

Producción de nuevo conocimiento para la ciudad: investigación-creación y prácticas contemporáneas en la educación superior

Creation of new knowledge for the city: creation and research practices
contemporary higher education

*Liliana Fracasso**

Citar este artículo como: Fracasso, Liliana (2015). Producción de nuevo conocimiento para la ciudad: investigación-creación y prácticas contemporáneas en la educación superior. *Revista Nodo*, 9(19), pp. 84-100.

Resumen

En el marco de la educación superior, en Colombia se ha venido generado el reconocimiento de una cierta equivalencia entre investigación científica y creación artística. No obstante, a nivel de postgrado, en el área de conocimiento “Ingeniería, Arquitectura, Urbanística y afines”, las prácticas artísticas urbanas todavía no aparecen como una significativa forma de producción de conocimiento y de investigación. En cambio, la oferta de programas de postgrado a nivel internacional, relacionada con la misma área de conocimiento, opta cada vez más por planes curriculares flexibles, articulados e interdisciplinarios, que asimilan la ciudad a “territorios expandidos”, a estudiar combinando precisamente la investigación intelectual con la creación artística. En el artículo se argumenta que las prácticas artísticas representan una forma de investigación especialmente sugerente para estudiar los “lugares inquietos” de la ciudad contemporánea: espacios liminares generados por los efectos de la globalización, “vivos” en vez de vividos, que acostumbran inventar procesos creativos y colaborativos para la construcción del hábitat.

Palabras clave

Investigación-creación, lugar inquieto, educación superior, prácticas artísticas, prácticas urbanas

Abstract

In the context of higher education in Colombia, the recognition of certain equivalence between scientific research and artistic creation has achieved official recognition. However, at the high studies level the subject area of “Engineering, Architecture, Urban and others” urban artistic practices are still not significant form of knowledge production and research. This article argues that artistic practices represent a particularly suggestive research field for the study of “restless places” in the contemporary city: limited spaces generated by the effects of globalization, “living” places rather than lived places, which usually generate creative and collaborative processes of habitat construction.

Keywords

Research-creation, restless site, higher education, artistic practices, urban practices

Fecha de recepción: 1 junio 2015 Fecha de aceptación: 24 julio 2015

* Arquitecta PhD en Geografía, M.Sc en Planificación urbana y territorial aplicada a los Países en vía de Desarrollo, Investigadora de Universidad Antonio Nariño, Bogotá. E-mail: lili.fracasso@uan.edu.co

Introducción

En Colombia, el debate acerca de dos formas básicas de generación del conocimiento¹, el CT&I (ciencia, tecnología e innovación) y el AAD (artes, arquitectura y diseño), ha adquirido una gran transcendencia. Los aportes proceden principalmente del campo de las artes, la arquitectura y el diseño y han venido impulsado nuevos e interesantes desafíos en ámbito académico. Las razones de dicho debate, parecen depender de dos factores principales: por una parte, las instituciones universitarias se conciben cada vez más como el centro de la producción de conocimiento² que aporta al desarrollo del país; por otra, la política nacional de CT&I apunta a la articulación de las actividades de ciencia, tecnología e innovación para lograr competitividad y desarrollo económico sostenible.

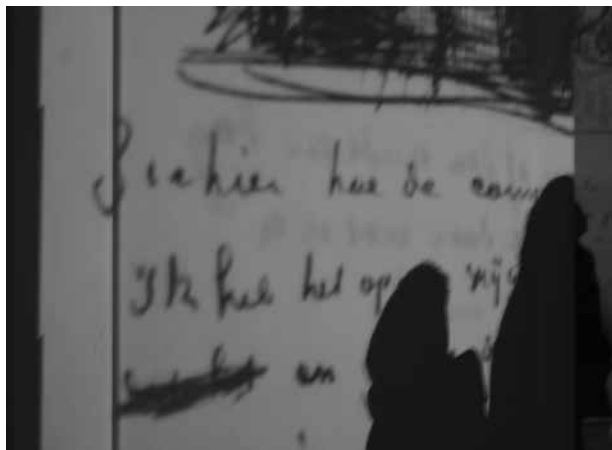
La asimilación gradual de la investigación a la producción de conocimiento para generar productividad, competitividad y valor económico, comporta una reacción adversa: se ha difundido en determinados ámbitos institucionales la concepción que ve la investigación en las humanidades o en las ciencias sociales como unas actividades “secundarias” que aun revistiendo un cierto interés intelectual, no aporta mucho al desarrollo del país (Hernández Salgar, 2014). De dicha postura se

1 En septiembre de 2013 se constituyó formalmente una mesa de debate conformada por el RAD (Asociación Colombiana Red Academia de Diseño), ACOFARTES (Asociación Academias de Artes), ACFA (Asociación de Arquitectos), COLCIENCIAS, El Ministerio de Cultura (Coordinación de Investigación) y el Ministerio de Educación (Dirección de la Calidad de la Educación Superior). Fuente: ACOFARTES, RAD, ACFA, 2014. Dicha mesa de debate, desde entonces, sigue regularmente desarrollando sus labores

2 Colciencias define “productos de nuevo conocimiento a aquellos aportes significativos al estado del arte de un área de conocimiento, que han sido discutidos, validados y lleguen a ser incorporados a la discusión científica, al desarrollo de las actividades investigativas, académicas y a la práctica tecnológica. Las actividades que mejor muestran la existencia del grupo de investigación científica, tecnológica o de innovación son aquellas que generan productos de nuevo conocimiento”.

desprende una reflexión que tiene relación con importantes aspectos ontológicos que determinan el campo de conocimiento de las artes, sus coincidencias y diferencias con las lógicas de producción de conocimiento científico.

Desde hace varios años, en materia de educación superior en Colombia, se han venido debatiendo dos *modos* de producción de conocimiento, discriminados según determinados atributos (contexto de aplicación; transdisciplinariedad, heterogeneidad y diversidad organizativa en medio de la cual se produce el conocimiento; responsabilidad social; control de calidad). El *modo 1* es el tradicional, generado dentro de un contexto disciplinar, fundamentalmente cognitivo; el *modo 2* es la transformación del conocimiento, generado en contextos trasdisciplinarios, sociales y económicos más amplios (Gibbons, 1994). La hipótesis de un *modo 3* es reciente y se basa en la visión transcultural del conocimiento que estaría determinada por la crisis ecológica planetaria, las críticas al uso del conocimiento en la sociedad globalizada y la insuficiencia de los modelos propuestos para el aumento de la competitividad internacional (Acosta y Carreño, 2013). En las palabras de Acosta y Carreño el modo 3 nace porque no sería suficiente el conocimiento disciplinar y transdisciplinar para la construcción colectiva de conocimiento sobre las problemáticas de las comunidades, así que se haría necesario incluir otras formas que la ciencia moderna desechó y subvaloró. En el modo 3, según



los autores, sería ínsita la necesidad de una relación altamente responsable entre la producción de conocimiento universitario y la transformación de las ingentes problemáticas sociales que aquejan nuestra sociedad.

“La producción de un conocimiento altamente responsable y comprometido con la transformación de las angustias y los sufrimientos sociales debe convertirse pues en práctica, en cotidianidad, producir fe en sí misma que logre crear significados y sentidos en los sujetos vinculados a la comunidad universitaria y científica y a la sociedad en general (Acosta y Carreño, 2013: 81).

