



COLECCIÓN A MANO ALZADA

Educación y Arte Contemporáneo: reflexiones sobre formación, creación y experiencias

Compilador
Rodrigo Bruna



EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRÍQUEZ

EDUCACIÓN Y ARTE CONTEMPORÁNEO:
REFLEXIONES SOBRE FORMACIÓN, CREACIÓN Y EXPERIENCIAS
© Rodrigo Bruna

Primera edición, 200 ejemplares, octubre 2019
Registro de Propiedad Intelectual 2020-A-2485
ISBN primera edición impresa: 978-956-341-082-2
ISBN versión pdf: 978-956-341-089-1

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Ediciones UCSH
General Jofré 476, of. 35, Santiago de Chile
Teléfono: (52-2) 24601218

Diseño de portada y diagramación: Ángela Aguilera
Corrección de prueba: Álvaro Quezada
Imagen de portada e imágenes del interior: Registro ejercicio curso Taller Creativo Integral, 2018
Escuela de Educación Artística UCSH, Santiago. © Rodrigo Bruna

Impreso en Donnebaum
Santiago de Chile 2019

Este libro es publicado con referato externo.

Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin autorización previa del editor.

COMPILADOR

RODRIGO BRUNA

**Educación y Arte Contemporáneo:
reflexiones sobre formación,
creación y experiencias**

Índice

Introducción	9
I. FORMACIÓN ARTÍSTICA EN CONTEXTOS DIVERSOS	13
Partir de sí: re-significando experiencias de aprendizaje entre mujeres más allá de la escuela y sus asignaturas <i>Catalina Montenegro González</i>	15
Academia de artes O.B.R.A.: una propuesta dentro de la formación diferenciada en artes visuales para educación media en Chile <i>Mildred Donoso Pérez</i>	35
Editorial MIGRarte Cartonera, una propuesta desde el arte para un encuentro intercultural <i>Antonio Guzmán Quintana</i>	61
II. PROCESOS DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	73
La ciudad otra, el encuentro con el reflejo <i>Ángela Ramírez Sanz</i>	75
<i>Pulvis et Umbra</i> : la instalación de una postal <i>Rodrigo Bruna</i>	85

III. EXPERIENCIAS Y REFLEXIONES VINCULADAS AL QUEHACER DISCIPLINAR	99
Pensar el objeto desde el arte <i>Pilar Hernández Arroyo</i>	101
Un recorrido mágico <i>Paula Godoy Valdebenito</i>	113

Pulvis et Umbra: la instalación de una postal

Rodrigo Bruna¹

En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora.

Pulvis et Umbra²

A fines del año 2012, recibí la invitación del curador Alberto Madrid para exponer en la *Sala Puntángeles*³ de la ciudad de Valparaíso. Tomé esta instancia como un desafío para explorar nuevas ideas a partir de un contexto específico de producción. De esta forma surge *Pulvis et Umbra*, una instalación mediante la cual abordé las cualidades arquitectónicas e históricas del lugar, con el fin de proponer una reflexión en torno al paisaje y a los procesos de destrucción y reconstrucción.

¹ Artista visual. Licenciado en Artes mención Artes Plásticas, Universidad de Chile. Magíster en Artes mención Artes Visuales Universidad de Chile. Doctorando en Artes e Historia del Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad Autónoma de Barcelona. Académico permanente, Escuela de Educación Artística, Universidad Católica Silva Henríquez. Contacto: rbruna@ucsh.cl

² *Pulvis et Umbra* (polvo y sombra), en tanto tópico literario, aparece por primera vez en las Odas del poeta romano Horacio: «Nosotros, cuando descendemos allí donde moran el padre Eneas, donde el rico Tulio y Anco, somos polvo y sombra» (iv, 7, 16). De igual forma esta expresión aparece en las Sagradas Escrituras, como parte de la sentencia dada por Dios a Adán y Eva tras su expulsión del paraíso: «Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado. Porque polvo eres y a polvo volverás» (Génesis 3.19). En los casos mencionados, la expresión *Pulvis et Umbra* refleja la fragilidad del cuerpo y la condición efímera de la existencia.

