremos hacer talleres fuera del aula, queremos incidir en ella, meternos dentro y cambiar, modificar, transformar aquello que allí está tan instituido [...]. La institución, lo instituido en ese momento, se sitúa sobre las posibilidades de lo no planificado, de un proceso que se adapte a lo que se desea pero también al deseo del otro.

Escenas de Frontera es una invitación argumentada para situar el arte como lugar de interpelección y diálogo. Se trata de una publicación contextualizada perfectamente en la realidad de nuestras contadas propuestas formativas en educación artística a nivel superior en el Perú, en las cuales todavía se discute la aparente dicotomía entre «lo viejo y lo nuevo» o de «la técnica frente a las ideas».

Cristina Inés Benito Ames

Bachiller en Artes Plásticas con mención en pintura. Realizó estudios de educación en la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Cuenta con experiencia en la práctica educativa en St. Patrick's School, Irlanda. Asimismo, realizó estudios de educación artística en la Escuela de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. Fue coordinadora zonal del proyecto Wiñaq Muhu de la ONG Warmayllu en Ventanilla, Callao 2007-2009. Ha realizado una visita de estudio a las escuelas de Reggio Emilia, Italia. También llevó a cabo el acompañamiento pedagógico de instituciones educativas públicas y privadas de nivel inicial desde propuestas educativas socioconstructivistas. Actualmente realiza el acompañamiento pedagógico en la Asociación Sembrando Juntos y administra el blog del proyecto Estación de Lectura (<https://estaciondelectura.wordpress.com/>). También crea y reseña periódicamente en el blog LimaJAZZ#press (<https://limajazz.wordpress.com/>) y es profesora del curso Seminario de Investigación en Educación Artística en la ENSABAP.

* Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. cristina.benito@gmail.com