También ha de considerarse, con respecto al modo 3, que las nuevas tecnologías abren campo, por una parte, a la “*ciencia*” *ciudadana* (Capel, 2014) y, por otra, a la *transitoriedad* e *hibridación* de las culturas (Los Ángeles de Rueda, 2010). Lo anterior está generando efectos tangibles también en los procesos de construcción individual y colectiva de partes de ciudad. El barrio y la comunidad vecinal se reconocen, como una “interfaz”, una “superficie de contacto” entre virtual y real (Guardia Calvo, 2014), que revela la existencia de espacios liminares de positiva *inquietud*. Como diremos más adelante, se trata de lugares inquietos (Fracasso, 2012, 2013, 2014) que se alimentan de internet y también del esfuerzo de autogestión social, política y cultural que abarca ya un modo diferente de hacer, comprender y producir experiencias y conocimiento.

De la ciudad y sus “lugares inquietos”

El concepto de “inquietud” asociado al lugar retoma el tema de la movilidad, tal como lo enfrentan, por ejemplo, Bauman o Appadurai, es decir, como efecto de la globalización en la vida de las personas (lugares móviles). Pues, la ciudad hoy en día está en todas partes y en todo, plasmando la *forma mentis* de la mayoría de los habitantes de la tierra. Cómo un conjunto de procesos a menudo desarticulados y de gran heterogeneidad social, la ciudad se presenta como el lugar de las con-

xiones cercanas y lejanas, de la concatenación de ritmos y de tiempos diversos. La ciudad siempre se está moviendo hacia nuevas direcciones (Amin & Thrift, 2002) y nosotros con ella, sin tener necesariamente que desplazarnos físicamente. Según el filósofo Bauman, aún si no enfrentamos calles y no saltamos de un canal al otro, estamos en movimiento en un sentido más profundo, no importa si nos guste hacerlo, o por el contrario lo detestamos pues, no es posible quedarse quieto sobre arena movediza (Bauman, 1998, ed. Italiana, 2001).

Por motivos diferentes, correlatos como los anteriores, en Colombia dicha movilidad se hace aún más evidente y exasperada debido a la militarización del campo y a los desplazamientos generados por la violencia.

“Durante 2013, en el marco del conflicto armado interno colombiano se siguieron cometiendo graves abusos por parte de grupos armados irregulares como las guerri-



llas y los grupos sucesores de paramilitares. Más de 5 millones de colombianos han sido desplazados internamente, y cada año al menos 150.000 personas siguen abandonando su hogar, lo cual ha generado la segunda población más grande del mundo de desplazados internos”. Informe Mundial 2014 del Observatorio de los derechos humanos (Human Rights Watch, 2013)

En general, la globalización, la informatización y la expansión urbana - los tres procesos mundiales más importantes de los últimos decenios - han determinado significativas mutaciones en la estructura urbana y, sobretudo, en la cultural. *City scape* y *mind scape*, es decir la dimensión física y el imaginario colectivo, anima y cultura de la ciudad, han cambiado y nuevos conceptos claves se han venido contraponiendo para designar dialécticamente la diferencia entre la ciudad post-moderna y ciudad moderna. A saber, respectivamente: diferenciar en



lugar de homogeneizar; identidad en lugar de racionalidad; particularismo en lugar de universalismo; disfrute en lugar de función; confort en lugar de realidad; debatir en lugar de obedecer; consumir en lugar de trabajar; estar en lugar de ser; jugar en lugar de razonar; diferente en lugar de parecido.

También hay que destacar que el concepto de “inquietud” asociado al lugar, retoma el de *restless site* de A.Amin e N. Thrift, en el sentido que apunta hacia la existencia de un espacio viviente en vez de vivido (Amin & Thrift, 2002).

En la arquitectura contemporánea y en la performance art (...) se ha intentado muchas veces re-definir -en la práctica- lo que se entiende con el termino lugar, concebido como espacio viviente en vez de espacio vivido (...) el lenguaje de la forma creada, no puede nunca separarse ni del acto del habitar ni de la crítica, así que el signo nunca va a tener la posibilidad de dominar el significado [Harries, 1996 cit. Amin & Thrift, 2002].

Asumimos que los “lugares inquietos” son la expresión de la articulación de múltiples pertenencias espaciales y temporales, cruce de referencias locales y globales, propias y ajenas, de adentro y de afuera, de cercano o lejos. En dichos lugares las relaciones entre la materialidad de los objetos y los valores, creencias, fantasía e imaginarios se ponen en entredicho. La comunidad de los lugares inquietos no es una identidad conocida, fija, unitaria, sino que es más bien una continua aspiración, a ser y rehacerse, por medio de negociaciones conflictivas y confusas.

En Colombia, la modernidad se presentó como un proceso social e histórico tardío (López de la Roche, 2010; Viviescas, 2001, 2002), hace relativamente poco tiempo que los colombianos y las colombianas demuestran haber cambiado la conciencia y la valoración de su entorno.

Del debate acerca de la modernidad y la post-modernidad de la ciudad colombiana, sobresale la posición de los arquitectos clasificada según cinco categorías de posturas (Viviescas, 2002):

- 1) los arquitectos “bien establecidos”: tienen firmas más o menos conocidas, se multiplican para conseguir contratos de toda clase, usan modelos preestablecidos que se acomodan a cualquier lote, a cualquier necesidad, a cualquier requerimiento del cliente. “Para ellos no hay problemática alguna y el “movimiento moderno” y sus derivados no son más que discursos que alguna vez tuvieron que oír cuando eran estudiantes”. A este grupo se le añaden los excéntricos, que alejados de los problemas que atañen a la arquitectura como práctica histórica y social, se dedican a hacer “los alardes estructurales más increíbles”;
- 2) los arquitectos que repiten, copian: es más o menos informado sobre los autores famosos que lideran los movimientos actuales, no se “complica[n] la vida”. Ellos son “postmodernos”, “así por lo menos se dejan llamar, pero no emiten una sola sílaba frente al problema de la identidad, de la cultura, de la ciudad, ni de la arquitectura: ellos construyen y construyen...”;
- 3) los arquitectos que conforman el perfil de la arquitectura colombiana: propugnaron la reivindicación de la calidad en la edificación y en la propuesta urbana. La producción es esporádica, de calidad, y han preferido mantenerse al margen de la discusión, a excepción de Martínez Sanabria y de Rogelio Salmona. Carece una memoria escrita de parte de estos maestros. Este grupo de arquitectos es aún pequeño, “son los que soportan la dinámica intelectual y de estudio e investigación que empieza a sentirse en el ambiente arquitectónico (...) esta actividad se ha localizado en la academia, en las facultades de arquitectura”;
- 4) el movimiento de los arquitectos que acogen las tendencias historicistas del pensamiento contemporáneo, tanto en Europa como en los Estados Unidos justifican su afán por encontrar nuestros valores arquitecturales (a veces urbanísticos) ancestrales, nuestro pasado colonial, nuestro desarrollo de la monumentalidad. Este movimiento ha sido de un inmenso valor,

ha contribuido a ampliar la visión de la arquitectura, rescatando la investigación histórica y la interpretación arqueológica, ha potenciado el compromiso con la creación de un ambiente de identidad cultural,

- 5) la vertiente de los arquitectos que “no le caminan al posmodernismo como propuesta” y defiende a ultranza el movimiento moderno. Todavía adolecen de falta de diseño de marcos metodológicos completos (como el grupo anterior), reconocen la gran pobreza ambiental de nuestras ciudades, su falta de identidad y el desarraigo cultural, “son profusos y prometen seguir creciendo y, en este sentido se constituyen en una base importante para el avance de la actividad divulgativa de la producción investigativa y teórica arquitectónica”.