³ La Sala Puntángeles es un espacio de exhibición depende de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso e inició sus funciones el año 2004.

El 16 de agosto de 1906 Valparaíso fue destruido por un violento terremoto de 8,3 grados en la escala de Richter. El sismo dejó tras de sí más de tres mil muertos, un centenar de heridos y una ciudad sumida en los escombros. Las imágenes capturadas de la tragedia se transformaron, paradójicamente, en el principal tema de una serie de postales que asumen el paisaje desde un registro fotográfico objetivo que elabora una lectura estética de la ruina. Mi encuentro azaroso con estas postales marcó el origen del proyecto *Pulvis et Umbra*, una instalación mediante la cual reconstruyo un pasaje de la historia de Valparaíso a partir del polvo y la sombra.

Para iniciar el análisis de esta obra, propongo formular algunas preguntas que centren la discusión y orienten el desarrollo de este escrito: ¿qué valor tiene el relato histórico en la concepción de esta obra? ¿Cómo se entiende la noción de instalación (arte) a partir de este trabajo? ¿Qué importancia asume el lugar de exhibición en relación a esta instalación?

Levantadas estas primeras interrogantes, iniciaré este ensayo constatando, en un primer lugar, los antecedentes visuales y contextuales que motivaron la creación de *Pulvis et Umbra*; en un segundo lugar, revisaré el concepto de «instalación», como una forma de situar críticamente mi práctica artística; en un tercer lugar analizaré, desde un punto de vista teórico, la noción de «lugar», con el fin de ampliar las posibilidades de lectura de la obra en estudio; finalmente, levantaré algunas reflexiones de cierre a partir de los hallazgos constatados en el desarrollo de este escrito.

Antecedentes: la postal de un terremoto

A principios del siglo xx surgen las primeras postales en Chile, de la mano de editores emigrantes, quienes comienzan esta labor en las ciudades de Valparaíso, Santiago y Concepción. Es el caso del empresario alemán Carlos Kirsinger, quien se inicia en este rubro editorial en 1901, registrando el auge de las nacientes ciudades chilenas:

La gran variedad de temas editados se relaciona con los valores de la época, con las tradiciones populares y con la nueva arquitectura que mostraba el ánimo renovador y optimista. Lo anterior se reflejó, especialmente, en la visión dinámica de las vistas de Santiago, Valparaíso, Concepción, Iquique, Valdivia, Talcahuano, etc. (León, Vergara, Padilla, & Bustos, 2007, p. 83)

Este espíritu de modernidad, que se quiso mostrar con estas postales, iba de la mano de la calidad artística de las imágenes; calidad que era el resultado del trabajo de anónimos fotógrafos que recogen la tradición de Charles Clifford. Dentro de los temas abordados por los fotógrafos de la casa editorial Kirsinger, se encuentra el terremoto de Valparaíso de 1906, suceso que motivó la creación de una serie de postales que grafican los efectos devastadores del sismo.

El encuentro con una de estas postales motivó mi interés en el suceso, transformándose dicha imagen en la principal referencia de la obra *Pulvis et Umbra*. La postal es el resultado de una fotografía en blanco y negro, de 9 x 14 cm, sobre la cual se deja constancia del suceso mediante la fecha e identificación del lugar registrado. La imagen corresponde a la destruida fachada y torre de la iglesia Sagrados Corazones de Valparaíso, edificio emblemático, construido a fines del siglo XIX y emplazado en el tradicional sector del Almendral. En un primer plano podemos ver la silueta de un hombre a caballo que nos observa. En un segundo plano dos mujeres y dos niños caminan teniendo como telón de fondo las construcciones de emergencia fabricadas tras el terremoto. Finalmente, en el último plano podemos observar un grupo de hombres y mujeres que miran atónitos las ruinas de la iglesia.

