



Universidad Autónoma
del Estado de México

Arte, arquitectura, urbanismo y diseño para una cultura de paz

María de las Mercedes Portilla Luja
Alma Elisa Delgado Coellar
Daniela Velázquez Ruiz
Coordinadoras

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Rectora de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctora en Ciencias Computacionales
Arianna Becerril García
Secretaria de Ciencia

Doctor en Ciencias Agropecuarias y Recursos Naturales
Francisco Herrera Tapia
Secretario Académico

Doctora en Estudios Latinoamericanos
Cynthia Ortega Salgado
Secretaria de Identidad y Cultura

Doctor en Ciencias Sociales
Jorge Alejandro Vásquez Caicedo
Secretario de Gobernanza Universitaria

Doctora en Farmacia y Tecnología Farmacéutica
Mariana Ortiz Reynoso
Secretaria de Vinculación, Extensión y Promoción de la Empleabilidad

Maestra en Administración
Miriam Liliana Padilla Mora
Secretaria de Gestión y Administración Universitaria

Maestra en Hacienda Pública
Miriam Sierra López
Secretaria de Finanzas

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Secretaria de Desarrollo y Fortalecimiento Institucional

Doctora en Ciencias con Énfasis en Educación
Miriam Sánchez Angeles
Secretaria de Igualdad Sustantiva y Cuidados

Doctor en Ciencias e Ingeniería de Materiales
José Guadalupe Miranda Hernández
Secretario de Centros Universitarios y Unidades Académicas

Maestrante en Derecho
Evangelina Sales Sánchez
Consejera Jurídica Universitaria

Doctora en Diseño
María Fernanda Valdés Figueroa
Comunicación Social Universitaria

Doctor en Políticas Públicas
Bernardo Jorge Almaraz Calderón
Jefe de la Oficina de Rectoría

Arte, arquitectura, urbanismo
y diseño para una cultura
de paz

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS

Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctora en Ciencias Sociales
Marha Patricia Zarza Delgado
Rectora

Doctora en Estudios Latinoamericanos
Cynthia Ortega Salgado
Secretaria de Identidad y Cultura

Doctor en Administración
Jorge Eduardo Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

Arte, arquitectura, urbanismo y diseño para una cultura de paz

María de las Mercedes Portilla Luja
Alma Elisa Delgado Coellar
Daniela Velázquez Ruiz
Coordinadoras



Universidad Autónoma del Estado de México

"2025, 195 años de la apertura del Instituto Literario en la ciudad de Toluca"

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEMEX, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, septiembre 2025.

Arte, arquitectura, urbanismo y diseño para una cultura de paz

María de las Mercedes Portilla Lujá | Alma Elisa Delgado Coellar | Daniela Velázquez Ruiz
Coordinadoras

Colaboración especial de las y los miembros del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: 722 481 1800
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt):
1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-968-9718-04-8

ISBN: 978-607-633-739-4 (Construyendo cultura para la paz desde las humanidades, artes y diseño)

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras

Corrección de estilo: Anelli Lara Márquez

Portada y diseño editorial: Alma Elisa Delgado Coellar

Fotografías

Agua y paz y Esperando: Enrique de Jesús Ramírez Sánchez

Sonidos del viento (1 y 2) y *Remanso de quietud*: Marco Antonio Rodríguez León

Interacciones: Amparo Gómez Castro

Hogar dulce hogar y Vuelo al corazón: Alejandro Sales Sánchez



Contenido

Prólogo..... p. 9

María Gabriela Villar García

Parte 1. Diseño y Fotografía

Desafíos tecnológicos para la paz desde la mirada ética del diseño p. 17

Luz del Carmen Vilchis Esquivel

Los niveles de procesamiento, las representaciones sociales
y su relevancia en el diseño de la imagen p. 39

María de las Mercedes Portilla Luja

Por un género de fotografía por la paz p. 63

Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

Parte 2. Arte e Historia del Arte

De los griegos a Antonia Eiriz: recorrido iconográfico e iconológico
de la paloma de la paz p. 93

María Teresa Acosta Carmenate

Ética de guerra y paz en paisajistas de la segunda posguerra p. 133

María Eugenia Rabadán Villalpando

Parte 3. Arquitectura y Urbanismo

Espacios urbanos como plataforma para la cultura de paz..... p. 169

Verónica Zendejas Santín

Cultura de paz en espacios públicos, medida para disminuir
y prevenir la violencia en Toluca p. 193

Georgina Alicia García Luna Villagrán



Prólogo

María Gabriela Villar García

El contexto socio cultural actual —marcado por grandes desigualdades y diversas violencias— ha vuelto necesaria la construcción de una cultura de paz entendida como proceso multidimensional que atraviesa a las humanidades, las artes y los diseños —entre muchas disciplinas—. La paz como categoría para la investigación y su aplicación, es hoy en día una necesidad para la humanidad. Construir paz exige, entonces, modificar comportamientos, actitudes y relatos cotidianos, superando una visión reduccionista que limite el concepto a escenarios bélicos. Es así que como eje, como valor, pero también como Derecho Humano, la paz se convierte en el centro de atención para construir una sociedad más armónica y conciente sobre las implicaciones de las diversas violencias —incluso para la supervivencia de la humanidad—. Los esfuerzos que se realizan desde sectores como el académico desde las disciplinas mencionadas, requiere reconocer que la paz es una construcción diaria desde los micro a los macro ambientes.

En el contexto descrito, pareciera que hay una pregunta que articula no solo los apartados de este texto, si no desde el quehacer fundamental de la construcción de y para la paz: ¿cómo desactivar las violencias —física, simbólica, estructural y otras— en medio de grandes confrontaciones políticas, económicas, culturales y sociales? Desde el sector académico de distintas instituciones dedicadas a las humanidades, el arte y el diseño, se ha decidido responder no con una discusión abstracta, sino a partir de propuestas concretas que sugieren al lector incorporar a su cotidianidad a la cultura de paz y transformar sus entornos.

La intención de la obra se enuncia con claridad en sus primeras páginas, donde se reconoce “la promoción de una cultura para la paz en el ámbito universitario” como imperativo impostergable de la docencia y la investigación contemporáneas. Más allá de la retórica, el texto parte de la constatación de que la paz es inseparable de la justicia social y de la dignidad humana. No se trata únicamente de evitar el uso de las armas, sino de romper con las raíces de las violencias, tal como lo recuerda una de las voces recopiladas al subrayar que el objetivo es aceptar “las diferencias que hacen única a la humanidad” y desactivar los discursos de odio y polarización. Esa definición amplia, obliga a mirar la paz como un proceso de creación colectiva que reclama herramientas críticas, sensibilidad estética y rigor metodológico; tres cualidades presentes en las disciplinas convocadas por este volumen.

El primer apartado se centra en la dimensión ética y tecnocultural. En esta era de “cibercracia” —un poder modelado por la hiperconectividad, los macrodatos y la hegemonía de las redes sociales— quienes tienen la autoría analizan los dilemas morales que enfrentan diseñadores, programadores y planificadores urbanos al crear objetos y servicios que moldean nuestras formas de vivir y relacionarnos. Proponen, además, marcos de responsabilidad social que superan el entusiasmo acrítico por la innovación y devuelven al quehacer proyectual el compromiso del cuidado y el reconocimiento de la otredad.

Uno de los apartados se adentra en el arte y la fotografía como lenguajes de reconciliación. Se observa la necesidad de instituir un “género de fotografía de paz” que celebre la armonía y movilice la imaginación hacia futuros posibles, subrayando que la cámara, puede ser instrumento de luz y de juego creativo. Frente al fotoperiodismo que estetiza la guerra o la miseria, la propuesta es: apostar por imágenes que testimonien acuerdos, gestos de solidaridad y tramas de afecto capaces de disputarle espacio al lenguaje que

se construye desde los ejes de la violencia. La serie Diseño fotográfico-abstracción por la paz —reproducida en el volumen— ilustra con contundencia esa propuesta.

El texto, convoca también a la pedagogía y a la acción comunitaria. Los autores demuestran que no hay cultura de paz sin alfabetización crítica y sin prácticas educativas que integren los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030 en el currículum. Desde talleres de aprendizaje-servicio hasta laboratorios de innovación social, se ofrecen guías y rúbricas para que profesores y estudiantes transformen el aula en plataforma de incidencia social. De fondo es clara la convicción de que las humanidades, la creatividad artística y el pensamiento de diseño son “herramientas vitales para desentrañar los hilos de la historia y comprender las complejidades de las narrativas humanas”, habilitando en la comunidad universitaria la capacidad de análisis y la empatía.

Otro de los apartados, visibiliza el espacio público como el escenario que promueve la convivencia. Los estudios de caso muestran calles, parques y plazas resignificadas mediante procesos de diseño participativo que combinan cartografía social y metodologías propias del urbanismo. Cada intervención narra cómo la ergonomía, la iluminación, la señalética, el diseño inclusivo o el mobiliario lúdico pueden convertirse en estrategias contra el miedo y catalizadores de confianza colectiva. Al lector le resultará revelador descubrir que la construcción de paz no siempre requiere grandes presupuestos: basta con reconfigurar las micro-geografías de encuentro para que las personas se reconozcan y dialoguen.

A partir de una lectura conciente, el lector advertirá que las fronteras disciplinarias se difuminan. Los apartados y capítulos dialogan entre sí como un tejido: la crítica a los sesgos algorítmicos en redes sociales se conecta con la necesidad de plazas inclusivas que invitan a la conversación intergeneracional; la reflexión sobre

ética y big data encuentra su correlato en las composiciones fotográficas que reivindican la mirada lenta; la teoría desde lo urbano, halla resonancia en los talleres de cartografía sensible que ocupan los patios de las Universidades. Esa interdependencia es deliberada —el libro no propone soluciones lineales, sino ecosistemas de prácticas que se refuercen mutuamente hacia una cultura de paz—.

Todo esfuerzo que lleva implícito un horizonte de transformación social y cultural; no puede correr el riesgo de quedar inmóvil en un texto. Por ello, las páginas que siguen no se limitan a describir problemas, sino que despliegan propuestas de acción. El lector encontrará desde la historia de la simbología para la paz, hasta indicadores para evaluar la calidad para la convivencia en un espacio público, matrices para medir el impacto cultural de un festival artístico y recomendaciones para diseñar interfaces digitales que fomenten el diálogo en lugar de la polarización. Son herramientas pensadas para multiplicarse en manos de quienes se dedican a la arquitectura, el diseño, las artes y las humanidades.

En el trasfondo se percibe un llamado a ampliar la creatividad y romper con esquemas de violencia. Se rescata la pregunta de ¿por qué no instituir certámenes dedicados a exaltar la paz? Esta, atraviesa varios ensayos y germina en propuestas concretas: convocatorias de muralismo comunitario, residencias artísticas en territorios afectados por conflictos y exposiciones itinerantes de fotografía pacifista. Tales iniciativas pretenden subvertir la lógica del espectáculo de la violencia, sustituyéndola por dispositivos de memoria activa y celebración de la diferencia.

No obstante, los autores reconocen los desafíos del presente para convocar por la paz. De ahí la insistencia en anclar la innovación en principios éticos, en visibilizar las narrativas de cuidado y en cultivar lo que Elise Boulding llamaba imágenes de un futuro deseable. Porque la paz, se nos recuerda, no es mero intervalo en-

tre guerras, sino “estado para la vida humana” palabras rescatadas de los textos que el lector podrá disfrutar; un ejercicio cotidiano de imaginación y solidaridad material.

Quien complete la lectura comprobará que este volumen opera en dos ejes simultáneos: como tratado académico —riguroso en sus fuentes, preciso en sus metodologías —y como llamado a la acción generosa en ejemplos, contagiosa en entusiasmo—. Esa dualidad refleja la filosofía de la academia, que entiende la investigación no como fin en sí misma, sino como servicio orientado al bienestar colectivo y a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible y valores sociales necesarios para la convivencia armónica de los grupos y las sociedades.

Si un diseñador, artista o humanista, decide revisar los patrones adictivos de una interfaz tras leer el capítulo sobre ética digital; si un docente incorpora prácticas de mediación cultural inspirada por los estudios de caso; o si un fotógrafo monta una exposición que celebre el encuentro y no la fractura, o entender la retórica de los símbolos e iconos por la paz, así como entender los espacios públicos como escenarios de convivencia y paz, este libro habrá cumplido su cometido. Porque la paz se construye con pequeñas decisiones que, sumadas, engrandecen y transforman nuestras comunidades.

Este prólogo se cierra con certeza y esperanza. La certeza de lograr construir una cultura de paz como la empresa intelectual, artística y política más urgente de nuestro tiempo, pues de ella depende la posibilidad de un futuro posible. La esperanza de que las ideas aquí reunidas se conviertan en proyectos, aulas, talleres, escenarios y salas de exhibición; que convoquen colaboraciones inesperadas y siembren pequeñas transformaciones cotidianas capaces de provocar justicia y cuidado; paz. Que cada lectura, cita, boceto o conversación derivada de este libro sea un motivo creativo más en las disciplinas de las humanidades, las artes y los diseños —siempre inacabada— de una paz perfectible, activa, inclusiva y sostenible.

Parte 1

Diseño

y

Fotografía



Sonidos del viento - Marco Antonio Rodríguez León

Desafíos tecnológicos para la paz desde la mirada ética del diseño

Luz del Carmen Vilchis Esquivel

Resumen

El *ethos* (costumbre o espíritu) es la realidad última del *lógos* (razón); es el espacio del deber ser y la acción que determina la *moralis* (conducta o moral), la verdad y el rumbo de la vida social e individual. Ética es el recurso de la razón práctica y la instancia que guía la responsabilidad de juzgar, compromiso indeclinable; la ética es palabra que evalúa y adjudica valor explicativo a las estimaciones que se hacen en actos cotidianos. Asimismo, es verdad del ser humano, quien encuentra en ella el origen y fin del conocimiento porque es núcleo del saber, conciencia crítica que determina los fundamentos de la cultura.