A éste propósito resulta muy significativo y sugerente el pensamiento del arquitecto Rogelio Salmona ya que en su opinión, la ciudad en Colombia ha sido literalmente abandonada.

No sólo su centro sino la ciudad entera. Sus habitantes han sido expulsados. Abandonada por su espacio público, la esencia de la ciudad se ha vuelto residual. Hemos sufrido la ciudad, no como ataño, a partir de las necesidades colectivas o simbólicas, sino a partir de la imposición de rentabilidad, de la valorización en lucro. Es una anticuidad que se ha desarrollado olvidando que su espacialidad es la ciudad misma. Por el contrario, el espacio se convirtió en un vacío, el antilugar de la anticuidad (Salmona, 1996).

De la identidad narrativa y la función del arte

Cuando la ciudad cambia, mudando sus propias características físicas, la relación entre habitante y ciudad ha de reconstruirse (relación sujeto-ciudad), pues si la ciudad cambia sin que cambie la *identidad narrativa*, se corre el riesgo de generar una situación paradójica: territorios urbanos

sin paisaje. Precisando un poco más podríamos afirmar que la territorialidad del hombre es el resultado de la acción de transformación que él ejerce sobre la tierra, controlando los aspectos físicos, organizativos y simbólicos de la misma.

El territorio entendido como “escena urbana” no es lo mismo que el paisaje urbano. Como en una dramaturgia, el sujeto que vive la ciudad ha de autorepresentarse, ha de contar de sí mismo como un protagonista de una historia que él vive en la ciudad. Por supuesto que la identidad narrativa no pertenece a un individuo encerrado en sí mismo, sino que es la de un sujeto participativo. En este sentido, el paisaje urbano es el estilo propio de una narración del territorio³, una entre muchas posibles, que corresponde a una específica configuración de la territorialidad, precisamente en sus dimensiones física, organizativa y simbólica, como ya se dijo (Turco, 2010).

Todo lo que pertenece a los mencionados “lugares inquietos”, que aparece inefable, inmaterial, incommensurable, en la creación artística cobra voz y alimentan la identidad narrativa de la ciudad. Pues es precisamente gracias a los artistas, que se hace posible, en un verdadero esfuerzo heroico “demostrar indirectamente que no existe una sola forma o una sola voz para participar y contribuir en el proceso interminable de creación de sentido de la realidad” (Bauman, 2001).

En la opinión del filósofo Bauman, el arte de hoy compartiría la misma suerte de la cultura postmoderna, es decir, coherentemente con la definición de Baudrillard, el arte sería simulación más que representación, por lo tanto, más que preocuparse de la realidad, el arte sería ella misma la realidad. La obra de arte estaría creando de esta manera su propio espacio, las visiones y también

.....
3 Para una hipótesis de relación “de encuentros” o “desencuentros” entre investigación narrativa y prácticas artísticas comunitarias, véase David Ramos Delgado, La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: Algunas posibilidades, encuentros y desencuentros Artículo de investigación, *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 7 (10), 61-73

sus significados, confiriendo a algo falto, sentido o identidad. Como una de las muchas alternativas de la realidad, el arte se configuraría por lo tanto como el repertorio de sus propias premisas, mecanismos, procedimientos para que dichas premisas sean verdaderas y puedan servir para la auto-reproducción del arte misma.

Por ejemplo, Baudrillard así como el filósofo Yves Michaud, creen que en la actualidad la magnitud del arte se mide por su difusión. Bauman concuerda y considera que la importancia del arte está determinada no tanto por la fuerza de su voz o por la potencia de la imagen, sino por la potencia de los altoparlantes y de la eficiencia de las impresoras; los artistas, sin embargo, no tendrían ningún poder, ya sea en una o en la otra situación.

Creemos que la peculiaridad y la fuerza de la creación artística reside en su facultad de ortorgar “sentido con los sentidos” y de visibilizar y re-significar la dimensión liminar de muchos lugares inquietos de las ciudades contemporáneas. El arte y la realidad no-artística pueden coincidir y ser fuentes o conductoras de significados. No obstante, como ya se ha recordado (A. Balzola & P. Rosa, 2011), cada significado posee únicamente el estatus de propuesta, de invitación al debate, al contraste, a la formulación de interpretaciones alternativas. Ninguno de los significados propuestos ambiciona a volverse el definitivo, ninguno de ellos podrá serlo jamás.

El valor de las prácticas artísticas en el redescubrimiento de la ciudad

El Ministerio de Cultura de Colombia atribuye un valor realmente trascendente a las prácticas artísticas:

“por su misma fuerza creadora, más que preservar, renuevan la diversidad cultural y estética. Y, por tanto, más que promover una opción particular de arte o cultura, se trata de favorecer la existencia, el diálogo y la concertación con ellas, como distintos posicionamientos y modos de significar el

mundo”. (Ministerio de Cultura. República de Colombia. Compendio de Políticas Culturales. “Políticas de artes” p. 83.)

El debate acerca de la investigación-creación que se ha mencionado en la introducción, se alimenta desde hace más de un decenio, de los aportes de las diferentes Universidades y relativas Facultades de Artes (Santamaría-Delgado, et. alt. PUJ, 2011). Su actualidad y transcendencia es evidente ya que concierne, entre otras importantes cuestiones epistemológicas, la investigación artística en el contexto de la educación. A este propósito, el pensamiento del profesor Henk Borgdorff de la Amsterdam School of the Arts se ha vuelto un argumento citado en varias ocasiones por los participantes a la mesa de debate. Pues Borgdorff conviene la necesidad de una “exposición” del arte, que deja suponer unos interesantes puntos de contactos con lo que conviene también a la investigación científica: pues la necesidad de “mostrarse” en público, o bien con la exhibición de obras o bien con la publicación de artículos o libros (Borgdorff, 2004).

En una concepción de *arte ampliado*⁴ y colaborativo, la necesidad del arte de “mostrarse” en público representaría un pleonismo.

Desde los años sesenta, la producción artística en el espacio urbano, fuera de galerías o museos, recoge la idea de que el arte existe más allá de los circuitos artísticos tradicionales, del mercado y de las instituciones culturales;

.....
4 El concepto utilizado por Fernández Quesada (1999), evoca entre otros aspectos el de Rosalind Krauss en un artículo “La escultura en el campo expandido”, aparecido en *October*, 1979; aquí lo expandido se refiere a otros lenguajes y prácticas de la creación artística actual, se habla de la pintura expandida o de la performance expandida, incluso de la literatura y la escritura expandida...Según Juan Ramón Barbancho, “lo expandido de Rosalind Krauss hace referencia, entre otras cosas, a la multiplicidad de medios y fórmulas que se pueden utilizar en el arte, haciendo alusión al mundo en que viven los artistas, a la hibridación propia de un mundo global (¿globalizado?), pero también a los medios que el desarrollo ha puesto al servicio de los creadores” en *El arte actual en el “campo expandido* (on line: <http://www.juanramonbarbancho.com/textos.html>) (consultado el 1 julio 2015)

y de que este arte ha de ser diferente del arte moderno que ha dominado las décadas anteriores donde la ciudad es otro espacio de exposición para el arte. Este arte no sólo se sitúa en el espacio urbano sino que actúa y se vincula al contexto de la ciudad (Fernández Quesada, 1999, p. IX)

Las obras de arte, desde las vanguardias hasta hoy, se han venido amplificando, han salido “fuera del cubo blanco”, fuera de los museos o de los circuitos específicos del mundo del arte. Inicialmente, con obras de *land art* y *site-specific art* que marcan el lugar (W. de Maria, R. Long, D. Oppenheim), cortan el suelo (M. Heizer, R. Smithson, J. Turrell), ocupan espacio (Christo, R. Morris, M. Heizer), transforman el territorio (Christo, R. Smithson) (Maderuelo, 2006). Sucesivamente, como prácticas de arte público que, entre mediado de los ochentas y comienzo de los noventas, se orientan hacia los problemas políticos, sociales e identitarios que afligen las grandes ciudades (*art as public spaces*).