Al ver la imagen me vi seducido por el claroscuro que acentuaba los detalles de la destrucción. En respuesta a lo observado quise acentuar los contrastes de la fotografía sin perder los detalles significativos. Con este objetivo trabajé la imagen digitalmente, acentuando el alto contraste con el fin de enfatizar las sombras presentes en la escena. Reconstruir esta imagen se transformó en un problema en

potencia, que me llevó a replantear la propia materialidad de la obra en relación a trabajos anteriores.

Me gustaría detenerme en este punto para comentar la obra *Urban Reconstructions I* (figura 1), pieza mural exhibida el 2008 en *Newhouse Center for Contemporary Art*, New York, a partir de la cual reconstruí el terremoto de Copiapó 1922. La obra asume como materialidad el pan y el paisaje como tema, ambos cuerpos son considerados en este trabajo desde su propia fragilidad y mutabilidad. 300 módulos de pan de molde tostado constituían un trabajo que abarcaba una extensión aproximada de 142 x 298 cm.



Figura 1. *Urban Reconstruction*, 2008. Pieza mural, pan de molde tostado, 142 x 298 cm; Newhouse Center for Contemporary Art, New York. © Rodrigo Bruna.

El uso de plantillas se transformó en el principal recurso técnico, mediante el cual pude controlar la definición de la imagen en relación al claroscuro que buscaba plasmar con este paisaje en ruinas. La idea de grabar la postal reseñada en el piso de la sala me permitió reformular la experiencia técnica alcanzada con *Urban Reconstructions I*.

Quise usar nuevamente plantillas⁴ y explorar un nuevo material que ya tenía en mente: «tierra negra». El proceso de experimentación me llevó de forma natural a recordar las populares «alfombras de flores»⁵, realizadas tradicionalmente en España y en ciertos países latinoamericanos. En su técnica, *Pulvis et Umbra* se asemeja mucho a la confección de estas alfombras, puesto que se utilizaron plantillas (esténcil) para dibujar con tierra las zonas de sombra de la postal. ¿De qué manera esta alfombra de sombras se apropia del lugar? A través de esta pregunta puse en evidencias las posibilidades físicas de la galería.

Previamente, y a partir de un registro visto de la sala, pude constatar la existencia de dos vanos clausurados, estructuras que, en su enigmática presencia, eran ocultadas por la galería. Su condición accidental me llevó a pintar de negro los vanos y a proyectar una franja de tierra negra de 218 x 750 cm (figura 2). Esta estructura dividía la sala a lo ancho, impidiendo el tránsito libre y desprejuiciado a lo largo de la sala. Sobre esta negra franja proyecté las sombras de la postal, sacando partido de la textura generada por el cemento requebrajo que cubre el piso de la galería (figura 3). El resultado final fue una pieza frágil en lo material y efímera en su existencia, que responde a un acontecer fatídico que marcó la historia de una ciudad y del país.

Una aproximación al concepto de «instalación»

La instalación es una modalidad del arte contemporáneo surgida en la década de los sesenta, en el seno del minimalismo norteamericano y como resultado de una puesta en crisis de la obra como objeto transable y coleccionable. En relación al uso del término, el historiador del arte Johannes Stahl afirma:

⁴ Ocho plantillas fueron necesarias para realizar *Pulvis et Umbra*. Cada plantilla midió 55 x 70 cm. y fueron confeccionada en cartón piedra de 3 mm y cortadas con laser.

⁵ Un posible origen de las alfombras de flores se remonta a mediados del siglo XIX, como parte de las festividades de Corpus Christi celebradas en Las Palmas de Gran Canaria. Su migración a Latinoamérica produjo nuevos modelos de producción, en los que el uso de flores fue remplazado por otros materiales, como aserrín coloreado y tierra de color.