[La ética] proporciona la dimensión humana del Universo, nada, absolutamente nada puede serle ajeno, ni la ciencia, ni el arte, ni la economía, ni la tecnología, ni alguna otra actividad social, ni los sentimientos, ni el deber propio, ni las pasiones están exentas de contenido ético [...] (Del Palacio, 2012, p. 27-28)

El orden ético sintetiza la voluntad, guía el comportamiento y verifica el sentido de la vida; “el *ethos* es la pureza de la razón” (Nicol, 1994, p. 141). La ética implica el establecimiento de normas uni-

versales de conducta para los seres humanos, la moral es la acción individual en la cual cada ser humano hace una interpretación de los principios éticos y los asume en su vida cotidiana. Según el *Diccionario Conciso de Psicología* (2014), la moral “se relaciona con la distinción entre el bien y el mal o con la conducta que se considera ética o apropiada” (p. 328) y la integración de los principios vinculados con las buenas prácticas éticas deviene en la moralidad.

Con base en esta conceptualización general sobre la ética, la presente propuesta reflexiona acerca de las normas y algunos nexos con los avances de la tecnología, desde la cual hay comportamientos deseables e indeseables. También se encuentran en esta cavilación las disquisiciones acerca de juicios de valor y juicios morales con los que se señalan las acciones derivadas de los avances en el seno de la tecnología, particularmente la digital.

La ética, como una de las ramas más fuertes de la filosofía, alcanza a todas las disciplinas y sus derivaciones prácticas o técnicas, desde ella es posible acceder a las ramas metaética, normativa o aplicada, así como analizar grandes controversias referidas a los valores que se enuncian u ocultan cuando se desvelan nuevas acciones tecnológicas.

Para elaborar esta introspección, se toman como bases los códigos surgidos desde la ética informática, las leyes de la robótica, lo mismo que los principios de responsabilidad social, explicación e interpretación emanados desde los avances de la inteligencia artificial. Esta meditación no pretende profundizar en todos los rubros, pero sí enunciarlos, ya que de una u otra manera son parte de la responsabilidad social de individuos y organizaciones. En la actualidad, de hecho, hay ejemplos significativos de lo que implican los sesgos y riesgos éticos para la humanidad con sus catastróficas consecuencias.

Queda, finalmente, una importante meditación acerca de las analogías que se llevan a cabo entre las máquinas y los seres humanos logrando que la humanidad especule respecto a la capa-

cidad de “pensar”, igualando o superando el cerebro humano. Se han generado así ámbitos de control sociopolítico y cultural, entre otros.

Palabras clave: Diseño, ética, tecnología, contexto digital, paz.

Principios éticos insoslayables desde la mirada colectiva del diseño

Todo conocimiento acerca del diseño supone un vínculo entre el diseñador, el que actúa, el hacedor y los otros a través de la mediación que ejercen mensajes, objetos o espacios entendidos como lo diseñado. Lo que se conoce tiene, así, implicaciones espaciotemporales en virtud del proceso proyectual. Lo cierto es que, el diseño, los diseñadores y lo diseñado afectan a los otros.

Las incidencias del diseño se dan de manera individual o colectiva y el impacto es directo o indirecto, antes o después, mediata o inmediatamente. El diseño, a diferencia de otras disciplinas de la visualidad, no es contemplativo, su poder social es profundo, ya que trasciende como ejercicio de la razón práctica, guía conductas y determina factores importantes del sentido de la vida personal o colectiva.

Es por lo anterior que el diseño no puede soslayar los preceptos éticos, esa razón que debiera ser ejercida *a priori* se ha diluido en un instrumentalismo que sólo trata de resolver problemas. La visión es directamente práctica, eludiendo los elementos conceptuales y la complejidad que suponen factores como la atención, el cuidado y el destino en procesos proyectuales conscientes de los valores que implica lo diseñado.

Los diseñadores, en su formación, deben integrar el yo ético para entender las relaciones con el otro y asumir que, en términos humanistas, no les debe ser extraño ni ajeno. Como resultado de

una acción humana, el diseño debe sustentar sus bases en el dominio de la condición de aquéllos a quienes está dirigida la acción de diseñar, a los que necesitan, los que son motivo y razón de ser de un problema de diseño reclamando de diversas maneras una mejora en sus condiciones de vida. Anteponer lo humanitario a lo mercantil es un asunto que permea el futuro del diseño en una cultura de paz.

Ser diseñador es un valor agregado al hecho de ser persona de relaciones y ello marca esa imposibilidad del ensimismamiento. No hay forma de desentenderse del mundo exterior; el aislamiento del yo sumido en la interioridad del ser para sí no es factible en el hecho de diseñar. La identidad dialógica de los diseñadores impide la solitud, son seres sociales por naturaleza y principio, es en lo colectivo que se construyen y transforman. La razón práctica del diseño es si y sólo si existe comunidad con el universo, ahí radica la objetividad del concepto y la subjetividad del sentido.

Martin Buber (2017) y Emmanuel Lévinas (2001) son dos ejemplos de pensadores que han defendido, desde trayectorias éticas diferentes, la prevalencia del nexo yo y tú. Para el primero, el otro se revela desde la fuerza de los diversos lenguajes, incluyendo verbalización, artísticidad o acción, así, dice el autor: “es como nace el conocimiento, así es como, en medio de seres vivientes, se realiza una obra y nacen la imagen y el símbolo” (Buber, 2017, p. 22). Por su parte, el segundo nos refiere tanto a la inmediatez del encuentro entre rostros como a la singularidad de los diversos lazos de alteridad.

[...] la relación con el otro es sociedad, el origen del entre-otros, del ser entre otros, y también del ser-separado, es ya más que el ser-uno [...] comparar las singularidades es la llamada del saber [...] la responsabilidad en la que estoy sumergido [...] consiste en tomar el lugar del otro, en sustituir al otro [...] el otro, la otredad del otro nunca viene a la presencia, sino que es siempre una exclusión o una ausencia [...] (Lévinas, 2001, pp. 112-114)

Estas disquisiciones toman forma en la dialéctica hegeliana, donde se fusionan los horizontes del espíritu objetivo y el espíritu subjetivo en una racionalidad que apela a la identidad tratando de resolver los equívocos exegéticos de corrientes filosóficas que apelan al estado o una divinidad como parte del reflejo del yo. La razón dialéctica refiere al carácter dialógico del ser que, en una extrapolación valida el sentido dialógico del diseño y lo diseñado que apelan a la otredad y la alteridad.

La relación ética del diseño obedece al *ser de relación* de la condición humana, su imperativo originario es la atención y el cuidado del tu-otro, sin el cual la identidad de esta disciplina es impensable; no se puede dejar en el olvido uno sin perder al otro. Es la ley fundamental de la ética dialéctica y de la cultura de la paz. Otredad y alteridad tienen los sentidos de exterioridad, mediación y proximidad propios de lo diseñado.

En el mundo de la virtualidad, se ha desvanecido la clave de la responsabilidad que implican otredad y alteridad. La indiferenciación ha generado un enorme dominio sobre las diferencias, es el precio de la monocultura en la que se dimensionan los vacíos del mundo digital. Se trata de una cosificación que obstruye las relaciones del yo-tú o del nosotros esfumando lo comunitario y abriendo la puerta a una condición infraética, en la cual se despersonaliza el ser humano al vivir en el anonimato, la simulación y el ejercicio de la cibercracia.

Parámetros éticos del diseño cibercrático

Los términos de exterioridad, mediación y proximidad se han desarraigado en el ciberespacio en la apertura de un universo que, prometiendo conexiones con el resto del mundo, solamente otorga un mundo unilateral desprovisto de los rostros de los otros. El

control de los datos personales y el aparente acceso ilimitado a la información, que no al conocimiento, han devenido en la denominada cibercracia.

[...] una nueva dimensión de la política en la que confluyen la hiper-conectividad del individuo a través de internet, la supremacía de las redes sociales como fenómeno de comunicación, el biohacking (o la integración del hombre con la máquina), el uso del Big Data, así como un poder emergente [...] (Norte, 2022, p.127)

El ciberespacio, donde se refugian los seres humanos del siglo XXI, acumula en la memoria de celulares y tabletas el olvido del yo y, por ende, de los otros. Las impresiones sin recuerdo de la existencia acercan al mundo virtual creencias mágicas y fantasiosas en las que se desvanece la conciencia crítica y se registran mandatos y designios de dueños de los mercados de la red alumbrados por las marquesinas colmadas de “me gusta”, celebrando así los nuevos ritos ante el deslumbramiento del fetichismo contemporáneo, la seducción de las modas, tendencias y sus efímeras deidades.

Los diseñadores pueden caer en los bucles infraéticos si se vuelven prisioneros de la cosificación virtual sin darse cuenta de las profundas paradojas que resultan de la racionalidad instrumental materializada en la sobresaturación de objetos inmersos en las tecnologías de la información y la comunicación. Diseñar para la irracionalidad del universo digital implica un enorme aislamiento sumergido en la subjetividad y la intersubjetividad de la opinión, el desahogo emocional y las carencias que se acumulan en el subconsciente colectivo virtual. Los diseñadores del *engagement* o capacidad de lo diseñado captan la atención de los individuos, alejándolos de la realidad material del otro mundo, el que proporciona el sentido ético a la vida.

Los diseñadores han contribuido con la creación de recursos que logran que los seres humanos permanezcan frente a una pantalla. Actualmente, los numerosos *artifícios visuales* —color, saturación, brillantez, grados de iconicidad, filtros especializados—; *auditivos* —acústica, alarmas, avisos, vibraciones, sonidos especiales, música—; *táctiles* —movilidad de la pantalla, desplazamientos infinitos— y otros elementos alteran la percepción del sí mismo y de los otros.

Tristan Harris (2016), desde su experiencia laboral en Google, denunció la manipulación de la mente y en ese momento afirmó que había once billones de distracciones diarias accesibles para todos. En ello están involucrados los diseñadores. El mismo Harris desempeñó durante dos años el puesto de diseñador ético en Google, finalmente renunció para fundar en 2018 el Center for Humane Technology, una organización sin ánimo de lucro que busca la humanización en el diseño de lo que se percibe a través de las tecnologías.

Marián Rojas Estapé, psiquiatra, expone la vulnerabilidad que resulta del diseño en las redes, enfatizando las distracciones, pérdida de tiempo, influencias que redirigen la atención, destrucción de habilidades y potenciación de inseguridades. Ante ello sugiere:

Diseñar productos para ayudar a los usuarios a prever las consecuencias de algunas de sus acciones.

Diseñar productos para minimizar las recompensas variables intermitentes y reducir las adicciones.

Diseñar productos que den confianza a los usuarios para que puedan desconectar con más facilidad sin perderse nada realmente importante.

Diseñar para ayudar a que los usuarios sean capaces de pensar y reflexionar antes de actuar por impulsos.

Diseñar productos para minimizar el estrés y crear estados de calma. (Rojas, 2024, p. 284)

Lo anterior tiene implicaciones políticas, sociales y, sobre todo, económicas. Ello no ha lugar en un contexto dominado por la mercadotecnia. Hay una utopía subyacente que oscila entre la realidad y el idealismo integrando comunidades comparables con la *aldea global* de McLuhan, el punto omega de la *noosfera* de Teilhard de Chardin o las *heterotopías* de Foucault (2008). Entre los filósofos contemporáneos Marcus Doel y David Clarke (1999) presentan lo virtual como una forma de complementar la pobreza de la realidad. Por otro lado, Michael Heim (1998) destaca la importancia de la circulación libre de la información para establecer comunidades ideales virtuales; mientras Slavoj Žižek (1993) opina que la falta de realidad atribuida al mundo virtual es igual a lo que sucede fuera de él.

Todo ser humano pertenece a una vasta realidad colectiva de la que depende y a la cual pertenece siempre involucrado; por lo tanto, por regla general, no somos espíritus aislados, hay una entidad superior que existe allí psicológicamente y abarca a todos. Esta envoltura que nos une a todos los seres autoconscientes es llamada *noosfera* (de la palabra griega *vous*, “*nous*”, mente); se comenzó a formar con el *Homo Sapiens* y poco a poco se ha vuelto más compleja. Teilhard piensa que las diferentes estructuras sociales son órganos conectados en un superórganos o supermiembros y que la dinámica de la Noosfera es biológica. (Mantovani, 2009, p. 3)

Cuando el diseño, desde sus afanes pragmáticos, presenta soluciones gráficas, objetuales o espaciales que bloquean los encuentros yo-tú-otro, logra una fragmentación de los mensajes que, sumada a la segmentación y aleatoriedad de la virtualidad, diluye la intencionalidad de lo diseñado. Así, los intereses del bien común se en-

focan en la protección de franquicias, patentes y marcas volviendo a los individuos mercancías o, en otros escenarios, transformándolos también en marcas o en ambiciosos *entrepreneurs* empeñados en hacer planes de negocios con bajos perfiles de idoneidad y enormes perspectivas de frustración a mediano o largo plazo.

No se pueden soslayar los escenarios de simulación ante los que capitulan los diseñadores tratando de resolver la vida profesional en una virtualidad que se maneja cuantitativamente: *cuántos te siguen, cuánto vales*. Asimismo, hay que recordar el potencial adictivo de las pantallas que incentiva la cibercracia, abarcando desde la inconsciencia individual hasta la inconsciencia colectiva que se incrementa exponencialmente bajo la fuerza de las redes sociales.

Los diseñadores no son ajenos a las demandas de la vida digital cayendo en las más elementales, la manifestación del sí mismo a través de los “me gusta” o la posibilidad de pertenecer a *colectividades virtuales* —encuentros con los otros— al ser aceptado en grupos cuyo origen, en general, se desconoce, pero que son lo más parecido a un *gremio irreal*.