La práctica artística de Joseph Beuys, se basaba en la concepción de “arte ampliado” y de una actividad artística denominada “escultura social”. La práctica artística de Nam June Paik intentaba conjugar armónicamente la tecnología occidental y la espiritualidad oriental, la electrónica y la naturaleza, la vida y la muerte. John Cage construía su práctica artística a partir del concepto de “obra abierta” en la cual el artista se hacía a un lado y dejaba que los acontecimientos que existen en la vida, tuvieran lugar simultáneamente, sin que interfirieran unos con otros. La práctica artística de Alan Kaprow, se centraba en el happening - después definido como *event*, *activity* o *play* - y se basaba en unos principios teóricos muy claros: la línea que separa la vida del arte ha de ser fluida y casi no ha de distinguirse; por ello los temas, los materiales, las acciones relativas, pueden surgir de cualquier lugar o situación. Las representaciones de un *happening* según Kaprow, deberían darse en muchos espacios, móviles y cambiante; el tiempo así como el espacio, debería ser variado y discon-

tinuo; deberían representarse solamente una vez; el público debería eliminarse; la composición de un happening debería ser igual al de un ensamblado de ambientes, es decir debería estar constituida por un collage de eventos: una parte conformada por el tiempo y otra conformada por el espacio.

Todo el trabajo experimental del grupo de artistas reunidos en el colectivo conocido como Fluxus, al que pertenecen los artistas citados anteriormente, inventaba formas híbridas de hacer arte, que superaron las fronteras de “las siete disciplinas canónicas”: la arquitectura, la pintura, la escultura, la danza y el teatro, la literatura, la música, el cine. Profesaban la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas (música, acción, artes plásticas) asimismo la indagación acerca de la relación entre teoría y praxis, entre saber y hacer representando unos antecedentes de gran alcance e interés, que fundamentan el carácter interdisciplinario y participativo del arte público hoy.

Cuando a partir de los años 70, principalmente en EEUU y Gran Bretaña, surgió el arte comunitario (*community art*), las prácticas artísticas se han venido generando con la colaboración y la participación del público en la producción de la obra, con el intento de alcanzar una mejora social precisamente a través del arte. Sucesivamente el arte comunitario ha evolucionado hacia ámbitos institucionales y educativos convirtiéndose en una referencia clave para la generación del arte público contemporáneo. Las nociones de interacción, participación y comunicación se volvieron centrales ya desde la segunda mitad del siglo xx. Lo que antes se concebía como obra de arte cerrada, objeto estático, recepción contemplativa, producida por un autor genial o artista genio, en el siglo xx llega a concebirse como obra de arte abierta, proceso dinámico, cuya paternidad se concibe distribuida y colectiva. El artista llega a ser un iniciador de procesos comunicativos, muy a menudo de carácter social o político.

Actualmente, las prácticas artísticas representan, por una parte, unas herramientas de investigación y conocimiento de la realidad y, también, unas

“herramientas” de acción que llegan a ser arte “fuera de sí misma”, o arte *postautónomo*, según el pensamiento de García Canclini.

Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética (García Canclini, 2010: 17).

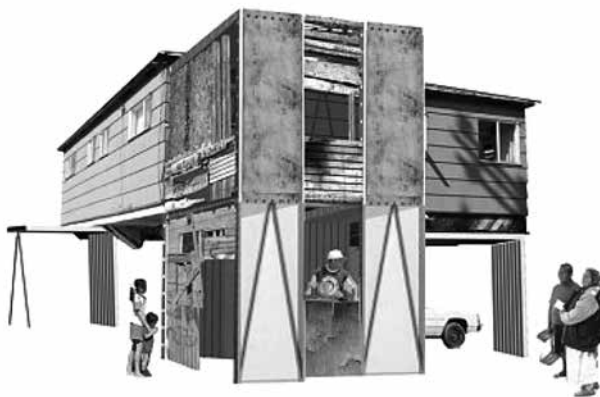
Hay casos en que el arte busca soluciones creativas a problemas concretos, “obras habitables” para los “sin techos”, actores invisibles para los arquitectos. Por ejemplo, el artista californiano Greg Kloehn, realiza viviendas con materiales desechos, que después regala a los habitantes de la calle.



Fuente: Jessica Cimino, L'artista che crea case per i senza-tetto. The post internazionale (on line <http://www.thepostinternazionale.it/mondo/stati-uniti/artista-crea-case-per-i-senza-tetto-california> consultado el 1 julio 2015)

También es el caso del urbanista californiano de origen guatemalteco, Teddy Cruz que cuestiona el papel del arquitecto tradicional y propone otras acciones, explorando todas las posibilidades de 'la ciudad informal' a la hora de dibujar una nueva manera de urbanizar el mundo. Teddy Cruz trabaja en la frontera Tijuana-San Diego, él defiende los barrios fronterizos de inmigrantes como sitios de producción cultural, epicentros desde los cuales hay que repensar la política urbana, la vivienda asequible y la infraestructura cívica (Diario Design, 20 abril 2015).

El artista Edi Rama, en el 2005 primer ministro albanés y alcalde de Tirana (desde 2000 a 2011), empezó a colorear de las maneras más extravagante las fachada de las casas, de los edificios, de las manzanas... Como una performance urbana



Fuente: Teddy Cruz y el urbanismo de frontera y desecho (Otros arquitectos 4). EL PAÍS, 12 de agosto de 2014 (on line: <http://blogs.elpais.com/del-tirador-a-la-ciudad/2014/08/teddy-cruz-y-el-urbanismo-de-frontera-y-desecho-otros-arquitectos-4.html> consultado el 1 julio 2015)



Fuente: Boeri, S. Edi Rama: artista e primo ministro (on line: <http://www.doppiozero.com/materiali/parallelo/edi-rama-artista-e-primo-ministro> consultado el 1 julio 2015)

realizada para suscitar en los habitantes una reacción y un debate abierto a todos acerca del tipo de color a utilizar. El fin último era llegar a discutir acerca del tipo de imagen pública que se quería dar a una ciudad a rescatar, después de las dictaduras (Boeri, 2005).

Según la estética relacional, el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos y objetos. El artista sería por consiguiente, un "operador de signos" que moldea las estructuras de producción con el fin de lograr significantes dobles. El artista sería al mismo tiempo empresario, político y realizador. Todos los artistas "muestran" algo; el hecho de mostrar, para representar o designar, sería suficiente para definirlo. (Bourriaud, 2007). El artista representa también una subjetividad antrópica que, por medio de su propia interioridad, entra en el territorio del otro y realiza observaciones, sobre las personas y los lugares. De esta manera el arte se vuelve el paso, el trámite de las experiencias de otras personas, y el trabajo del artista una metáfora de aquella relación (Lacy, 1994).