La palabra [instalación], antes empleada casi siempre en relación con equipamiento de locales y viviendas, entró en 1967 en el contexto artístico: el artista norteamericano Dan Flavin llamó a sus trabajos con tubos de neón instalaciones, porque encontraba el término 'environment', usual en su época, demasiado sociológico. (Stahl, 2009, p. 141)

La cita constata el surgimiento de la instalación en la escena artística internacional, sin una teoría que la avalara y situara conceptualmente. Condición esta última que impide una definición unívoca del término, producto de la amplitud y diversidad de obras y discursos que bajo esta noción se han albergado. En atención a la complejidad de esta práctica, creo necesario hacer una primera aproximación etimológica que permita, posteriormente, analizar el uso semántico del término «instalación» en el campo de las artes visuales.



Figura 2. Pulvis et Umbra (detalle), 2013. Instalación, tierra de color negra, dimensiones variables; Sala Puntáñeles, Valparaíso. ©Rodrigo Bruna.

La palabra «instalación» es una sustantivación del verbo transitivo instalar, cuya definición responde al acto de poner, colocar, arreglar o disponer determinados elementos en un lugar para que funcionen o cumplan ciertos objetivos. De igual forma, esta forma verbal alude a la acción de establecerse o asentarse en un lugar. El verbo instalar, según la Real Academia Española de la Lengua, tiene su origen en la palabra francesa *installer*, expresión, cuya raíz etimológica proviene del latín medieval *installare* (establecer) y *stallum* (puesto) expresión esta última que proviene del francés *stalle* (establo).



Figura 3. Pulvis et Umbra (detalle), 2013. Instalación, tierra de color negra, dimensiones variables; Sala Puntágeles, Valparaíso. © Rodrigo Bruna.

Por su parte, la expresión inglesa *installation* se relaciona con el verbo investir, en tanto acción que confiere dignidad e importancia a algo o alguien; en este sentido, la instalación dignifica y da importancia al espacio que ocupa (Larrañaga, 2001).

En razón de esta primera revisión cabe preguntarse: ¿cómo entienden el campo de la Historia y la Teoría del Arte el concepto de «ins-

talación»? Las formas de entender la expresión han sido múltiples, sin embargo, no se ha logrado un consenso en torno a una definición única, más bien, existen aproximaciones teóricas del fenómeno, como la propuesta por Johannes Stahl, para quien las instalaciones se constituyen de «[...] Todos los fenómenos artísticos relacionados con el espacio que, de manera muy explícita, incluyen el espacio del espectador, es decir, que en contraste con la escultura tradicional, borran los límites entre la obra y el entorno del espectador» (2009, pp. 140-141). En respuesta a esta cita, puedo afirmar que no existe un espacio diferenciado, sino un espacio único desde donde el espectador se apropia de una experiencia y un discurso instalado por el artista. En una línea distinta, el teórico español Josu Larrañaga propone una definición formal y utilitaria de la instalación, apelando de manera directa a su origen semántico:

[...] Hacer una instalación es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera determinada. Es permitir que ponga en funcionamiento un conjunto de instrumentos, aparatos, equipos o servicios; que se puedan activar una serie de funciones según las necesidades de cada momento. (2001, p. 31)

En oposición a esta definición utilitaria de Larrañaga, Javier Maderuelo se centra en la tesis que afirma que la instalación no procede de un origen único, sino que: «su procedencia la tenemos que buscar tanto en distintos momentos del desarrollo de la escultura como en el desbordamiento categorial de las artes en general» (Maderuelo, 2008, p. 307-308). En relación a lo anterior, es interesante pensar en los múltiples ejemplos en los que podemos pesquisar la matriz disciplinaria de la instalación. Es el caso de las obra de Daniel Buren, en las que se hace evidente su matriz pictórica en el modo de abordar el espacio.

Finalmente, el filósofo chileno Pablo Oyarzún se hace cargo de la noción de «instalación» afirmando: «El régimen de la instalación es *in situ*. No puede concebirse fuera de lugar, no puede repetirse

de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otros» (1999, p. 53). Esta cita reafirma el vínculo que, a través de *Pulvis et Umbra*, establezco con el lugar desde su dimensión arquitectónica e histórica. En este sentido, entiendo los espacios no como lugares neutros, sino como lugares heterogéneos y complejos, que estimulan el quehacer reflexivo y exploratorio.