Algunos de los grupos de diseñadores que enuncia Facebook son “Diseño gráfico México”, “Todo diseño”, “Diseño CDMX”, “Diseño Industrial México”, “La red de diseño”, “Pensar el diseño”, “Yo amo el diseño”, “Diseño en la práctica”, “Diseño industrial y producción”, “Nosotros los diseñadores”, “Diseño independiente”, “El blog del diseño”, etc. Si uno revisa, se expone el número de amigos que son miembros de cada uno de los grupos, así como el número de seguidores. Nada avala la calidad de las publicaciones, la mayoría son infructuosas y poco significativas. Entre más suscripciones, más publicaciones se reciben y menos probabilidades se tienen de abarcarlas activando además la invención de Aza Raskin, el *scroll* infinito.

[...] comienzas a arrastrar el dedo hacia abajo, surgen publicaciones diseñadas para ti según tus gustos y tu algoritmo [...] ya no te acuerdas para qué entraste en la aplicación [...] a esto se le denomina *scroll* infinito. Se trata de mostrar contenido sin que el usuario tenga que hacer clic, sin que existan interrupciones. [...] lo que Aza diseñó para facilitar el acceso a la información se ha convertido en uno de los motivos por los que las redes son tan adictivas. (Rojas, 2024, p. 286)

Los especialistas advierten que una solución llevada a cabo por un colega diseñador es una de las causas de la obsesión extrema por las redes: el mismo Raskin describe su invento como la *cocaína conductual*. El extremo del mundo tecnológico es la ruta adictiva: “mediante la participación continua y de recompensas cada vez mayores [...] el propio acto de consumir se ha convertido en una droga” (Lembke, 2023, p. 33).

Se describen aquí generalidades, ya que, si se profundiza en cada asunto desde las neurociencias o el pensamiento filosófico, se encuentra un sinnúmero de minucias que demandan el pensamiento crítico de los diseñadores.

El diseño frente a la responsabilidad ética del contexto digital

Los individuos no son conscientes de la pérdida cotidiana de dignidad frente a las pantallas. Los ejercicios de la voluntad se ven disminuidos por la fuerza de la tecnología y la profusión de mensajes que instan a obedecer los reclamos de la virtualidad: ciberacoso, formas de violencia virtual, nexos con identidades falsas, posibilidades de extorsión o fraude, provocaciones y, en una palabra, estrés.

De igual forma, hay que someterse al aprendizaje de tácticas para defenderse de las intenciones oscuras en las redes: cambios constantes de contraseñas, registro de evidencias, compra de *software* protector, etc. A lo dicho hay que añadir la presión social por destacar en las redes sociales “en las que la respuesta de los demás es tan caprichosa e impredecible que la incertidumbre de obtener un “me gusta” o algo equivalente es tan excitante como el “me gusta en sí” (Lembke, 2023, p. 71).

Hace al menos una década que la vida social de los individuos se ha modificado radicalmente y las maneras de la sensatez y el sentido común se han visto alteradas y, en algunos términos, tergiversadas por rangos éticos y valores que no corresponden con los aprendizajes familiares o sociales que todavía conservan el contacto humano. Es frecuente que se recomiende una tolerancia que en el fondo desconoce la diferencia entre el bien y el mal y genera el clima de opinión pública, de saber sin verdad y hacer sin conciencia, difuso y ambiguo, donde el encuentro del yo-tú-otro queda bajo una bruma de indiferencia y olvido.

Afirma Charles Peirce, según Apel (1995), que la realidad empírica comprobable por el comportamiento que acompaña las percepciones se transforma en la realidad social de la apariencia, base del actual pensar colectivo; es el mundo donde se desenvuelven las aspiraciones del diseñador ético que han intentado ser Tristan Harris y Aza Raskin. La realidad es que sus pretensiones enfrentan una vorágine en la que impera la soledad y el aislamiento a pesar de los esfuerzos teóricos y prácticos de los expertos.

La soledad y el aislamiento representan amenazas profundas para nuestra salud y bienestar, pero tenemos el poder de responder a ellas. Si damos pequeños pasos cada día para fortalecer nuestras relaciones y apoyamos los esfuerzos de la comunidad para reconstruir la conexión social, podemos estar a la altura de este momento juntos. Podemos construir vidas

y comunidades más saludables y felices [asegurando que] el mundo esté mejor preparado que nunca para enfrentar los desafíos que tenemos por delante. (Murthy, 2023, p. 3)

Vivek Murthy lleva a cabo una proyección utópica de sus reflexiones. No obstante, es posible considerar sus recomendaciones como una guía deontológica para enfrentar los retos del diseño frente a las pantallas.

Primero, habría que rectificar el concepto tradicional de estructura, ya que, desde la tecnología, se sustenta en interacciones. Segundo, la teoría de las necesidades también sería modificada sustantivamente, ya no se trata de una pirámide que parte de la supervivencia hasta culminar con las necesidades creadas. En la tecnología digital, el universo de las necesidades tiene diversos grados e impacta simultáneamente varios rangos de exigencias, desde fisiológicas hasta psicosociales.

Por último, el diseñador ético habrá de trabajar con antinomias enfrentando permanentemente el contraste ético positivo-negativo, ya que los satisfactores habrán de resolver asuntos de vínculos interpersonales, tipos de tensiones, inclusión-exclusión y selección.

Los seis pilares que Murthy (2023) sugiere para promover la conexión social se presentan como nichos de oportunidad para los diseñadores. En todos los casos, es menester pensar en el diseño colaborativo interdisciplinario y transdisciplinario.

- Fortalecimiento de la infraestructura social en el contexto presencial considerando las comunidades locales para que, posteriormente, las asociaciones se puedan escalar a los nichos de la virtualidad bajo decisiones conscientes.
- Acercamiento de las políticas públicas relativas que permitan minimizar los daños de las conexiones sin rumbo estableciendo transversalidades formativas para complementar la fuerza de la consciencia colectiva.

- Buscar la atención del sector salud en aquellas disciplinas que asesoran en las patologías adjudicadas a la permanencia frente a las pantallas, sobre todo en los excesos de exposición, adicciones declaradas y consecuencias de procesos dopaminérgicos.
- Modificación, bajo los términos del diseño ético, de los entornos digitales. Se requiere su dominio para comprender los basamentos de la transparencia de datos, estándares de seguridad y soportes para el desarrollo de los individuos en términos de la virtualidad.
- Profundización en el conocimiento del diseño de la visibilidad en los ambientes virtuales instrumentando comunidades de investigación y desarrollo de las posibilidades y alcances del diseño ético.
- Construcción de la denominada “cultura de conexión” (Murthy, 2023, p. 53) para acopiar primero, valores de amabilidad, respeto, servicio y compromiso en los vínculos yo-tú-otro.
- Indagación de la comprensión de la visualidad virtual para entender las diferencias entre información y conocimiento, lo que posibilitará intervenir en márgenes profesionales.
- Expansión del diálogo sobre las conexiones en otros contextos: educativo, laboral y comunitario en general.

El diseñador ético buscará salir del aislamiento y la atomización recobrando los espacios de la ciberconsciencia, indispensable para mitigar los riesgos de la virtualidad.

A medida que las plataformas de las REDES SOCIALES ganaron dominio durante la última década, la sociedad se transformó. En sus inicios, las empresas de redes sociales, como Facebook, Instagram y Twitter, promocionaron esa transformación como un bien sin precedentes: después de todo, esta-

ban conectando al mundo como nunca. El lema de Twitter en 2014 fue el sucinto y brillante “¿Qué está pasando?”. El de Instagram fue “Captura y comparte los momentos del mundo”. La página de inicio de sesión de Facebook declaró que “Facebook te ayuda a conectarte y compartir con las personas en tu vida”. (Harris, 2024)

Desde el diseño es posible generar, de múltiples maneras, el blindaje que se requiere para disminuir la vulnerabilidad de individuos y colectividades. Desarrollar estrategias de ciberconsciencia es un desafío que requiere tiempo y una actualización constante, pero tiene argumentos a favor desde, por y para el universo del diseño.

Dilemas y paradojas éticos desde la inteligencia artificial

No se puede evitar la meditación acerca de las analogías que se llevan a cabo entre las máquinas y los seres humanos logrando que la humanidad especule respecto a la capacidad de “pensar” igualando o superando el cerebro humano. Se han generado, desde estos términos, ámbitos de control sociopolítico y cultural, entre otros. La crisis profunda se origina en la estructura biopsicosocial y es siempre crisis ética, crisis del cuidado y cultivo de bienes y valores.

Resulta una tarea desmedida para los diseñadores el manejo de los dilemas producidos por los mensajes matizados que se reciben de parte de los desarrolladores de aplicaciones con inteligencia artificial —quienes hablan de confiabilidad, creatividad y capacidad para procesar la complejidad— contra el clima de desesperanza, miedo e incertidumbre que prevalece desde la ignorancia de la dimensión de los avances y numerosos elementos de audio, imagen y video que bombardean las consciencias.

Hay una serie de disyuntivas que se generan entre los avances tecnológicos y el retraso ante el vértigo de las novedades. Se crea una paradoja cuyo contrasentido se ha vuelto un bucle para los profesionales.

Nunca se alcanza lo que, según los horizontes mostrados por la mercadotecnia, siempre está a una distancia fuera del alcance de los propios recursos. La brecha, al igual que el proceso indefinido de acción-reacción origina disrupciones sociales y profesionales no sólo en los diseñadores, también acecha otras disciplinas que, hasta ahora, se sabían estables y consistentes.

La IA puede ayudarnos a lograr avances importantes, como curar el cáncer o abordar el cambio climático. Pero lo que queremos decir es que, si nuestra distopía es lo suficientemente mala, no importará lo buena que sea la utopía que queremos crear. Sólo tenemos una oportunidad y debemos avanzar a la velocidad necesaria para lograrla (Center for Human Technology, 2023).

Hay que aludir sin duda al proscenio de los contenidos breves y dopaminérgicos que compiten constantemente con los diversos niveles de entendimiento y comprensión que están al alcance de los diseñadores. Hay luchas internas y externas por salvar la supervivencia personal con el olvido del yo-tú-otro, lo cual pone en tela de juicio la definición de lo humano, así como la necesidad de redefinir la conducta individual y social.

El pensamiento crítico y la inteligencia reflexiva se han visto restringidos ante las turbulencias de la inteligencia artificial. El diseñador ético y el diseñador dialéctico y el diseñador pacifista se ven limitados por los avatares de lo práctico en la búsqueda de una vida posible.

Las circunstancias actuales acercan a los pueblos más a los recursos digitales que a los conocimientos firmes porque la caída

del *ethos* ha significado también la del *lógos*, el hombre *infraético* es también *infralógico* y se refugia en la llamada post verdad de la incoherencia, erigida en la mejor forma de vida posible del mejor hombre privado de razón.

La inteligencia artificial (IA) ha surgido como una de las tecnologías más influyentes y debatidas de nuestro tiempo. Su crecimiento exponencial plantea preguntas cruciales: *¿Es la IA una amenaza que podría reemplazar a los trabajadores humanos y desencadenar consecuencias imprevistas? ¿O representa una oportunidad para mejorar la calidad de vida y resolver problemas complejos?* [...] consideraremos cómo la IA está transformando nuestra sociedad y el mundo en el que vivimos. En última instancia, la percepción de la IA como amenaza u oportunidad depende en gran medida de cómo la sociedad aborde sus desafíos éticos, legales y regulatorios. La discusión sobre la IA debe ser un diálogo continuo que involucre a expertos, gobiernos y ciudadanos para garantizar que esta poderosa tecnología beneficie a la humanidad en lugar de perjudicarla. (Muñoz & Márquez, 2023, p. 196)

En definitiva, esta discusión incluye a los diseñadores que, sin lugar a duda están involucrados en el desarrollo de la inteligencia artificial en algunas de sus capas. Lo que sí se ha de admitir es que este asunto conlleva responsabilidades y que éstos son tiempos de reflexión y acción. Cuando las contradicciones llegan a sus extremos y no resultan viables arreglos cosméticos ni soluciones intermedias, los cambios radicales toman la voz.

Los diseñadores deben ser parte de la (re)definición del diseño y lo diseñado desde la esencia de la disciplina misma con horizontes de paz y sostenibilidad. El planteamiento puede ubicarse en estrecha relación con la visión de los diversos discursos filosóficos sobre la dignidad de los seres humanos y sus derechos universales, ya que “somos la primera época en que el hombre se ha hecho proble-

mático, de manera completa y sin resquicio, ya que, además de no saber lo que es, *sabe*, también, *que no sabe*” (Buber, 2021, p. 114).

El clima actual sobre la inteligencia artificial, que lleva de la desesperanza lo mismo al nihilismo que al escepticismo, está plenamente identificado por diseñadores que han participado de las innovaciones que le han dado cauce. Se requiere la reconsideración y recuperación ética de los valores y nexos yo-tú-otro con su pertenencia a la conducta, al *poder hacer dialéctico* determinado por la razón que abarca la particularidad personal y la generalidad social. Su validez universal radica en la singularidad de la conducta que se vislumbra como justo medio entre la subjetividad de la voluntad y la objetividad de la razón. Los valores son la verdad ética de la conducta del diseño, el diseñador y lo diseñado.

El imperativo ético es el *a priori* originario necesario de las relaciones entre el diseño y sus intencionalidades, entre el diseño y las necesidades. Hay que recobrar las posibilidades de las narrativas y discursos propios de lo diseñado, se trata de la emergencia de “las narraciones capaces de transformar al mundo y de descubrir en él nuevas dimensiones [...] obedece a un proceso complejo en el que participan diversas fuerzas y distintos actores” (Han, 2024, p. 13).

Atreverse a hacer es el impulso del imperativo ético en los horizontes del diseño bajo las demandas de la inteligencia artificial. Es el momento para poner en juego el yo en las relaciones con el tú-otro, su ausencia sólo lleva a los diseñadores al mundo de la simulación, del individualismo disfrazado de buenas intenciones, “[una] forma de vida que relaja la inserción de cada persona en lo colectivo y cuestiona el absolutismo de lo común [...] donde la palabra sostenibilidad se presenta como el síntoma semántico fundamental de la crisis cultural de hoy en día” (Sloterdijk, 2019, pp. 12-13).