En general todas las prácticas contemporáneas (de la *new public art*) despiertan en la actualidad un interés creciente, por una parte, como marco para el aprendizaje y, por otra, por el valor que conllevan en términos de implicaciones inmateriales, requere-

rimientos sociales y condición ordinaria de la vida urbana cotidiana. A nivel de barrio o de “micro urbanística”, ponen a trabajar críticamente la calidad del proyecto arquitectónico o urbano en relación con el acto de habitar. Pues, tal como argumenta Cellamare, en las prácticas existe un diseño ínsito que es de mucho interés para re-pensar el significado del proyecto. Las prácticas permiten activar también otras dimensiones del proyecto arquitectónico o urbano que van más allá de lo material y de lo físico y que representan unos elementos fundamentales de las transformaciones y del re-pensamiento de la ciudad (el valor de los lugares, la habitabilidad, la calidad de la vida, el espacio público, etc.) (Cellamare, 2011).

En la opinión de Henk Borgdorff, existen tres formas que estructuran la investigación artística: la investigación sobre el arte, para el arte y en el arte. Por otra parte, Pedro Morales López argumenta que la investigación artística puede clasificarse en tres grandes órdenes: investigaciones artísticas con fines científicos, investigaciones artísticas con fines de creación artística e investigaciones artísticas con fines pedagógicos (Morales-López, 2009: 11). Morales López diría entonces que se trata de investigaciones (científica) donde el arte no es el centro de estudio, sino un medio para llegar a otras comprensiones de la realidad (Morales-López, 2009: 23).

Cabe preguntarse *¿Cuál realidad?* El proyecto de la artista Marcela Quiroga Garza en este sentido resulta muy sugerente en relación con la exploración y comprensión de los “lugar inquieto”. La artista realiza su obra precisamente en un espacio de borde, un espacio fronterizo del sur de México, compartido por México y Guatemala. Investiga a partir del repertorio visible de la movilidad de personas, cosas y acontecimientos, una realidad que se da supuestamente fuera de las normas legales que rigen los estados nacionales, en un supuesto espacio de ilegalidad donde las cosas se solapan (tráfico de personas, drogas, armas, gasolina). Su mirada crítica se dirige hacia las consecuencias del régimen de ‘diferencias’ económicas, étnicas,

de género, religiosas que son reproducidas por el sistema hegemónico capitalista.

Argumenta que “en coyunturas determinadas es necesaria la revisión de la pertinencia y vigencia de algunos conceptos como arte, conocimiento, proceso y práctica”.

La práctica artística encuentra su pertinencia en el proceso de búsqueda de sentido desde la singularidad de quién la ejecuta, esto implica a su vez que no es el único, por ello en este caso su emplazamiento no es desde la definición estabilizada de arte, su delimitación institucional, sino desde la experiencia estética misma. La intención es mostrar cómo provocar el abandono de los lugares seguros, estables o definidos puede ser el punto de partida para ir en pos de una búsqueda concreta que tendría al cuerpo como mecanismo del pensamiento y de la experiencia concreta, debido a que este es el órgano de percepción que vincula la sensación y el conocimiento (Quiroga-Garza, 2011).

Es cierto que existen dudas acerca del nivel de madurez de la práctica artística actual: ¿pueden realmente generar una base plausible que plantee y cuestione lo que es importantes en la vida? No obstante, las prácticas artísticas son capaces de crear nuevos conocimientos y procesos de



Fuente: Quiroga-Garza M. (2011) (on line <http://cualrealidad.org/archives/273> consultado el 1 julio 2015)

comprensión individual que pueden transformar la cultura e ir más allá de lo probable y de la verosimilitud (Graeme Sullivan, 2006).

El artista australiano Graeme Sullivan argumenta que el proceso de teorización se encuentra la base de la investigación, sin embargo, algunas teorías se basan en la lógica y buscan *explicar* el conocimiento para ayudar a resolver problemas (estudiar causas para predecir los efectos). En otras situaciones, las teorías se basan en la experiencia, y nos ayuda a *entender* mejor las cosas complejas. Pues aquí, la comprensión es concebida como un proceso de adaptación del pensamiento y de la actuación humana, que va ajustándose a nuestras propias experiencias y encuentros. Se trata evidentemente de un proceso cognitivo según el cual lo que sabemos, da forma a nuestras interacciones con el mundo y transforma nuestra conciencia. La intuición y el intelecto, que se basan en la vida real, se vuelven la base referencial que da forma a nuestra comprensión y nos permite ver las cosas de manera diferente. Ahora bien, comprensión y conocimiento crítico son fundamentales para las prácticas artísticas y por ello participan activamente en este tipo de reflexión acerca de los procesos de investigación.

El uso de métodos reductivos para tratar de examinar y explicar los complejos mecanismos del pensamiento y la acción humana se han demostrado claramente inadecuados. Graeme Sullivan lo argumenta de forma muy contundente citando el psicólogo y pedagogo estadounidense Jerome Bruner que en dos momentos diferentes de su vida investigativa cambió el rumbo de sus preguntas: de la cuestión ¿cómo aprenden los niños? pasó a ¿cómo los niños hacen significados? El cambio supuso pasar de un contexto clínico de la investigación al del mundo real y su cultura.

Ósmosis: un concepto de gran interés ...

La concepción popular de la ósmosis está representada por la posibilidad de hacer pasar “algo” a través de una barrera sin consumo de energía. Los estudiantes

en vísperas de exámenes dicen poner los libros debajo de la almohada para que, por “ósmosis”, los conocimientos pasen a la memoria durante el sueño. Algunos escritores se refieren a la ósmosis como un proceso de contaminación intelectual donde las personas se encuentran inmersas en determinada circunstancia y absorben las ideas del ambiente; y ciertos periodistas señalan la “asimilación” osmótica de la propaganda comercial. En fin, podemos hacer notar que en todas estas alusiones hay una característica: la “absorción” (Del Castillo, 2011: 3).

En la actualidad, hay razones para creer que en Colombia, los Programas de Arquitectura adscritos a las Facultades de Artes gozan de algunas “ventajas de localización” que, como por “ósmosis”, podrían potenciar el desarrollo de nuevos productos de conocimiento de investigación-creación, orientados hacia el estudio de la *ciudad*. Por una parte, en el panorama de las Facultades de Arte en Colombia, a partir de la última década del siglo pasado, se ha registrado un crecimiento exponencial de ofertas académicas en las disciplinas artísticas de nivel superior (Hernández Salgar, 2014). Por otra, el debate en ámbito nacional e internacional acerca del futuro de las ciudades y del urbanismo, busca cada vez más establecer un diálogo abierto y proficuo con otros campos y formas de conocimiento. Las



implicaciones de dicha búsqueda, se hacen principalmente evidentes en las experiencias de arte urbana, arte público y de diseño urbano (Remesar, 1997, 2003, 2012; Benach & Remesar, 2013) que resultan especialmente significativas por basarse en la exploración, las representaciones urbanas y en los hechos de la cotidianidad desde el lenguaje y los procesos creativos del arte.

No obstante, puede ser suficiente una breve *digresión* acerca de la institucionalización de los programas de arquitectura en Colombia, y sus relaciones con Bellas Artes e Ingeniería, para aclarar históricamente las razones de una cierta inercia y recelos en innovar los contenidos curriculares incorporando, por ejemplo el estudio de las prácticas artísticas en la formación de lo arquitectos.

Pues, el descubrimiento de la arquitectura como una disciplina autónoma, diferente e independiente de la ingeniería tomó tres décadas y se ratificó con la fundación de la Sociedad Colombiana de Arquitectos en 1934 y de la facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional dos años después. (Acuerdo n° 24 del 19 octubre de 1936). En ocasión de los cincuenta años de Arquitectura 1936-1986, la Universidad Nacional publicó un libro homenaje que, entre otros argumentos relacionados con los talleres y la enseñanza de la arquitectura en dichos años, trata de la creación y el desarrollo histórico de la facultad de Arquitectura.