Pulvis et Umbra: una noción de lugar

Las definiciones dadas del término «instalación», provenientes desde el campo de las artes visuales, son amplias y diversas, producto de lo complejo de esta práctica. Ahora bien, existe un concepto que se hace recurrente a la hora de hablar de instalación: «lugar», término que a continuación abordaremos, con el fin ampliar las lecturas en torno a instalación *Pulvis et Umbra*.

En su libro *El arte y el espacio*, Martin Heidegger entiende el espacio desde una dimensión existencial, la que se opone a la tradicional dimensión física-cartesiana. En este sentido el autor comenta: «Mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio, el hablar de un espacio artístico también seguirá permaneciendo un asunto oscuro. Queda por lo pronto indeterminada la manera en que el espacio atraviesa la obra de arte» (2009, p. 19). Esa característica propia del espacio es, en palabras del filósofo, la espacialidad en tanto «un asentamiento y un habitar del hombre» (2009, p. 21). Dentro de este principio, el lugar acontece desde un emplazar como posibilidad de despliegue y pertenencia de los objetos, un emplazar mediante el cual la obra «corporiza el lugar», con el objetivo de generar un vínculo entre espacio, obra y espectador. A partir de la noción de lugar propuesta por Heidegger, puedo afirmar que el lugar no existe antes de la obra, por lo tanto, quiero pensar que *Pulvis et Umbra* no se construye en un lugar, sino que ella produce el lugar, lo corporiza desde la propia memoria histórica y desde la propia materialidad que la instalación propone.

Desde una perspectiva distinta, Michel de Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano*, propone una aproximación a la noción de lugar como una entidad de orden distributivo. A saber:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo «propio»: los elementos considerados están unos aliados de otros, cada uno situado en un sitio «propio» y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. (Certeau, 2000, p. 129)

A partir de esta definición, el lugar se constituye en una entidad estática y, por tanto, se entiende como una posibilidad distributiva donde cada elemento coexiste en un sitio que le es propio. En contraposición a la noción de «lugar», De Certeau entiende el espacio como un ente dinámico: «Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades [...] En suma, el espacio es un lugar practicado» (2000, p. 129). De ser el espacio un lugar practicado, ¿cómo la instalación *Pulvis et Umbra* practica el espacio? Lo practica a partir de las posibilidades que brinda el actuar, en tanto acción que pone en juego las posibilidades arquitectónicas y conceptuales del lugar.

En su libro *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty amplía las reflexiones hechas por los anteriores autores afirmando: «El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas» (1993, p. 258). En relación a lo expuesto, el autor propone hablar de un espacio físico «espacializado» de carácter antropológico (vivencial) y de un espacio geométrico «espacializante» de carácter isotrópico (medible). En relación a lo expuesto puedo constatar que *Pulvis et Umbra* propone un espacio antropológico que guarda relación con el contexto y las historias que emanan de éste. En este sentido, el espectador juega un papel preponderante al desenterrar la historia latente de una postal.

El teórico alemán Boris Groys aborda las diferencias que se establecen entre el espacio de exhibición y el espacio de la instalación, y cómo este último se transforma en un espacio soberano que rompe con la noción de autonomía en el arte. Para el autor, los espacios de exhibición públicos (museos y galerías) cumplen la función de presentar los objetos artísticos a los ojos de un espectador que transita sin ninguna implicancia física con lo que observa. En igual sentido, Groys comenta que la instalación es una forma simbólica de privatizar el espacio público de exhibición. Al respecto el autor señala: «La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar este espacio como un espacio holístico y totalizante y de la obra de arte» (Groys, 2014, p. 54). *Pulvis et Umbra* transformó el espacio de la sala mediante un gesto mínimo y soberano, orientado a potenciar el papel del espectador ante la fragilidad de una instalación que interpela el tránsito y las lecturas de una catástrofe reconstruida.