Tal vez las circunstancias determinadas por la globalización comercial y el imperio de los grandes consorcios industriales im-

pongan limitaciones a una revisión ética del diseño. Abatir las condiciones y circunstancias profesionales y sociales que mantienen en el fondo de la consciencia al *imperativo ético* va más allá de la empresa de combatir las resistencias que suscitan. Las costumbres y hábitos que estiman conductas como dadas, correctas, normales y hasta deseables suponen transformaciones guiadas por objetivos determinados.

Derribar las barreras de las comunicaciones falsas, extremas y catastrofistas que vinculan al diseño con la inteligencia artificial no basta, es indispensable reconstruir los cimientos de la relación del yo con el tú-otro, que no es el tú que compite, obstruye y usurpa el lugar del yo en el mundo, es el tú con quien el yo forma la unidad indisoluble del *imperativo ético*.

El poder hacer y el diseño pertenecen a este ámbito, enseñan que a toda materialización corresponde un saber anterior a la experiencia. De ello se deben obtener los argumentos para reconsiderar los valores al alcance de la *conducta de los diseñadores en la realidad del mundo* al que pertenecen y sólo al que pertenecen. Si a pesar de todo alguna duda subsiste sobre una postura ética frente a la inteligencia artificial, la historia del diseño puede despejarla.

Algunas cavilaciones concluyentes

Toda transformación social y disciplinaria es una transformación ética porque empieza en la conciencia valorativa que precise el nuevo hacer. No debe quedarse en el momento de su negación sin el riesgo de no ir a ninguna parte y padecer bajo un nuevo decorado los mismos males juzgados con las mismas categorías conceptuales enmarcadas en su sistema de relaciones.

Los cambios tecnológicos y científicos abren las puertas para encontrar derroteros dignos y renovados con los cuales enfrentar los desafíos tecnológicos. Es tiempo de siembra, no de recolección

inmediata de frutos, y la guía del tú-otro inseparable del yo vuelve a ser como en otros tiempos, la esperanza de tiempos promisorios.

La crisis actual ensombrece el mundo del diseño y a los diseñadores que transitan con reservas sin caer en la cuenta de que son poseedores legítimos de una de las disciplinas trascendentes para lograr el mejor futuro posible de la humanidad. Contra las dificultades hay que apelar al *imperativo ético*, conductor de espíritus cuyo dominio es una parte de la respuesta para construir el mejor de los mundos posibles. La tarea requiere fuerza y conocimiento, comprensión de la disciplina desde sus raíces. La verdad de lo diseñado radica en la consciencia de lo que es y significa dar sentido a la vida del yo-tú-otro.

Está en juego la concordia, la recuperación de la condición humana, su identidad verdadera y su aptitud para ascender desde la mirada del diseño. Si y sólo si se recupera la interacción, la comunicación auténtica y las conexiones alternativas, se podrá hablar de reconciliación y fuerza en beneficio de la sustentabilidad auténtica, la armonía y el compromiso social. La posibilidad de una cultura de paz se podrá vislumbrar desde los horizontes éticos, es un nexo inseparable y necesario para el buen futuro de las generaciones más recientes.

REFERENCIAS

- American Psychological Association. (2014). *Diccionario conciso de Psicología*. El Manual Moderno.
- Apel, K-O (1995). *Charles S. Peirce: From Pragmatism to Pragmatism*. Prometheus Books.
- Buber, M. (2017). *Yo y Tú*. Herder.
- Buber, M. (2021). *¿Qué es el Hombre?* FCE.
- Center for Human Technology. (2023). *The A. I. Dilemma*. Video. Video]. YouTube. [youtube.com/watch?v=xoVJKj8lcNQ](https://www.youtube.com/watch?v=xoVJKj8lcNQ)
- Del Palacio Díaz, A. (2004). *Ética para todos*. UAM / CEIDSA.
- Doel, M. & Clarke, D. (1999). Virtual Worlds: simulation, supplements, s(ed)uction and simulacra. En M., Crang, Ph., Crang, J. May, (Eds.), *Virtual Geographies. Bodies, Space and Relations* (pp. 261-283). Routledge.
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Revista Fractal*, XII (48), 29-40.
- Han, B-Ch. (2024). *La crisis de la narración*. Herder
- Harris, T. (2016). *A call to Minimize Distractions & Respect Users' Attention*. Google, <http://minimizedistracton.com/>
- Harris, T. (2024). A tech ethicist on how AI worsens ills caused by social media. *The Economist*. <https://www.economist.com/by-invitation/2024/05/29/a-tech-ethicist-on-how-ai-worsens-ills-caused-by-social-media>
- Heim, M. (1998). *Virtual Realism*. Oxford University Press.
- Lembke, A. (2023). *Generación Dopamina*. Urano.
- Lévinas, E. (2001). *La huella del otro*. Taurus.
- Mantovani, F. (2009). *Noosfera, Biosfera-Noosfera* <https://www.biosferanoosfera.it/it/articoli>
- Muñoz, A. & Márquez, M. J. (2023). La inteligencia artificial: ¿amenaza u oportunidad. Una reflexión desde la medicina, la educación y el derecho. *Ágora, revista virtual de estudiantes*, (16), 196-202, <https://ojs.tdea.edu.co/index.php/agora/article/view/1603>
- Murthy, V. (2023). *Our Epidemic of Loneliness and Isolation*. Office of the U.S. Surgeon General. USA Public Health Service
- Nicol, E. (1994). *La Reforma de la Filosofía*. Fondo de Cultura Económica.

- Norte Sosa, J. (2022). De la democracia a la cybercracia. *Revista Más Poder Local*, (50), 125-142. <https://doi.org/10.56151/maspoderlocal.124>
- Rojas Estapé, M. (2024). *Recupera tu mente, reconquista tu vida*. Espasa
- Sloterdijk, P. (2019). *Estrés y libertad*. Godot.
- Žižek, S. (1993). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Duke University Press.



Remanso de quietud - Marco Antonio Rodríguez León

Los niveles de procesamiento, las representaciones sociales y su relevancia en el diseño de la imagen

María de las Mercedes Portilla Luján

Resumen

La ciencia cognitiva sigue enfrentando el desafío de la comprensión de la conciencia y cómo es que el cerebro procesa información. Al observar un objeto podemos percibir su tamaño, color y forma; sin embargo, detrás de ello existe una dinámica actividad cerebral que subyace a nuestra conciencia perceptual.

La memoria puede estar dada tanto en lo individual como en lo colectivo, por tanto, no es sólo el cúmulo de eventos pasados, sino un dinamismo que deriva y se influencia por el entorno sociocultural en el que nos desenvolvemos cada día de forma significativa.

De aquí la pertinencia de comprender las representaciones sociales (RS) como un sistema de ideas, valores, creencias y prácticas que una comunidad o individuos comparten y les permiten comunicarse entre sí.

El presente texto tiene como objetivo aproximarnos a un sistema de relaciones entre los niveles de procesamiento (NP) y las RS para obtener fundamentos a partir de categorías, variables e indicadores que permitan conceptualizar y construir imágenes que sean relevantes y permanezcan en la memoria, lo cual pudiera ser trascendente cuando hablamos de imágenes que propicien cultura de paz.

Para la metodología de la investigación, partimos de un método de análisis deductivo derivado de las generalidades del marco teórico como fundamento de la propuesta investigativa correlacional, delimitado al objetivo del trabajo. La investigación se encuentra en un nivel exploratorio, con elementos que incluso pueden tener un grado de subjetividad en tanto pueda aplicarse y evaluarse como modelo en el diseño de la comunicación gráfica.

Palabras clave: Niveles de procesamiento, representaciones sociales, educación para la paz.

Introducción

La investigación contemporánea y la interseccionalidad entre diferentes ámbitos disciplinarios ha tenido dentro de sus derivaciones lo que se identifica como neurociencias cognitivas, a través de ellas se ha emprendido la búsqueda de los elementos y mecanismos que guían nuestros pensamientos y, por ende, nuestros comportamientos como una manera de esclarecer la naturaleza misma de la mente y la conciencia.

Gracias al lenguaje humano, incluyendo el no verbal (gestual), un símbolo puede ser transmitido con rapidez a otros seres humanos (como transmisión activa) que no depende exclusivamente

del conocimiento disponible en una sola mente, sino que permite la confrontación de múltiples puntos de vista y de la diversidad de fuentes de conocimiento.

Lo anterior puede coadyuvar desde sus constructos teóricos en la enseñanza conceptual del diseño de la comunicación gráfica cuando sus objetivos precisan aplicar los principios de la educación para la paz.

La problemática gira en torno a la necesidad de contar con elementos que contribuyan a la fundamentación de la construcción de discursos por profesionales del diseño gráfico, más allá del impacto visual y ante el contexto actual de la creación de imágenes a través de algoritmos predictivos. Los elementos que se proponen en este trabajo desde la comprensión del sustento en los niveles de procesamiento (NP) y las representaciones sociales (RS) podrían ser criterios que coadyuven desde la labor profesional del diseño a construir imágenes relevantes cuando de conceptos vinculados con educación para la paz se trate.

El objetivo del presente capítulo es una aproximación para contar con una guía que permita a la connotación de la imagen ser realmente significativa durante la aplicación de criterios específicos en su conceptualización y propiciar el nivel de procesamiento que se requiere para trascender hacia la memoria de largo plazo, así como para adicionar los elementos desde las representaciones sociales más asertivas en claves de paz.

Para cumplir dicho objetivo se realizan los acercamientos generales a la teoría de los niveles de procesamiento (NP) propuesta por Fergus I. M. Craik y Robert S. Lockhart (1972), misma que innovó en cuanto a la comprensión del cómo la información se codifica y almacena en la memoria. Sus planteamientos determinan que la persistencia de un recuerdo no está determinada por la intención de aprender o por el tiempo que se le dedica al repaso, sino por la profundidad con la que se procesa la información; examinan

los niveles de procesamiento desde el análisis sensorial superficial hasta el procesamiento semántico profundo destacando cómo la elaboración y asignación de su significado conducen a una mejor retención.

Aunado a lo anterior, se exponen posteriormente los fundamentos teóricos de la teoría de las representaciones sociales (RS) desarrollada por Serge Moscovici (1925-2014), quien es considerado el padre de la teoría de las RS cuya base se encuentra en el concepto de representaciones colectivas de Émile Durkheim. Moscovici define que las RS “son modalidades de pensamiento práctico orientadas hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal” (Moscovici, 1988, p. 155).

Para el objetivo de este trabajo, además, se consideran los planteamientos derivados de estos fundamentos con una visión contemporánea y con una visión latinoamericana, por lo que respecto a las RS se revisan también los escritos de S. Gilberto Giménez Montiel, pionero en los estudios culturales.

Giménez aporta desde una visión latinoamericana su profundo interés en comprender la complejidad de la cultura, abordando conceptos clave como las representaciones sociales, la comunidad cultural, las significaciones y los símbolos; sus estudios también tiene sus bases en Durkheim y Moscovici; no obstante, considera el concepto de las RS de Moscovici en el sentido de “sistemas de ideas, creencias y valores que permiten a los individuos orientarse en el mundo social y comunicarse entre sí” (Giménez, 2007, p. 79). Incorpora a esta perspectiva la dimensión cultural y plantea que las RS no sólo son construcciones cognitivas, sino también productos culturales que se transmiten y se transforman a través de la interacción social y los soportes de comunicación.

La estructura para generar la propuesta descrita en el objetivo de este trabajo se desarrolla posterior al análisis y posible correlación de ambos fundamentos teóricos a través de elementos que se

determinen para establecer categorías, variables e indicadores que coadyuven y guíen la creación de una imagen como herramienta de transmisión activa que trascienda, permanezca, dé sentido y sea valiosa cuando busquemos hacer prevalecer principios de educación para la paz.

Desarrollo

Teoría de los niveles de procesamiento (NP)

La teoría de los NP (1972), planteada por Craik y Lockhart (1972), postula que la profundidad a la que se procesa la información influye en su persistencia en la memoria, es decir, propone que la memoria es un continuo, donde el procesamiento más profundo conduce a trazas de memoria más duraderas. En este apartado se presentará el análisis de este postulado, así como sus principales discusiones y una conclusión que permita explorar algunos elementos relevantes para la propuesta vinculada con el objetivo de este análisis.

La comprensión de cómo codificamos, almacenamos y recuperamos información ha sido un tema central en la psicología de la memoria. La teoría en cuestión revolucionó el campo de la memoria al enfatizar el papel de la profundidad del procesamiento en la determinación de la persistencia de la memoria.

Craik y Lockhart (1972) argumentaron que la memoria no se divide en almacenes separados, como la memoria sensorial, la memoria a corto plazo (MCP) y la memoria a largo plazo (MLP). Propusieron, en cambio, que la memoria es un continuo, donde la persistencia de la información está en función de la profundidad a la que se procesa. La profundidad de procesamiento se refiere al grado en que la información se elabora y se conecta con el conocimiento existente durante la codificación.

La teoría postula que la información puede procesarse en diferentes niveles, que van desde el procesamiento superficial hasta el procesamiento profundo.

- Procesamiento superficial: Este nivel implica el análisis de las particularidades físicas o aquéllas vinculadas con los aspectos de los sentidos y estímulos, como la forma o el sonido de las letras o de una palabra. El procesamiento superficial no implica la sustracción del significado.
- Procesamiento profundo: Implica el análisis del significado de un estímulo, sus asociaciones, su relevancia e implicaciones. El procesamiento profundo conlleva la elaboración para conectar nueva información con el conocimiento existente en la memoria a largo plazo (MLP).