En las primeras décadas de este siglo la arquitectura fue ejercida por ingenieros civiles, maestros constructores y algunos profesionales colombianos graduados en el exterior. Ejercía también uno que otro arquitecto extranjero. Los estudios especiales de arquitectura en la Universidad Nacional se iniciaron en 1929 al ser creado el Departamento de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ingeniería (...) en 1934 se crean las cátedras de dibujo y composición arquitectónica para reiniciar esta especialización [que se había suspendido por 5 años]. Este mismo año, meses más tarde, el Consejo Directivo dicta el acuerdo N° 2 de 1934,

que da vida legal a estos cursos y les fija un pensum de seis años. En 1935 el nuevo rector de Ingeniería Gabriel Mina Camacho y su sucesor José Gómez Pinzón dan un gran impulso a esta especialización y crean nuevas cátedras dentro de este marco. Así mismo inician, con 40 alumnos, el curso de Artes Decorativas anexo a la especialización de arquitectura con un pensum de cuatro años (...) En 1936 se dicta la reforma orgánica de la Universidad Nacional. Un grupo de estudiantes que hacía el primer año de Ingeniería solicitó al Rector (...) la creación de la Facultad de Arquitectura (Angulo Florez, 1987: 13).

La propuesta que se menciona en la citación, fue llevada al Consejo Directivo de la Universidad y aprobada con el acuerdo N° 24 del 19 de octubre de 1936. Dicho decreto organiza la Escuela de Arquitectura y Bellas Artes.

Art. 1 Créase la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes como parte integrante de la Universidad Nacional.

Art. 2 La Facultad de Arquitectura y Bellas Artes tendrá por objeto el fomento y la enseñanza superior de las artes plásticas, así como la formación de Arquitectos, Pintores, Escultores y Decoradores...

En junio de 1937 los estudiantes de Bellas Artes reclamaron autonomía, por consiguiente a petición de los mismos, el acuerdo mencionado anteriormente fue reformado por el N° 37 de 1937. En el artículo 3 se puede leer:

“La Facultad de Arquitectura y Bellas Artes tendrán dos secciones, una de Arquitectura y otra de Bellas Artes. La autoridad administrativa del decano se extenderá por igual a ambas secciones. La de Bellas Artes tendrá además un Director a quien corresponderá la orientación y dirección artística y técnica de la Escuela de Bellas Artes. (Acuerdo N° 37 de 1937, art. 3 cit. Angulo Florez, 1987: 13-14

En España, tradicionalmente la educación recibida por los arquitectos del siglo XIX nunca se consideró a la altura de los ingenieros, estos últimos gozaban de mayor prestigio y reconocimiento social, sobre todo en lo que se refería al campo técnico de la construcción. Sin embargo, según José Manuel Prieto Gonzáles, este juicio, estaría fundamentado en el caso francés, debido al peculiar sistema educativo del modelo *beaux-arts*, que, sin embargo no es del todo extrapolable al español (Prieto Gonzáles, 2005).

Con la naciente Escuela de Arquitectura de Madrid -única en su género en España hasta la creación de la de Barcelona en 1875- se apostó por un modelo educativo integral, en virtud del cual fue necesario reforzar la formación técnica para lograr un apropiado equilibrio con la parte artística. Los fundamentos de origen de la Escuela de Arquitectura de Madrid se vinculan por lo tanto más a la *École Spéciale d'Architecture* de Emile Trélat que a la *École des Beaux Arts*. Dichas escuelas francesas representan los dos principales centros parisinos que, desde premisas docentes y jurídico-estatutarias distintas, se ocuparon de la enseñanza de la arquitectura en la Francia decimonónica. El currículo de la *École des Beaux Arts* se dividía en "Academia de pintura y escultura" y "Academia de Arquitectura", pero ambos programas se centraban en las artes clásicas y la arquitectura de la Antigua Grecia y Roma. Justamente para oponerse a este modelo de enseñanza nace, con el apoyo de Eugène Emanuel Viollet-le-Duc, arquitecto y docente de la *École des Beaux Arts*, la *École Spéciale d'Architecture*.

... para la educación superior de postgrado

La generación de procesos de "osmosis", entre diversas áreas de conocimiento⁵ puede detectarse

5 El Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES) - sistema creado para responder a las necesidades de información de la educación superior en Colombia - las áreas de conocimiento son ocho: "Agricultura, Veterinaria y afines", "Bellas Artes", "Ciencias de la Educación",

explorando en la red cómo se da la oferta formativa de postgrado en materia de ciudad, territorio o paisaje y como ésta busca articularse con programas de artes visuales y plásticas, estética, historia del arte. Del análisis es posible reconocer diferentes niveles de estructuración y organización de las actividades académicas, coherentemente con la latitud geográfica de procedencia.

En la región del Norte América⁶, se establecen formalmente espacios que podríamos definir "articuladores de enseñanza", alrededor de los cuales gravitan los programas de postgrado ofrecidos por las Facultades de Historia del Arte y Estudios Visuales, por las Facultades o Departamentos de Artes, Artes y Humanidades o por las Facultades de Arquitectura. Dicha articulación, aparece flexible y muy calificada, se realiza de forma más estructurada y formal gracias a modalidades *cross-listed* para profesores, temas y campos de conocimiento o gracias a tecnologías *crowdsourced*. Asimismo los seminarios interdisciplinarios a carácter teórico, con momentos de corroboración práctica en contextos urbano-territorial específicos. Dichas competencias se aglutinan también alrededor de proyectos significativos que pueden encontrar el soporte o el patrocinio de importantes organizaciones internacionales. Los seminarios permiten articular iniciativas y cuestiones muy prácticas, exploradas con el trabajo de campo de los más jóvenes (estudiantes). La finalidad principal de

.....
"Ciencias de la Salud", "Ciencias Sociales y Humanas", "Economía, Administración, Contaduría y afines", "Ingeniería, Arquitectura, Urbanismo y afines" y "Matemáticas y Ciencias Naturales". Cabe destacar que en general, los Programas de Arquitectura adscritos a las Facultades de Artes, a nivel de pregrado, desarrollan su propio ámbito de conocimientos, de pertenencia casi exclusiva del área de "Ingeniería, arquitectura, urbanismo y afines".

6 University of Western Australia (UWA): Faculty of Architecture, Landscape and Visual Arts; Duke University, Departamento de Arte, Historia del Arte y Estudios Visuales; Universidad de Massachusetts, MIT, *Department of Urban Studies and Planning*; Universidad de Berkeley, División de Artes y Humanidades de la Facultad de Letras y Ciencias y la Facultad de Diseño Ambiental;



dicho modelo de organización parece sustanciarse en la búsqueda de nuevos paradigmas teóricos, métodos de investigación y enfoques pedagógicos para enfrentarse con los problemas complejos de carácter urbano-territorial. Podríamos resumir la situación diciendo que la inquietud principal de dichos programas es de carácter epistemológico y tiene que ver con el “cómo”.