Reflexiones finales

Pulvis et Umbra es una reconstrucción de la tragedia acontecida tras el Terremoto de Valparaíso de 1906. Este hecho me motivó a crear esta pieza que rescata la memoria histórica de un lugar, a partir de una postal que captura los restos de un emblemático edificio del barrio el Almendral: la iglesia de los Sagrados Corazones de Valparaíso.

Los medios tonos de la fotografía fueron extremados para lograr un alto contraste que dramatice aún más el acontecimiento ¿Qué quiso captar el anónimo fotógrafo con esta imagen? ¿Es la destrucción o la simple soledad lo que la postal refleja? En mi caso, me interesó evidenciar la contención y el silencio que inunda la escena.

A través de *Pulvis et Umbra*, he incorporado nuevos materiales y adaptado ciertos recursos técnicos ya empleados. Desde esta lógica, la tierra y las plantillas emergen como recursos gráficos en desarrollo, que me permiten pensar la instalación como una práctica artística que desplaza y tensiona los quehaceres disciplinares.

Entiendo *Pulvis et Umbra* como una instalación que actúa sobre un lugar específico a partir de las posibilidades arquitectónicas e históricas que brinda el mismo. Su implicancia con el lugar se traduce en un vínculo con el espectador, quien, en su papel contemplativo, se hace parte de la experiencia estética, donde los límites entre el espacio de la obra y del espectador son continuamente puestos en tensión. Mediante *Pulvis et Umbra* clausuro el espacio con una frágil estructura de tierra que marca el límite entre la realidad del espectador y la historia que se pretende reconstruir desde los vestigios de un paisaje.

En una mirada más amplia, puedo afirmar que el espectador es un agente fundamental en la construcción de sentido de una instalación. Bajo este protagonismo, el espectador deja su condición pasiva para convertirse en un motor transformador de la obra.

A través de esta instalación se *corporiza el lugar*, con el objetivo de generar un vínculo entre espacio, obra y espectador, en el que este último se apropia de una experiencia irrepetible, desde una lógica que responde a las particularidades del lugar. Mediante *esta instalación* propongo un lugar *practicado*, que asume las diversas temporalidades que lo cruzan, con el fin de generar un espacio totalizador y vivencial.

Finalmente, *Pulvis et Umbra* se relaciona con el lugar a partir de un actuar, esto implica no solo ocuparlo materialmente, sino también leer las posibilidades que éste entrega desde lo que exhibe y oculta.

Referencias bibliográficas

- Certeau, M. De (2000). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona : Herder.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalación*. San Sebastián: Narea.

- León, S., Vergara, F., Padilla, K. & Bustos, A. (2007). *Historia de la Postal en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Oyarzún, P. (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña.
- Sánchez, M. (2009). *La Instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza.
- Stahl, J. (2009). Instalación. En H. Butin, *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo* (pp. 140-143). Madrid: Abada.

Educación y Arte Contemporáneo: reflexiones sobre formación, creación y experiencias

Compilador
Rodrigo Bruna



Las discusiones actuales en torno al arte contemporáneo, las experiencias creativas y los procesos de aprendizaje son diversos en el mundo. Es por lo anterior que se hace necesario problematizar, reflexionar y cuestionar los nudos de la educación, el arte y los contextos culturales desde miradas múltiples que muestren diversas formas de ser y hacer en el arte y la educación.

El libro *Educación y Arte Contemporáneo: reflexiones sobre formación, creación y experiencias* intenta recoger diversas experiencias vinculadas a la formación del profesorado de Artes Visuales, tanto universitaria como escolar, en contextos formales e informales que se articulan como un corpus de acción, organizando un diálogo entre artistas y docentes que ven en este libro una valoración de su propio hacer profesional.

A través de los siete ensayos que componen este libro, se busca acercar al lector hacia una comprensión del impacto de la investigación, la creación y la docencia en el campo de la educación artística actual.