Craik y Lockhart defendieron también que el procesamiento profundo conduce a trazas de memoria más enriquecedoras y perdurables que el procesamiento superficial debido a que el procesamiento profundo es el resultado de una representación más interconectada y significativa de la información en la memoria. Así, los estímulos que se analizan en su totalidad y que se retroalimentan con asociaciones o imágenes proporcionan una codificación más profunda del fenómeno y, por tanto, en un marcaje más duradero.

Concisamente, esta perspectiva plantea que la profundidad de procesamiento se refiere al grado en que la información se elabora y se conecta con el conocimiento existente durante la codificación. La profundidad a la que se procesa la información influye en su persistencia en la memoria, por lo que el nivel de procesamiento profundo conlleva el análisis del significado, las asociaciones y la relevancia de un estímulo.

Lo anterior deja entrever que si se requiere construir una imagen que quede en la memoria, evoque un recuerdo (si bien puede ser positivo o negativo, en este caso se persigue el fin positivo) y

que pueda tener un nivel de recuperación efectivo, se debe propiciar el uso de criterios asociados con estímulos que pueden estar dados a través de elementos de representación interconectados y con una carga significativa para la persona o grupo que visualice la imagen. Por otro lado, debe apoyarse en el valor simbólico haciendo uso de estímulos afectivos, todo ello conceptualizado en la representación gráfica y a partir de los códigos seleccionados cuidadosamente (forma, color, textura, sintaxis y otros recursos o elementos visuales que se acentúen en la conceptualización de la imagen).

Ahora bien, damos paso al análisis del siguiente constructo teórico vinculado con las representaciones sociales. Se trata de otro recurso valioso que enmarca la correlación con los niveles de pensamiento y evocación de la memoria, esto con el objetivo de educar para la paz desde la imagen.

Teoría de las representaciones sociales (RS)

El interés de este trabajo respecto a un acercamiento a la teoría de las representaciones sociales (TRS) se vincula con que su autor Serge Moscovici proporciona un marco conceptual respecto a cómo el conocimiento social se construye y es transformado en el día a día; plantea que las representaciones sociales son construcciones activas de cómo percibimos y comprendemos nuestro contexto y cómo lo mantenemos en la memoria (Moscovici, 1988).

En la TRS se hace énfasis en que el significado no sólo es individual, sino que es influenciado por su contexto social, mientras que las representaciones sociales proporcionan marcos compartidos que coadyuvan a la interpretación y a dar sentido a los eventos que experimentamos. En este sentido, también se retoma

para el desarrollo de la propuesta, vinculada con el objetivo de este trabajo, el significado como eje central en la estructuración de los recuerdos socialmente compartidos.

Adentrarnos al marco teórico enunciado nos permitirá contar con elementos para determinar posibles criterios guía que puedan aplicarse en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, y en lo específico a la conceptualización de imágenes con elementos de una cultura de paz.

Inicialmente, partiremos de explorar los orígenes del concepto, su diferencia respecto a sus antecedentes en Émile Durkheim (1858-1917) —considerado uno de los fundadores base de la sociología moderna— y su concepto de representaciones colectivas (RC). Posteriormente, se realizará el análisis de la estructura y las funciones de las representaciones sociales, así como las implicaciones de la teoría para la comprensión de la cognición social y la comunicación.

Moscovici adaptó el concepto de RC de Durkheim para abordar las particularidades de las sociedades modernas debido a que las representaciones colectivas de Durkheim se referían a creencias y conocimientos compartidos por toda una sociedad. Moscovici se centró en cómo los grupos sociales específicos se apropian de ideas y conocimientos, transformándolos en representaciones sociales, entendidas como “modalidades de pensamiento práctico orientadas hacia la acción” que permiten a las personas dar sentido a su mundo y comunicarse entre sí (Moscovici, 1984, p. 13).

Serge Moscovici (1925-2014) introdujo el concepto de RS en su trabajo sobre la representación social del psicoanálisis (Moscovici, 1961). A partir de ello, esta teoría se ha convertido en un marco fundamental en la psicología social y disciplinas afines, por su perspectiva sobre cómo el conocimiento social es construido, compartido y utilizado cada día. A las representaciones sociales también las precisa como “un conjunto de conceptos, enunciados

y explicaciones originados en la vida cotidiana, en el curso de las comunicaciones interindividuales” (Moscovici, 1988, p.211).

Este autor identificó dos procesos específicos que son clave en la formación de las RS: la objetivación y el anclaje.

La objetivación es un proceso que implica transformar lo abstracto en concreto dando una forma cuasi física a las ideas (cabe mencionar que este proceso es realizado por el diseñador de la comunicación gráfica y se plantea como la conceptualización de la imagen en tanto un discurso es mediado por la imagen); “la objetivación es una operación imaginativa que transforma conceptos en imágenes” (Moscovici, 1984, p. 37); un ejemplo es cómo conceptualizamos visualmente la “inteligencia” en la imagen de un “cerebro brillante”.

Respecto al anclaje, Moscovici (1984) indica que este proceso integra nuevas ideas a partir de marcos de referencia ya existentes y lo explica como “incorporar un objeto extraño y perturbador a nuestro sistema de pensamientos” (p.49). Al anclar una nueva idea, la hacemos familiar y comprensible, reduciendo así la incertidumbre. En este caso, a partir de este trabajo podemos ejemplificar cómo la cultura de la violencia simbólica puede cambiar su paradigma al anclarlo con imágenes contrapuestas estructuradas en claves de paz.

Al explicar el autor las RS también propone un núcleo central y elementos periféricos a partir de los cuales se estructuran, en el caso del núcleo central menciona que éste es un elemento estable y resistente al cambio de una representación. Contiene las creencias y valores fundamentales que definen el significado de la representación para un grupo. Según Moscovici y Hewstone (1983), “el núcleo central de una representación es lo que le da su significado y su estabilidad” (p. 91).

Por otro lado, al referirse a los elementos periféricos, plantea que éstos son más flexibles y adaptables y, si bien corresponden

a las ideas, actitudes y creencias que se relacionan con el núcleo central, pueden variar según el contexto y las experiencias individuales. Moscovici (2000) señaló que “los elementos periféricos permiten que la representación se adapte a situaciones específicas y a la diversidad de opiniones” (p. 154).

Para el objetivo del trabajo que nos ocupa, se visualiza posiblemente que el núcleo central proporciona información valiosa de significación colectiva respecto a un grupo o al contexto cultural de un colectivo al que se quiere transmitir un mensaje a través de la imagen y los elementos periféricos podrían coadyuvar a complementarlos de acuerdo al grupo etario, por ejemplo. Si lo visualizamos en términos de educación para la paz podríamos inicialmente conceptualizar una imagen a partir de nociones como la colaboración para que funja de elemento base (núcleo central) y, como elementos periféricos, una imagen o imágenes con un grupo de personas conversando, jugando o realizando una actividad en común. Una vez que se puedan establecer en la propuesta conceptos y categorías, podría visualizarse con más precisión la guía de elementos que estructurarían conceptualmente una imagen, considerando estos fundamentos de las representaciones sociales.

Partiendo de lo anterior, también se retoma a Moscovici respecto a cómo las RS cumplen varias funciones importantes en la vida social:

- Hacer familiar lo no familiar: Las RS permiten a las personas comprender y dar sentido a fenómenos nuevos o complejos, “las representaciones sociales nos permiten domesticar lo extraño, reducir la ansiedad que provoca lo desconocido” (Moscovici, 1961, p. 67).
- Facilitar la comunicación: Las RS proporcionan un código común que permite a los miembros de un grupo comunicarse eficazmente sobre temas importantes. Moscovici (1988)

argumentó que “las representaciones sociales son un prerrequisito para la comunicación social” (p. 218).

- Orientar el comportamiento: Las representaciones sociales influyen en cómo las personas se comportan y actúan en el mundo social. Proporcionan un marco de referencia que guía la acción y la toma de decisiones. Según Moscovici y Marková (1998), “las representaciones sociales son guías para la acción social, prescribiendo lo que es aceptable, normal o deseable” (p.20).

La teoría de las representaciones sociales ha generado un amplio debate y ha tenido interpretaciones diversas. Algunos autores han enfatizado los aspectos cognitivos de las representaciones sociales, mientras que otros se han centrado en sus dimensiones sociales y comunicativas.

Moscovici (2001) sostuvo que “las representaciones sociales son un tipo de conocimiento social que está en la base de muchas de nuestras actitudes, creencias y comportamientos” (p. 18).

En este sentido es que se incorpora a continuación la visión de Gilberto Giménez, quien es un destacado sociólogo y antropólogo cuya obra ha contribuido significativamente al desarrollo de la teoría sociocultural de América Latina y que se centra en comprender la complejidad de la cultura, la comunidad cultural, las significaciones y los símbolos. Destaca para el objetivo de este trabajo la dimensión simbólica de la vida social y el cómo los significados compartidos construyen y dan forma a las prácticas sociales.

Como se mencionó anteriormente, Giménez tiene también en sus fundamentos a Moscovici y a partir de la interdisciplinariedad ha generado un enfoque propio que destaca los procesos simbólicos en la configuración de la vida social, lo cual se considera valioso para la propuesta que buscamos como resultado de este escrito.

Giménez va más allá de la perspectiva psicosocial de Moscovici y enfatiza la dimensión cultural de las representaciones sociales y su relación con la construcción de identidades y la formación de comunidades. Para Giménez, las representaciones sociales no son sólo construcciones cognitivas, sino también productos culturales que se transmiten y transforman a través de la interacción social y los medios de comunicación. Es aquí donde se cruza su enfoque con las funciones que plantea Moscovici; sin embargo, abona en el sentido de la dimensión simbólica y la cultura, a la que considera “la organización social del sentido” (Giménez, 2005, p. 68)

Giménez otorga un papel central a los símbolos y las significaciones en su análisis de la cultura. Los símbolos son entendidos como “objetos, gestos, palabras o imágenes que representan algo diferente de sí mismos, y que adquieren un significado particular dentro de un contexto cultural determinado” (Giménez, 2007, p. 85). Las significaciones son los sentidos o interpretaciones que se atribuyen a los símbolos y que son compartidos por quienes integran una comunidad o un colectivo. Si hiciéramos una posible correlación con los procesos que plantea Moscovici de objetivación y anclaje con los elementos de énfasis de Giménez, podríamos asociar el proceso de objetivación con el sentido denotativo, mientras que el anclaje se vincularía con los aspectos connotativos que se les asignan a los símbolos y las significaciones que se adquieren de acuerdo al contexto cultural.

La educación y la cultura de paz en el discurso visual que se construye a través de la imagen

Este apartado tiene como fin retomar las bases, referentes y autores a partir del enfoque de los estudios para la paz en la construcción de discursos visuales que contribuyen a construir mensajes

en claves de paz; no se profundizará en este trabajo sobre el diseño y la construcción de discursos visuales, puesto que existen investigaciones, publicaciones y autoras y autores que ya lo han abordado, incluyendo quien escribe el presente (Portilla y Morales, 2018 y 2023). Solamente se hará mención de la propuesta de correlación en tanto se enuncien los elementos y recursos como herramientas para la construcción del discurso visual de la imagen.

En este sentido, abordamos y apelamos a la necesidad y a los principios de responsabilidad del profesional del diseño de la comunicación gráfica, al ser un actor clave que desempeña un rol como mediador entre un discurso a transmitir a partir de la construcción de la imagen que se coloca en cualquier soporte de comunicación y el público al que va dirigido el mensaje.

Según Fisas (2001) y retomando a J. Delors en el informe *La Educación encierra un tesoro, informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI* (UNESCO, 1996) educar implica fomentar la capacidad de apreciar el valor de la libertad y las aptitudes que permitan responder a sus retos. Ello supone que se prepare a los ciudadanos para que sepan manejar situaciones difíciles e inciertas, instruirlos para la responsabilidad individual, por lo que al vincular la educación con el concepto de paz se busca, a través de ésta, formar una cultura de paz que reafirme aspectos favorables para la sociedad.

La educación es un instrumento crucial de la transformación social y, como plantea Fisas (2011), la paz es también la transformación creativa de los conflictos. Algunos conceptos clave son “el conocimiento, la imaginación, la compasión, el diálogo, la solidaridad, la integración, la participación y la empatía” (p.6). Sobre ellos infiere: “hemos de convenir que su propósito no es otro que formar una cultura de paz, opuesta a la cultura de la violencia” (p. 6).

Por lo anterior y en el marco de las dinámicas sociales actuales acentuadas incluso en el ámbito sociodigital y las nuevas inteli-

gencias artificiales (que en cuestión de segundos pueden construir con cierto grado de pericia técnica y estética una imagen), se requieren fundamentos y criterios respecto a contextos específicos, para los cuales las IA no igualan aún conceptual y visualmente la sensibilidad y competencias de los profesionales del diseño de la comunicación gráfica.

Es así que para propiciar la educación para la paz desde la imagen y haciendo uso potencial de los planteamientos teóricos de los NP y de las RS hay que aportar herramientas conceptuales para procurar (independientemente del mensaje a transmitir y de forma específica o genérica) que los elementos, códigos o valores simbólicos y de significación que se utilicen tengan como referente base la educación para la paz y que adicionalmente tengan la posibilidad de adentrarse en el nivel de procesamiento profundo.

Esto permitirá vincular las imágenes con la construcción de representaciones sociales duraderas, incluso que el uso de estas herramientas pueda servir como criterios cuando la creación de las imágenes se apoye en la IA, ya que quienes entrenarán algorítmicamente a estas inteligencias deseablemente serán equipos multidisciplinarios que incluyan, por supuesto, a los propios profesionales del diseño de imagen, con las bases de quienes se han formado y contribuyen desde la investigación y experiencias a favor de la educación para la paz.