La región europea⁷, en cambio, parece optar por la institucionalización de centros específicos de investigación que buscan articular arte, arquitectura, urbanismo (centros de investigación, Facultad, Laboratorio) y que, más allá del carácter institucional de dichos centros, se semejan por concepción. Apoyan o proporcionan de forma subsidiaria parte de los contenidos de programas oficiales de formación, de arquitectura, por ejemplo. Parecen desempeñar un papel complementario o subsidiario a las estructuras académicas más tradicionales (Departamentos o Facultad). En general, en dichos centros, se mantiene el esfuerzo por un trabajo suficientemente interdisciplinario en áreas de conocimientos cercanas; por otra parte, dichos centros se alimentan de recursos que dependen de las situaciones y de la gama de profesores,

7 Universidad de Oxford Centro de Investigación de Oxford en Humanidades (TORCH); IULM International University of Languages and Media, de Milán, Facultad en “Arte, Turismo y Mercado”; El trabajo compartido entre el Politécnico de Turín y la Accademia Albertina de Bellas Arte para el LabA&A (laboratorio de arte y arquitectura) y, actualmente, “Mapping and making social space Barriera”; el Centre de recerca “Polis: Art, Ciutat, Societat” de la Universidad de Barcelona y la red temática PAUDO.

estudiosos individuales, grupos de investigación o proyectos que van conformando. La formación que imparten dichos profesionales, parece orientarse hacia la profesionalización de operadores culturales o turísticos o, también, la adquisición de competencias centradas en la búsqueda del “qué hacer”. El saber que mayormente parece movilizarse es el del diseño urbano, del desarrollo y de la regeneración urbana de porciones de ciudad.

Los procesos de investigación-creación de la región de América Latina se han considerado analizando exclusivamente algunos casos de Brasil⁸. Por lo visto parecen determinados esencialmente por la necesidad de actuar, es decir de generar propuestas, en contexto muy complejos y conflictivos, reconociendo específicos ámbitos de intervención, compaginando las prácticas artísticas con los cambios cualitativos de los espacios públicos o espacios abiertos en general. Practicar para comprender (más que comprender para practicar), parece la inquietud principal. Los programas y las líneas de investigación se desarrollan básicamente a partir de la Universidad, gracias al activismo de personas puntuales o grupos de investigadores que operan en una gran variedad de situaciones que, a menudo, buscan referentes en ámbito internacional y se articulan a extensas redes temáticas⁹.

8 Maestría Artes Visuales de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Departamento de Tecnología de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo; el Programa de Postgrado en Arte y Cultura Visual – Maestría y Doctorado de la Universidade Federal de Goiás; Programa de postgrado en Arquitectura y Urbanismo – Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade de São Carlos USP.

9 Pensamos, por ejemplo, al proyecto “¿Qué es patrimonio para tí” que involucró también la Facultad de Artes de la Universidad Antonio Nariño por medio de los profesores Francisco Cabanzo, Leonor Moncada y quien escribe, en red con la profesora Lilian Amaral del mencionado Postgrado en Arte y Cultura Visual – Maestría y Doctorado Universidad Federal de Goiás, miembro activo del “II Congreso Internacional de Educación Patrimonial. Reflexionar desde las experiencias. Una visión complementaria entre España, Francia, Brasil” .



Sin embargo, más allá de la actividad de docencia y de investigación de programas formales, hay muchos otros ejemplos igualmente interesantes, por su significatividad, por ejemplo, en el ámbito artístico-ambiental. Pensamos, en el caso argentino de Ala Plástica, un colectivo nacido en 1991 que desarrolla su actividad principalmente en el área de la desembocadura del Estuario del Río de la Plata y el Delta del Paraná. El colectivo considera sus miembros “promotores de dinámicas autorganizadoras”, que trabajan en las relaciones intuitivas, emocionales, imaginativas y sensoriales del arte con el desarrollo social y ambiental. Realiza iniciativas artísticas no convencionales a “escala bioregional”. Sus participantes y colaboradores proceden de disciplinas diversas, haciendo que el colectivo se transforme según el tipo de proyecto abordado. Con cada uno se constituye una trama compleja de intervenciones que relacionan ecología, sostenibilidad, trabajos en red, producción de conocimiento, recuperación de economías locales y entramados sociales.

La producción de conocimiento y aprendizaje colaborativo, la “educación sin escuela”, la educación universitaria a distancia y otras formas no convencional de adquisición de conocimiento constituye en la actualidad unas prácticas muy vivas en América Latina. Dichas formas alternativas de formación y producción de conocimiento, entran directamente o indirectamente a hacer parte integrante de las ya mencionadas prácticas contemporáneas; su existencia está cuestionando qué es lo que realmente se necesita saber para el

futuro. La excesiva “pedagogización” (difusión desconsiderada de dispositivos pedagógicos) parece que, en general, está llevando los jóvenes a la incapacidad de actuar y de vivir un aprendizaje experiencial. La educación sin escuela crea también interesantes prácticas articuladoras de las praxis que constituye un aspecto de gran interés para la re-significación del proyecto urbano. Pues más allá del debate interinstitucional que en ámbito nacional se juega acerca de la relación “creación” - “investigación” - “producción artística”, entre otros conceptos (Bambula Díaz, 2013), el arte contemporáneo ya está dando prueba de esta “fuera de sí” abierta al diálogo con otros saberes y formas de conocimiento (García Canclini; Rosa & Balzola, 2011). El arte contemporáneo “se libera de la forma y se regenera en las relaciones”.

Conclusión: brindar nuevos tiempos

El debate que se ha generado en Colombia entre CTI y AAD, ha llevado a prometedores resultados que consisten, por el momento, en la modificación del “Modelo de Medición de Grupos de Investigación Científica, Desarrollo Tecnológico e Innovación” de Colciencias. A dicho modelo se le asociaría la idea genérica de “productos de nuevo conocimientos”, cuyas implicaciones parecen substanciales en términos de reconocimiento de la complementariedad o de la equivalencia de la “investigación” (científica) y de la “creación” (artística).

Es posible que en la actualidad existan en el país condiciones favorables y menos dicotómicas para ofrecer unos recorridos de formación alternativos y más novedosos, basados en nuevos modos de conocimiento. Sin embargo, hay dificultades evidentes en reconocerlos, ya que, para decirlo con las palabras de Gibbons “en la medida en que domina un modo concreto de producir conocimiento, todas las otras afirmaciones se juzgarán tomando ese modo concreto como referencia. En el caso extremo, no se podrá producir nada reconocible como conocimiento fuera de la forma socialmente dominante” (Gibbons, 1994: 12)

No obstante, los hechos parecen indicar por una parte, la necesidad de formar nuevas figuras profesionales que se desempeñen en el mundo de la creatividad y de la cultura, soporte de lo que se estaría reconociendo como un potencial, nuevo pivote de la economía del País, la denominada “economía naranja” (Buitrago & Duque, 2013). Por otra, el deseado retorno a la necesidad de un “buen vivir”, un concepto que retoma la filosofía ancestral del “*sumak kawsay*” de acuerdo con las políticas gubernamentales de los países de Ecuador y Bolivia, y que busca extenderse a la realidad urbana de ciudades tan difíciles de habitar como Bogotá.

La congregación de artistas, arquitectos, comunicadores, diseñadores, entre otros, y la conexión de éstos con los lugares inquietos de diferentes contextos geográficos, está permitiendo por medio de prácticas contemporáneas (artísticas y urbanas), visibilizar lo que todavía no se comprende. “La conectividad creada, el intercambio de experiencias y el conocimiento adquirido ocupan un lugar predominante entre los objetivos a lograr por las prácticas artísticas que resultan precisamente de la organización de la comunidad” (Guardia Calvo, 2014: 266). Asumir que las prácticas artísticas representan una forma de investigación y de producción de nuevos conocimiento, ayudará a comprender mejor la ciudad y actuar para el “buen vivir”.