Propuesta de correlación entre los niveles de procesamiento (NP) y las representaciones sociales (RS) para conceptualizar y construir imágenes

Como se ha mencionado, la siguiente propuesta deriva de los constructos y correlación entre los NP y las RS para propiciar la construcción de imágenes discursivas en claves de paz por sobre el uso

de elementos en claves de violencia simbólica y que la conceptualización de la imagen considere el nivel de procesamiento profundo (NPP) y sus elementos de interconexión y de significación. En el caso de las representaciones sociales (RS), se consideran las estructuras de generación según los núcleos central y periférico, al igual que el énfasis en los dos procesos para la formación: la objetivización y anclaje.

Para generar la correlación entre ambos constructos analizados de Fergus I. M. Craik y Robert S. Lockhart, así como de S. Moscovici y G. Giménez, y generar a partir de ello categorías, variables e indicadores, se retoman los siguientes conceptos y sus fundamentos, que fueron abordados con suficiencia en la primera parte de este trabajo:

1. Nivel de procesamiento profundo. Refiere al grado en que la información se elabora y se conecta con el conocimiento existente durante la codificación; en este nivel se consideran:

- a) Elementos de interconexión
- b) Elementos de significación

2. Representaciones sociales. Refiere diversas formas de pensamiento práctico encaminadas hacia la comunicación, al discernimiento y el conocimiento del entorno social.

- a) Estructuras de generación de las RS
 - 1) Núcleo central
 - 2) Elementos periféricos
- b) Procesos para la formación de las RS
 - 1) Objetivación
 - 2) Anclaje

Para efectos de la correlación, se presentan las siguientes tablas que buscan ser una base inicial para construir una imagen considerando ambos constructos:

Tabla 1

Conceptos, categorías, variables e indicadores de NPP y RS con base en los fundamentos de Craick y Lockhart (1972) y de Moscovici (1984 y 1988)

Nivel de procesamiento profundo (NPP)			
Concepto: Se refiere al grado en que la información se elabora y se conecta con el conocimiento existente durante la codificación. El NPP implica el análisis del significado de un estímulo, sus asociaciones, su relevancia e implicaciones. El procesamiento profundo conlleva la elaboración para conectar nueva información con el conocimiento existente en la memoria a largo plazo.			
Categoría	Variables	Indicadores	Observaciones
Elementos de interconexión con la persona o grupo	Estímulos	Emociones y sentimientos	Denotativo
	Conexión de nueva información con conocimiento previo	Referentes, antecedentes, estímulos racionales	
Elementos de significación	Relevancia, aspiraciones, evocaciones	Valor simbólico	Connotativo

Representaciones sociales (RS)			
Concepto: Refiere a las modalidades de pensamiento práctico orientadas hacia la comunicación, comprensión y conocimiento del contexto social. Permiten a las personas dar sentido a su mundo y comunicarse entre sí; enfatizan la dimensión cultural y simbólica que da organización social del sentido. Se vinculan no sólo con las construcciones cognitivas, sino también con los productos culturales que se transmiten y transforman a través de la interacción social.			
Categoría	Variable	Indicadores	Observaciones
Estructuras de generación de las RS	Núcleo central	Creencias y valores compartidos (estabilidad), colectividad	Denotativo-colectivo
	Elementos periféricos	Diversidad (flexibilidad), experiencias individuales y situaciones específicas (adaptabilidad)	Connotativo-individual
Procesos para la formación de las RS	Objetivación	Nivel de abstracción iconográfico	Denotativo
	Anclaje	Uso de marcos de referencia Inteligibilidad	Connotativo

Fuente: Elaboración propia (2005)

A continuación, se presenta el resultado del análisis anterior:

Tabla 2

Correlación de conceptos, categorías, variables e indicadores de NPP y RS con base en los fundamentos de Craick y Lockhart (1972) y de Moscovici (1984 y 1988)

Correlación entre constructos NPP y RS				
Categoría	Subcategoría	Variables	Indicadores	Observaciones
Elementos de interconexión con la persona o grupo / Estructuras de generación de las RS	Núcleo central (colectiva)	Estímulos	Emociones y sentimientos vinculados con las creencias y valores compartidos (estabilidad), colectividad e interacción social	Denotativo
	Núcleo periférico (personal)	Conexión de nueva información con conocimiento previo	Referentes, antecedentes y estímulos racionales asociados con la flexibilidad, diversidad, experiencias individuales y situaciones específicas (adaptabilidad)	
Elementos de significación / Procesos para la formación de las RS	Objetivación	Nivel de abstracción iconográfico, relevancia	Inteligibilidad, claridad, coherencia	Connotativo
	Anclaje	Uso de marcos de referencia a través de aspiraciones y evocaciones	Valor simbólico y de apropiación	

Fuente: Elaboración propia (2005)

Esta tabla final ofrece una aproximación a la interrelación de ambos constructos que pueden guiar el diseño de una imagen significativa, pero sobre todo servir a su realización, considerando los mejores elementos en su construcción para lograr prevalencia en la memoria de largo plazo a través del pensamiento profundo y las variables e indicadores que permiten construir la imagen a partir de la toma de decisiones concretas. Este tipo de elementos posibilitarán que, cuando se aborden temas de educación y cultura para la paz a partir de la imagen, éstas puedan tener relevancia en las personas en cuanto a su concepción y apropiación, apelando a la memoria a largo plazo.

Se reconoce que esta primera aproximación podría tener aún grados de subjetividad en tanto pueda ser aplicada y evaluada, pero inicialmente deja entrever la relevancia de seguir abriendo líneas de investigación más amplias y desde otros ámbitos del conocimiento que coadyuven cuando se trata de las posibilidades discursivas de una imagen y de la responsabilidad que conlleva. Éstas pueden tener no sólo un impacto a corto plazo para recordar un producto o la imagen de una campaña persuasiva en claves de violencia simbólica, sino para propiciar y generar discursos a través de la imagen que trasciendan la conciencia y la memoria con el fin de lograr entornos más favorables a mediano y largo plazo cuando de educación para la paz se trata.

Conclusiones

El modelo de procesamiento de información de Fergus Craik y Robert Lockhart, en particular la propuesta de niveles de procesamiento profundo abordada en este texto, centró su análisis en cómo la profundidad del procesamiento afecta la retención y comprensión de la información. Tener un primer acercamiento de cómo

aplicar estos planteamientos e ideas a la construcción y/o análisis e interpretación de una imagen pudiera contribuir con enfoques de una cultura de paz por sobre una de la violencia en los siguientes aspectos.

En cuanto a los niveles de procesamiento, Craik y Lockhart plantean que el procesamiento de la información puede ser superficial o profundo. A un nivel superficial, el análisis puede centrarse en aspectos físicos o estéticos de la imagen (código cromático, morfología, entre otros); sin embargo, un nivel más profundo implica la exploración de significados subyacentes, contextos culturales y asociaciones emocionales. Este enfoque a fondo permite una mayor conexión con la imagen y un entendimiento más rico de sus implicaciones, por lo que pudiera trascender al allegarse a la memoria de largo plazo (MLP), en donde la memoria es un continuo y en donde la persistencia de la información está en función de la profundidad con que se procesa.

Esta teoría vinculada con los niveles de procesamiento también sugiere que cuanto más elaborada sea la información, más probable es que se recuerde, por lo que al diseñar, analizar o interpretar una imagen desde múltiples ángulos (histórico, emocional, cultural) se crea un proceso de elaboración que no sólo ayuda en la comprensión, sino que también fomenta un pensamiento crítico y holístico. Esto implica reflexionar sobre cómo los elementos visuales se relacionan con experiencias y conceptos más amplios.

Otro aspecto relevante a enfatizar es que, al procesar una imagen a un nivel profundo, los elementos visuales se integran en la memoria de manera más efectiva; esto permite que la imagen actúe como un activador de recuerdos y conceptos, facilitando un diálogo interno que enriquecerá el entendimiento personal y colectivo. La capacidad de conectar la imagen con experiencias y conocimiento previos refuerza la profundidad del análisis.

En el caso de las RS, recordemos que Moscovici proporciona un marco valioso para analizar el nivel de pensamiento profundo relacionado con una imagen, puesto que argumenta que nuestras percepciones y comprensión del mundo son influenciados por las representaciones sociales que compartimos. Al observar una imagen, podemos identificar símbolos y temas que resuenan con estas representaciones, generando un diálogo entre la imagen y los contextos sociales y culturales de quienes la ven. Esto añade capas de significados que van más allá de los aspectos funcionalistas de la imagen y de la función denotativa de la misma.

Así mismo, al considerar la interconexión entre lo individual y lo que se vincula con la comunidad o la colectividad, destaca la importancia de las interacciones sociales en la formación del pensamiento. Una imagen puede evocar experiencias personales, pero también puede ser un reflejo de la cultura compartida y, en este sentido, también cobra relevancia Gilberto Giménez cuando de imagen se trata, siendo que ésta contribuye dando sentido a la dimensión simbólica y cultural, la cual es considerada como la organización social que da sentido. Se pueden, por consiguiente, identificar dos niveles principales de interpretación: lo que la imagen significa a nivel individual (experiencias) y a nivel colectivo (cultural).

Si bien Moscovici plantea que las representaciones sociales pueden cambiar con el tiempo o los contextos, una imagen puede ser un elemento valioso para el cambio social, desafiando o reafirmando creencias comunes; este aspecto crítico permite reflexionar sobre cómo la imagen puede influir en la percepción y la acción social, lo que promueve un nivel más profundo de reflexión. Una imagen bajo estos constructos refuerza el argumento de que no sólo es una representación visual, sino una herramienta valiosa para la reflexión crítica, la interpretación cultural y el análisis so-

cial, lo cual también contribuye a un pensamiento profundo, por lo que se refuerza el tener conocimiento de ello como una estrategia cuando se busca trascender a través de la idea de paz.

El nivel de pensamiento profundo con relación a su asociación con el diseño de una imagen se manifiesta en la complejidad del procesamiento, la generación de significados y su interrelación con la memoria, lo que permite que la imagen funcione como un medio para reflexionar sobre experiencias y contextos más amplios. Analizar y correlacionar los conceptos, categorías, variables y posibles indicadores tanto de los NPP y de las RS permite contar con un acercamiento a herramientas para la construcción de imágenes que propicien dejar una traza en la memoria más duradera en torno a los conceptos y acciones vinculados con la educación y la cultura de paz.

REFERENCIAS

- Fergus I. M. Craik, Robert S. Lockhart (1972). Niveles de procesamiento: un marco para la investigación de la memoria. *Revista de aprendizaje verbal y comportamiento verbal*, 11(6), 671-684.
- Fisas, V. (2001). *Cultura de paz y gestión de conflictos*. Icaria, Antrazyt; Unesco.
- Fisas, V. (2011). Educar para la Paz. *Quaderns de Construcció de Pau. Escola de Cultura de Pau*, (20) 5-6.
- Giménez, G. (2005). *La teoría y el análisis de la cultura*. Instituto Coahuilense de Cultura; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura: Identidades sociales y retos de la modernización*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

- Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. Presses Universitaires de France.
- Moscovici, S. (1984). *The phenomenon of social representations*. En R.M. Farr y S.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18(3), 211-231.
- Portilla, M., Morales, G. (2018). *Los retos del diseño para contribuir al desarrollo humano en el marco de una cultura de paz*. Editorial Palibrio.
- Portilla, M., Morales, G. (2023). Antecedentes del modelo de innovación cultural universitario para la paz. *Revista La Colmena*, 118, 109-121.
- Unesco. (1996). *La Educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI* (compendio).



Agua y paz - Enrique de Jesús Ramírez Sánchez

Por un género de fotografía por la paz

Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

Resumen

La fotografía como medio de representación visual y desde su aparición vino a trastocar la forma en la que tradicionalmente se había visto el mundo, los medios tradicionales como la pintura, el dibujo, el grabado, etc. Fueron asistidos y reemplazados por una herramienta tecnológica hecha por la mano y el pensamiento del ser humano.

La fotografía pictorialista busca cimentarse en los aspectos compositivos y teóricos de la pintura para lograr llevar a la fotografía como medio al estatus de arte. Es influenciada por la pintura en gran medida, las mismas categorizaciones, especificidades, que detonan en lo que hoy llamamos géneros artísticos, son heredados a la fotografía y, entonces, a la fotógrafa y fotógrafo se les distingue y encasilla por el tipo de fotografía donde se desenvuelven: Retrato, paisaje, positivado combinado. Con la aparición de la corriente de la fotografía pura, los géneros fotográficos se expandieron.

Surgieron otras categorizaciones, mismas que le son propias ya a la fotografía, pero no tenemos un género que se especialice en hacer fotos para la paz, no existe la profesión de fotógrafo de paz; por lo que es necesario crear un movimiento que cree, que formalice el género y profesión de fotógrafa/o por y para la paz.

Palabras clave: Paz, género, fotografía, pictorialismo, fotografía pura, documental, guerra.

Introducción

El pictorialismo y la fotografía pura se presentan como los primeros movimientos o corrientes fotográficas, de los cuales surgen todas las variantes que conocemos e incluso permitieron y facilitaron la aparición de los géneros fotográficos. Los primeros en aparecer provenían de la pintura tradicional del siglo XVII, como el retrato, el paisaje con sus variantes: marinas, escenas portuarias, escenas campiranas, bodegones, naturalezas muertas, etc.

Estas primeras áreas de acción en donde interviene y participa la fotografía como medio tiene de eje motor a los pictorialistas, que con su empeño, dedicación y tenacidad lograron elevar al estatus de obra de arte a la fotografía. A ellos les debemos mucho del entusiasmo por la experimentación visual, la aplicación precisa de la composición visual, así como el logro de obra fotográfica disruptiva e innovadora para su tiempo.

Es con el movimiento de la fotografía pura que, las fotógrafas y fotógrafos, buscan resaltar aquellas características que le son propias al medio fotográfico, lo que distingue a una fotografía del resto de las artes plásticas y las técnicas de representación visual. El ámbito fotográfico se enriquece, se diversifica, surgen otras categorías de especificidad en la labor fotográfica: la fotografía documental, el fotorreportaje, la fotografía social, donde se pondera fotografiar lo verdadero, lo real, lo que ocurre en un momento determinado de tiempo y espacio.