Por lo que se refiere a la educación superior, los argumentos que se han venido tratando en los apartados anteriores, buscan finalmente poner en discusión la “ineluctabilidad de la conjunción” que aparece en la denominación de muchos programas de formación académica de nivel de postgrado: Arte y Arquitectura, Arte y Ciudad, Arte y urbanismo, Arte y espacio público. Por lo visto, se requiere un importante trabajo intersectorial, interinstitucional, interdisciplinario e “in-disciplinario” para construir una dimensión conjunta que investigue acerca de nuevos paradigmas, métodos y enfoques pedagógicos para enfrentarse con los “lugares inquietos” de la ciudad contemporáneas.

Referencias

- Acosta Valdeleón, W. & Carreño Manosalva, C. (2013). *Modo 3 de producción de conocimiento: implicaciones para la universidad de hoy*. Revista de la Universidad de la Salle, n. 61.
- Amin, A. & Thrift, N. (2002). *Cities reimagining the urban*. Cambridge. Polity Press.
- Ángulo Flórez, Eduardo (dirección general), (1987). *Cincuenta años de arquitectura 1936-1986 Universidad Nacional*. Universidad Nacional de Colombia.
- Balzola, A & Rosa, P. (2011). *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Milano: Serie Bianca Feltrinelli.
- Bauman, Z., (1998) (Bari: Ed. La terza, 2001). *Globalization. The Human Consequences*. Polity Press - Blackwell, Cambridge-Oxford.
- Benach, N. & Remesar, A. (2013), Reflexiones sobre el espacio public. Congreso Iberoamericano, Interdisciplina en diseño urbano. San José Costa Rica 25-28 septiembre de 2013 publicado en *On the w@ter front* 1139-7365.
- Borgdorff, H. (2004). El debate sobre la investigación en las artes, Amsterdam School of the Arts. Documento inédito disponible en <<https://es.scribd.com/doc/163408462/Borgdorff-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes>> [consultado el 21 enero 2015].
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Barcelona: Adriana Hidalgo editora.
- Buitrago Restrepo, P. F. & Duque Márquez, I. (2013). *La Economía Naranja: Una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de desarrollo.
- Capel, Horacio (2014). Ciencia ciudadana, ética y política para viejos y nuevos problemas. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de octubre de 2014, Vol. XIX, n° 1096 <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1096.htm>> [ISSN 1138-9796].
- Cellamare, C. (2011). *Progettualità dell'agire urbano. Processi e pratiche urbane*. Roma: Carocci editore
- Dávalos P. (2008). Reflexiones sobre el sumak kawsay (el buen vivir) y las teorías del desarrollo, *América Latina en movimiento* (on line: <http://www.alainet.org/es/active/25617>).
- EL PAÍS, Colombia le apuesta a las industrias culturales, lunes, diciembre 22, 2014 (on-line: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/colombia-le-apuesta-industrias-culturales>)
- EL PAÍS. Colombia le apuesta a las industrias culturales, 22 diciembre 2014.
- Fernández Quesada, B. (1999). *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral Director Dr. D. Manuel Parralo Dorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura.

- Fracasso, L. (2012). *Approccio All'identità Territoriale. Il Senso Del Luogo Nel Paesaggio Urbano* En (A Cura Di R. Maspoli E M. Saccomandi). *Arte, Architettura, Paesaggio* Firenze: Alinea Editrice.
- Fracasso, L. (2013). *I Luoghi Inquieti. Arte E Città In Rete*. Claudio Grenzi Editore, Isbn: 978-88-8431-544-1.
- Fracasso, L. (2014). I luoghi inquieti. Nueve tecnologías per l'arte e la città. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 de febrero de 2014, Vol. XIX, n° 1062. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1062.htm>>. [ISSN 1138-9796].
- García Canclini, N. (2010). *La Sociedad Sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Uruguay: Katz Editores. 264 pp.
- Gibbons, M. (1994) *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, SAGE Publications, 1994.
- Graeme Sullivan (2006). Artefacts as evidence within changing contexts. *Working Papers in Art and Design* 4. <https://thinkingpractices.wordpress.com/theories-of-art-practices-as-research/>
- Graeme Sullivanm (2006). *Research Acts in Art Practice, Studies in Art Education*, Vol. 48, No. 1, Arts-Based Research in Art Education (Fall, 2006), pp. 19-35.
- Guardia Calvo, I. (2014). El barrio y la comunidad vecinal como interfaz: arte, tecnología y acción social, *Icono 14*, volumen (12), pp. 262-294. doi: 10.7195/ri14.v12i2.711.
- Hernández Salgar, Óscar (2014). La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior, *Revista Digital A contratiempo* 14/08/2014 (disponible on-line https://www.academia.edu/7969855/La_creaci%C3%B3n_y_la_investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_las_instituciones_colombianas_de_educaci%C3%B3n_superior consultado el 27 julio 2015).
- Human Rights Watch. Informe Mundial 2014. Colombia. Eventos de 2013 (disponible on-line <https://www.hrw.org/es/world-report/2014/country-chapters/260120> consultado el 27 julio, 2015)
- Lacy, S. (1994). *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Edited by Suzanne Lacy (Bay Press).
- López De La Roche, F. (2010). Escenarios culturales de una modernidad tardía. *Nómadas* n. 8, on line: http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas_8_10_escenarios.pdf consultado el 1 julio 2015.
- Los Ángeles de Rueda, M. (2010). Transitoriedad e hibridación en las poéticas contemporáneas. *Arte e Investigación*, n. 7, Año 13.
- Maderuelo, J. (2006). Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio. @pha.Boletim n° 3 "A Paisagem" Junio 2006. Lisboa: APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2006. ISSN 1646-4680.
- Ministerio de Cultura. República de Colombia. Compendio de Políticas Culturales. "Políticas de artes", s/f (disponible on-line <http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf> consultado el 27 julio 2015).
- Morales-López, P. (2009). Investigar el arte: provocaciones para una reflexión necesaria. *Paradigmas*, [número especial], 11-29.
- Prieto Gonzáles, J. M., (2005). La formación del arquitecto en España a partir de la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844). Una lectura a través de los planes de estudio de en *Ciencia UANL / Vol VIII n° 4*, octubre-diciembre, 2005.
- Quiroga-Garza, Marcela (2011). ¿Cuál realidad? Interacciones en la frontera sur de México que proyectan una práctica de creación artística en *cualrealidad.org* (disponible on-line <http://cualrealidad.org/archives/tag/textos-el-proyecto> consultado el 27 julio 2015).
- Remesar, A. (2003). El artista y la ciudad. Consideraciones sobre los lenguajes escultóricos en relación con el espacio público. @pha.boletim Arte e Espaço público. Diciembre 2003.
- Remesar, A. (2013). (Coordinador) Interdisciplina en diseño urbano y arte público. La red temática Paudó (public art and urban design observatory). en *On the w@terfront* n. 27, octubre, 2013 - 1139-7365.
- Remesar, A., (1997). *Hacia una teoría del Arte Público*. ©Remesar, 1997 (disponible on-line https://www.academia.edu/453848/1997.-Hacia_una_teor%C3%ADa_del_Arte_P%C3%ABlico consultado: 06 febrero 2015).
- Salmona, R. (1996). La poética del espacio en Giraldo F, Viviesca F (compiladores) *Pensar la ciudad*. Tm editores Cenac-fedevivienda. Bogotá: Tercer Mundo, 1996.
- Turco, A. (2010). *Configurazioni della territorialità*. Milano: Franco Angeli.
- Turco, A. (2014). (a cura). *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Milano: Unicopli, 2014.
- Viviescas F, & Giraldo Isaza F. (compiladores), (2002). *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, (5ª. Edición).
- Viviescas, M. F. (2001). "Estado del arte del pensamiento urbano en Colombia" en AA.VV. *Espacio y Territorios Razón, pasión e imaginarios* (653-668).