Así, la representación fidedigna del mundo exterior mediante la cámara fotográfica se convierte en una obsesión por capturar el entorno tal cual es. En este afán la fotografía sigue evolucionando, creándose más especificaciones: foto médica, foto científica, fotografía marina, del reino animal, fotografismo, fotodiseño, diseño fotográfico, fotografía de guerra, etc.

Pero no hay un género de fotografía de paz, no hay un estilo, un certamen, un concurso, una exposición de fotografía dedicada exclusivamente a conmemorar la paz, a festejarla, a homenajear un tema del cual el ser humano ha estado necesitado. Esto se percibe más hoy día, con el peligro de una guerra global a causa de los incidentes en Ucrania y la franja de Gaza, que amenazan con volverse un asunto que incite a las armas a más países.

Por ello, este escrito busca exaltar la necesidad de armonía, equilibrio, que toda la humanidad tiene derecho a disfrutar, en la unidad que sólo la paz podría gestar. Así que preparemos concursos internacionales, eventos donde la paz sea el *leitmotiv* que nos lleve a una vida plena, sin temores, sin angustia, a una realidad donde el ser humano promueva la paz, transite y viva en paz.

La aparición de la fotografía significó un suceso dentro de sociedad humana de principios del siglo XIX; la fotografía y la actividad de la entonces naciente profesión de fotógrafo permitió que un gran número de incipientes y poco diestros dibujantes, pintores y grabadores se acercaran a la producción de imágenes técnicas con el único fin de ganarse la vida lo más dignamente posible. En este ambiente, estos primeros practicantes de la fotografía, retomaron temas propios de sus actividades artísticas previas.

Así, la actividad productiva principal fue el comercio del retrato, pero también había bodegones, naturalezas muertas y paisajes. La generación de imágenes de objetos estáticos era muy socorrida, todo esto debido a que las emulsiones fotosensibles eran muy lentas y requerían exposiciones muy prolongadas; de esta forma, este tipo de temas proliferó entre practicantes de la fotografía adeptos al impresionismo y al simbolismo.

Fotografía 1

Aguas arriba-remanso de paz (2024)



Esta prolija solicitud de retratos trajo como consecuencia que la actividad laboral de fotógrafo dejara sin trabajo a miniaturistas, dibujantes y pintores que se dedicaban precisamente al noble oficio de retratista. Esta circunstancia orilló al gremio artístico a atacar con vehemencia a todos aquéllos que tuvieran el oficio de fotógrafos y a denostar cualquier tipo de actividad creadora con la cámara. En este ambiente poco propicio y alentador, surge el primer género fotográfico reconocido como tal: el retrato.

Cabe señalar que los retratos fotográficos eran considerablemente más accesibles en cuanto a costo y tiempos de entrega. Esta situación no favorecía a los retratistas de lápiz y pincel, quienes demoraban más tiempo en realizar y entregar un retrato o cuadro y además salían más caros para el bolsillo de la gente. Sus principales clientes eran gente adinerada y de la comunidad burguesa de la época; en tanto que los clientes de los estudios fotográficos eran de todos los sectores de la sociedad.

Fotografía 2

Abuelita Susy, Autor anónimo (1935-1938)



Los retratos han sido siempre importantes para el ser humano. El captar a través de un retrato la esencia de las personas constituye una forma de representación visual, que marcó la senda para que los primeros fotógrafos pudieran hacerse de una actividad laboral que les brindara el sustento. Así, lo representado queda quieto, estático; la imagen no sólo representa en ausencia del sujeto fotografiado o pintado, lo sustituye. De esta manera, lo fotografiado entra en el terreno de la memoria, del recuerdo, de lo que fue y no será.

El retrato es una manera de perpetuar la imagen de quien aparezca en él, es una forma de atestiguar el paso del ser humano por la tierra, por su tiempo preciso y, entonces, ese momento en que la persona queda atrapada en imagen ya no es parte del presente, pasa a ser un recuerdo, un recuerdo que es memoria y pasado.

Gracias a los retratos advertimos rasgos, peinados y atavíos de épocas pasadas, que se convierten en hechos presentes para los ojos ávidos de ver, mirar, observar y, en su caso más culminante, *contemplar*. Zamora (2007) comenta sobre el tema:

Entre el ver, mirar y el observar puede encontrarse alguna relación que implique una gradualidad. El paso de cada uno al siguiente implica un aumento cuantitativo y cualitativo. Mirar es un ver aumentado por las intenciones. Observar sería un mirar sin los intereses, pero sí con las intenciones y los saberes. En cambio, entre ellos y el contemplar hay más bien una ruptura, o un corte profundo. Pero la contemplación va más allá de todo esto. (p. 251)

Un grupo de fotógrafos tratando de alejarse de la pura encomienda mercantil y comercial que se autoimpusieron los primeros practicantes del oficio de fotógrafo, buscaron reivindicar no sólo la profesión, sino que afincaron todos sus esfuerzos en elevar al estatus de arte a la fotografía. Retomando aspectos compositivos del dibujo y de la pintura, comienzan a producir imágenes fotográficas diferentes a las hechas previamente.

Nace así el primer movimiento fotográfico propiamente dicho: el pictorialismo. En él se proyectan como directrices principales que las fotografías creadas sean consideradas para ser colgadas en museos, galerías y recintos donde se expongan también cuadros pictóricos. De hecho, el término pictorialismo viene de esa raíz inglesa *picture*, pintura, cuadro para colgar, (Fontcuberta, 2007). Recordemos la frase popular *take a picture*, que significa ‘toma una foto’.

Fotografía 3

Naturaleza muerta pictorialista (2025)



Los pictorialistas, además de retomar aspectos compositivos de la pintura, se acercan con entusiasmo a los pintores impresionistas y a su obra pictórica. Con la idea de captar con la cámara fotográfica las pinceladas del impresionismo, crean imágenes con una marcada borrosidad en las tomas fotográficas; los desenfoques y la poca o nula profundidad de campo son lo que distingue a esta fotografía de influencia impresionista.

Es así que ya no solamente se crean retratos, el paisaje y los bodegones entran en escena. Encontramos paisajes de temas marinos, de la montaña, de jornaleros del campo, tejedoras, hilanderas; la creación fotográfica expande sus áreas de acción. Estos primeros fotógrafos y fotógrafas ven con entusiasmo su porvenir y ven en la cámara fotográfica un medio de expresión tecnológico y disruptivo que habría de cambiar su entorno.

De esta forma, observamos cómo poco a poco los pictorialistas fueron adentrándose en nuevas formas, donde la fotografía como disciplina pudo expandir sus horizontes. Los temas de la pintura, del dibujo, del grabado ahora son tratados por la lente de una herramienta tecnológica hecha por la mano del ser humano. Un hecho disruptivo e innovador, la mano diestra del artista era ahora asistida y, en algunos casos, sustituida por una máquina.

Fotografía 4

Valle pictorialista, remanso acuático de paz (2024)

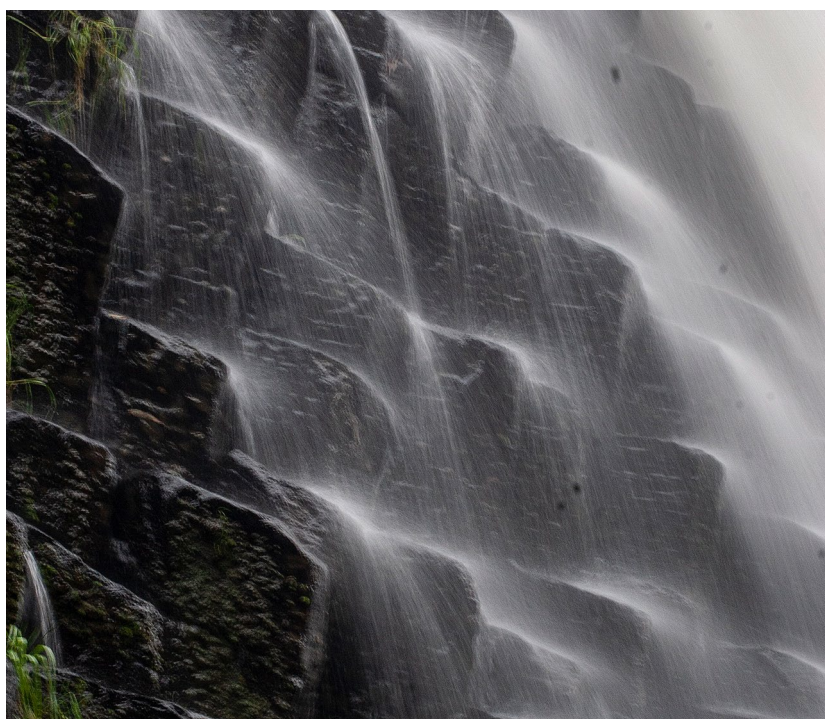


Esta máquina capaz de representar a detalle el mundo, además, serviría como mudo testigo del paso de la humanidad, atrapando el tiempo, deteniéndolo. La fotografía es una herramienta al servicio del ser humano, es una verdadera máquina del tiempo, ha de mirar siempre hacia el pasado, nunca al futuro. En el preciso momento de apretar a fondo el disparador de la cámara, se ha de captar el presente. Inmediatamente, la imagen latente se transforma en tiempo pasado de eso que fotografiamos.

De la mano de los pictorialistas, la fotografía como disciplina fue reconocida como una obra de arte, digna de ser colgada en salones, galerías y museos. Se le debe a este movimiento que ese estatus de obra de arte se lograra, se consiguiera, el camino no fue fácil. Así mismo, el atrevimiento de acrecentar los horizontes más allá de ejecutar retratos es también obra de los pictorialistas; la variedad de temas donde interviniera la fotografía dio origen a lo que hoy llamamos géneros fotográficos.

Fotografía 5

Superposición paisajística (2020)



Como sucede habitualmente en la historia de la humanidad, una corriente artística nace y una nueva se contrapone. En este caso, al pictorialismo le sucede la escuela de la fotografía pura o directa; si bien este movimiento aborrece las técnicas de los pictorialistas, pugna por una fotografía que sólo considere las características que le son intrínsecas como medio a la imagen técnica lograda a través de una máquina de hacer fotos.

Rechazan el uso del retoque, del positivado combinado, de planear una escena, de utilizar filtros en el frontal de la cámara, del reencuadre de una foto. Querían una fotografía lo más cercana a lo que sus ojos vieran. Hay que resaltar que, frente al espectador, a la opinión pública, los fotógrafos puros respetaban la no utilización del retoque y demás artilugios que alteraran la imagen fotográfica.

La fotografía debía circunscribirse a su propia naturaleza: enfoques y desenfoques, profundidad de campo, nitidez, barridos, congelados, manejo exquisito del encuadre. Sin embargo, es sabido que los fotógrafos puros sí hacían uso de recursos técnicos para mejorar sus fotografías, ya fuera durante la toma, el revelado o el positivado de la imagen; de hecho, Stieglitz (uno de los líderes de la corriente purista) utilizó un filtro amarillo para dar contraste en las tonalidades de gris en el cielo, en su proyecto-serie de fotografías de nubes (Beaumont, 2002).

De estos planteamientos, surge la fotografía documental, la fotografía periodística, el crear ensayos fotográficos, que, como se advierte, son también elementos de clasificación dentro de la actividad fotográfica, que distingue una de otra. De tal suerte, tenemos que del retrato, de la experimentación visual de los pictorialistas y de la exaltación de las cualidades que le son propias como medio a la fotografía, surgen las clasificaciones en cuanto al tipo de fotografía que se ejecute, con la finalidad de distinguir una de la otra.

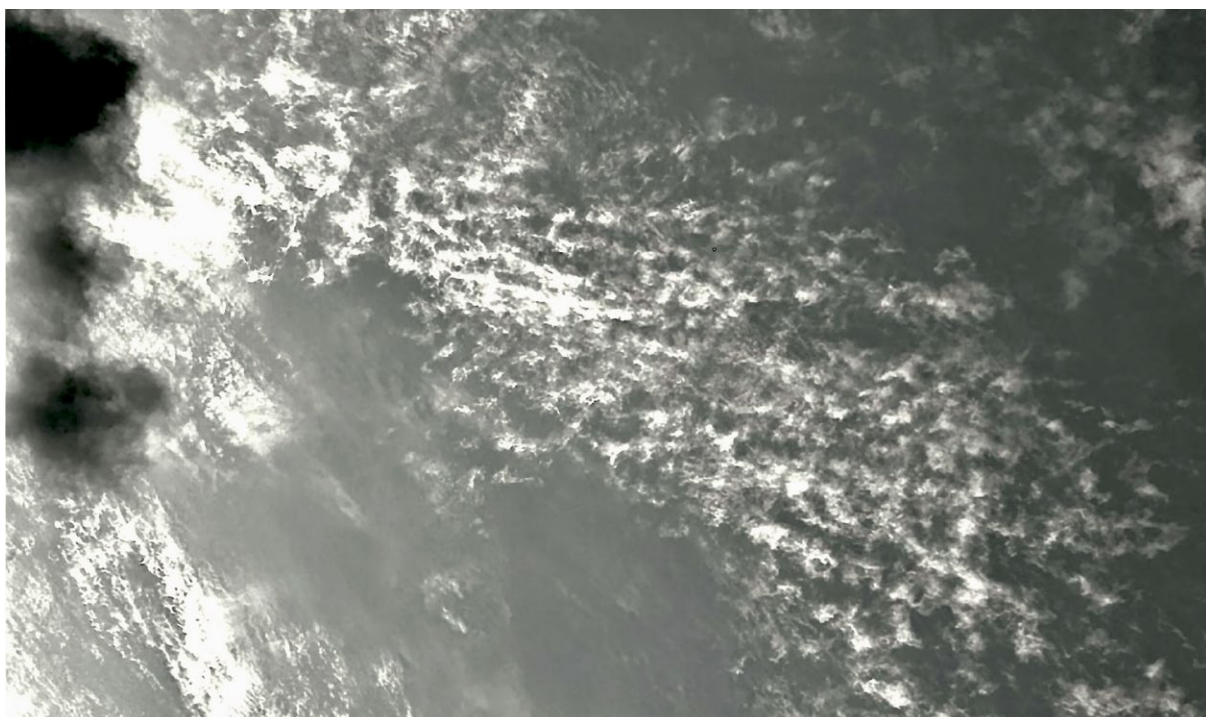
Fotografía 6

De la serie homenaje a Stieglitz 1 (2025)



Fotografía 7

De la serie homenaje a Stieglitz 2 (2025)



Esta clasificación da pie al concepto e idea de género fotográfico, como se ha dicho, en una instancia de separación, de distinción y clasificación de los temas a abordar, de diferenciar la actividad en la que se desenvuelven las fotografías y fotógrafos. Así, tenemos a los fotógrafos de paisaje, documental, periodístico, de producto, fotografía nocturna, marina, de guerra, etc. Schaeffer (2004) nos dice al respecto:

El término mismo de género lo es todo menos unívoco. En sentido estricto, se refiere a prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y receptores. Se puede esbozar una subdivisión de la fotografía por extensión en diferentes clases, según los medios técnicos utilizados *por ejemplo blanco y negro o color, polaroid, imagen por ordenador, etc.* (p.16)

En efecto, los géneros fotográficos se dividen en los temas que se tratan y en las técnicas utilizadas: paisaje en blanco y negro, retrato entonado a la tiocarbamida, bodegón a la goma bicromatada, etc. El género en fotografía sirve para clasificar y que tanto el creador de la obra como el espectador comprendan que están viendo y apreciando a través de su mirada. El género fotográfico permite un entendimiento entre lo fotografiado, el espectador y aquél que empuña la cámara. Schaeffer (2004) atinadamente nos dice:

Al mirar de cerca las categorizaciones más usuales, con ayuda de las cuales nos situamos en el ámbito de la fotografía, constatamos que las que se imponen son distinciones funcionales: fotografía documental, fotografía de arte, fotografía científica, fotografía publicitaria. (p.16)

Podemos ir vislumbrando que, en un principio, consideramos la técnica fotográfica utilizada; después, como segundo elemento, está el ámbito donde se desenvuelve el creador fotográfico por la

práctica en donde se expresa y, como tercer componente, la escena u objeto representado; esto conforma el corpus de lo que implica un género fotográfico. El género no solamente clasifica un tipo de fotografía y a su autor, auxilia a compenetrarse en las motivaciones de quien usa la cámara fotográfica como medio de expresión. Schaeffer (2004) aporta al respecto:

Ahora bien, estos tres tipos de distinciones —que corresponden a las categorías genéricas *nativas* en el ámbito fotográfico— identifican los géneros en tanto que prácticas intencionales, ya sea abordándolos desde la faceta de su estatuto social, ya sea abordándolos desde la perspectiva de su objeto, es decir por el punto de lo que se proponen representar. (p.17)

Aquello que motiva la práctica de la fotografía, que invita a pulsar el obturador de la cámara a fondo, es un razonamiento profundo e íntimo; los pictorialistas descubrieron que la producción exagerada de retratos no llenaba el espíritu creativo y creador. Por ello se dieron a la tarea de voltear a ver el arte de aquéllos que repudiaban al entonces nuevo medio, además, aplicaron recursos compositivos del dibujo y la pintura.

En este movimiento se dio el estudio formal de las escenas a fotografiar, de los objetos que habrían de aparecer en la toma, la luz como herramienta fundamental en la fotografía fue analizada, estudiada, hasta que fuera comprensible para su cuidada aplicación en la composición visual de una foto. Se percataron de que tanto la composición visual prestada de los impresionistas como su conocimiento sobre la luz formaban un binomio útil en la creación de fotografías dignas de ser consideradas arte.

Fue con los pictorialistas que el objeto u escena a fotografiar cobró la importancia necesaria capaz de atraer la mirada de posibles espectadores. Lo que Barthes (2022) denomina el “spectrum” en una foto adquiere relevancia, el fantasma de lo fotografiado se

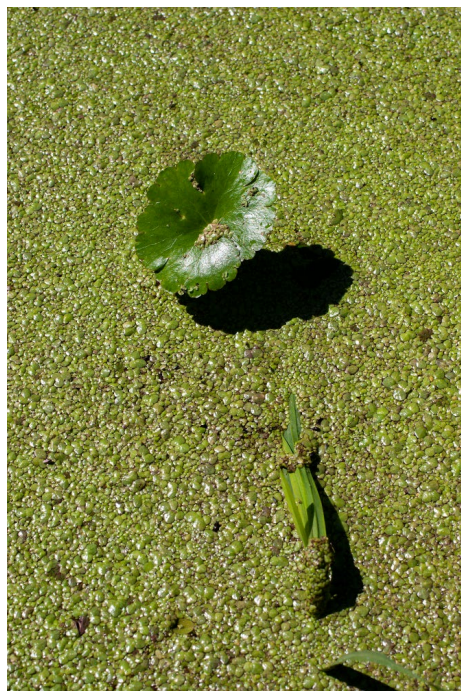
haya presente en la superficie bidimensional, donde vemos y observamos lo que el fotógrafo atrapó con su cámara.

El *spectrum* es la huella de lo representado, por sustitución del objeto real, queda su fantasmagórica imagen en la foto. En ausencia de objeto tridimensional, sólo nos queda la imagen y si dejamos de ver la fotografía, el recuerdo de lo visto yace en nuestra memoria como un objeto no sensible (Zamora, 2007). De esta forma, la idea de objeto, en el sentido de lo que vemos con nuestra mirada binocular, se convierte en una visión ciclópea del mundo, cuando miramos a través del visor de la cámara.

El objeto fotografiado se convierte en algo distinto después de ser fotografiado; cierto es que una de las características intrínsecas del medio fotográfico es representar fielmente la realidad. Pero también es cierto que no es lo mismo la visión binocular del ser humano, que la vista de cíclope que tiene una cámara fotográfica. Aunado a ello, la percepción que se tenga de lo fotografiado habrá de cambiar dependiendo de la focal que se utilice.

Fotografía 8

Paisaje con percepción de macro (2023)



La geometría del disparo cobra un papel de importancia; la luz, la iluminación, la intención de quien habrá de tomar la foto determinará en gran manera el cómo se apreciará el objeto u escena fotografiados. Por extensión de concepto, la imagen fotográfica también adquiere en su totalidad la idea de un objeto, éste puede ser material en tanto se trate de una fotografía positivada o impresa; esta imagen-objeto se puede mirar y tocar.

Fotografía 9

Paisaje con percepción de macro y abeja (2023)



Pero si tenemos una imagen material que se puede apreciar con las manos, manipular: cortar, superponer, pegar, coleccionar, atesorar, también tenemos en la actualidad una imagen virtual, que se puede ver, mirar, observar y contemplar, pero que no se puede tocar. Se trata de las imágenes vistas a través de las pantallas de una computadora, de un teléfono móvil, de una tableta digital o de cualquier dispositivo por comercializarse y que sólo permitan la visualización de la fotografía.

La fotografía como objeto es un ente material y virtual, del estudio de ese objeto surgen las clasificaciones ya mencionadas. Este objeto, que se extiende a la selección del tema a fotografiar, es también el área de especialización de quien utiliza la cámara fotográfica como medio de expresión. La elección del objeto, tema y clasificación de género fotográfico constituyen el campo de acción donde desempeña su función la fotografía.

Ya se han mencionado algunos de los géneros más comunes dentro del universo fotográfico. Sin embargo, dentro de ellos, encontramos que hay un vacío, algo falta. No tenemos un género que trate a la paz como un objeto de estudio, es más ese tema es poco tratado como tema de especialización; caso notable es que sí existe un género de fotografía de guerra, este género incluso se amplía y expande, se considera no sólo un género, es un campo de especialización, una profesión dentro de la profesión de fotógrafo, se es fotógrafo de guerra. De ello, Picaudé (2004) nos comenta:

El género es a la vez un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes. Puede completarse, para cada imagen, con múltiples informaciones, es una foto tomada el año pasado, de ella se han hecho dos copias, etc. El género permite clasificar las imágenes según criterios esenciales que responden de forma adecuada a la pregunta qué es. (p 22-23)

La especialización de fotógrafo de guerra surge quizá durante la guerra de Secesión en los Estados Unidos de Norteamérica, en donde los estados del norte se consideraban antiesclavistas y los sureños querían seguir manteniendo la esclavitud. Se sabe que los fotógrafos de un bando y otro alteraban las fotografías que tomaban (Freund, 2017). Después de un combate o altercado bélico, disponían de los cadáveres y montaban escenas aún más sangrientas, con el fin de acrecentar el odio entre los combatientes de la Unión del Norte y los Estados Confederados del sur.

Siendo esta guerra civil estadounidense el primer conflicto bélico fotografiado y documentado, surge la idea entre los fotógrafos de que esta especialización es sinónimo de aventura, de gallardía, de un sentirse valientes al ir tras la mejor foto, la más explícita, la más arriesgada. Ir junto a las tropas, estar en el frente de batalla es lo más, lo mejor. Los medios impresos: volantes, pasquines, periódicos eran el sitio preferido para publicar este tipo de fotos.

El siguiente conflicto bélico de importancia en el ámbito de la fotografía como baluarte en la documentación visual, lo es sin duda alguna la Revolución Mexicana de 1910. Donde los hermanos Casasola saltan al escenario internacional como grandes fotógrafos y también se estrenan como visionarios en el campo de la contratación de fotógrafos que en representación suya fotografían los acontecimientos de las batallas entre los varios frentes de la Revolución. Documentan, registran de manera minuciosa este evento bélico.

Las mujeres son también representadas en imágenes durante la Revolución, las que acompañaban a sus maridos, junto con sus hijos de la mano o en brazos; estas fotografías son únicas y se enmarcan dentro de lo documental, de la fotografía de guerra de la periferia, fotografía que, dentro del conflicto revolucionario, complementaba la visión de lo que acontecía antes y después de algún enfrentamiento de armas.

Sin embargo, y hay que mencionarlo, de los dos conflictos bélicos mencionados, no existen imágenes que, al finalizar estos eventos bélicos, festejen la paz, la conmemoren, la exhiban como algo notable, bello que es. Pareciera que solamente la violencia, el daño que inflige un ser humano al otro es lo que debe perpetuarse en una fotografía. Pareciera que el concepto, la idea de paz, no fuera algo material, sólo perceptible como una añoranza, un sueño, algo fugaz, que fuera muy complicado, por no imposible de representar.

El concepto de representación es muy importante en tanto que la fotografía ha de mostrar lo que ve el objetivo de la cámara; se tiene la idea de que la imagen fotográfica toma de la realidad un pequeño fragmento y lo muestra en una superficie bidimensional. El género en fotografía como sistema clasificatorio es heredado por la pintura, con el fin de diferenciar un tipo de expresión plástica de otro, pero también con el espíritu de facilitar un juzgamiento de la obra.

Al respecto, Picaudé (2004) menciona los orígenes de los géneros en la pintura y el arte:

El uso instituido del término de género nos lleva a Félibien, cuyo Prefacio a las conferencias de la Academia Real de pintura y de escultura, de 1688, funda en Francia la jerarquía académica de los géneros. En cuanto a la crítica de arte, aún ahora, recurre con frecuencia al término de género, para clasificar, pero también para juzgar. (p. 23)

También el género donde se inserte la obra artística, llamemos pintura, fotografía, grabado, etc., está hecho para que el espectador pueda comprender, entender con mayor facilidad y distinguir una obra de otra, un estilo de otro. Un autor de otro, aquí para distinguir, clasificar, encasillar al autor y decir si éste u otro se especializan en tal o cual género. Esto en ningún momento significaría que un autor sólo pudiere avocarse a un género o tipo de expresión visual.

Al igual que cualquier otro artista visual, el que utiliza la fotografía como medio de expresión, de diseño, de trabajo visual, puede saltar de un género fotográfico a otro, la destreza con la que se desenvuelva dependerá de sus habilidades técnicas, de penetración con el lenguaje fotográfico y sobre todo de su capacidad emotiva para poder representar y en su caso mostrar aquello que es propio de un género y otro. Nuevamente, Picaudé (2004) aporta con precisión:

La crítica de arte ha añadido al sentido clasificatorio del género su sentido estético. Para Diderot, el género es en lo que se ha especializado el pintor. “Cada pintor tiene su género. Un amante del arte le pedía un león a un pintor de flores. *De acuerdo, le dijo el artista, pero cuente con un león que se parecerá a una rosa como dos gotas de agua*”. (p. 23)

De esta concepción vislumbramos lo difícil que es salirse del espacio donde fotografías y fotógrafos se desenvuelven, desempeñan su función de atrapar el mundo, su entorno de una forma en la que se sienten cómodos, a gusto haciendo este tipo de fotografía y si se atreven a discurrir en otro género fotográfico, se hace con cautela, con discreción. Si se es un documentalista, la narrativa, el uso de la serie y la secuencia para llegar a elaborar un ensayo fotográfico han de ser los elementos conductores para ejecutar una obra fotográfica. En este sentido, Bajac (2015) anota:

El término fotorreportaje se puso de moda en las décadas de 1930, 1940 y 1950. El género fue practicado por todos los grandes fotógrafos de entreguerras, si bien se todos se englobaron bajo este nombre, a veces se hizo sin distinción de prácticas documentales, que eran muy diferentes. No obstante, en el sentido estricto de la palabra, debe entenderse como un conjunto de fotografías tomadas alrededor de un tema y un tiempo determinados, y con un objetivo por lo general narrativo. (p. 59)

Pero si este documentalista arriesga la vida por conseguir un reportaje, se adentra en una selva, un desierto, montañas y praderas, en donde haya que buscar un ejemplar de la vida animal, esquivo, que se esconde. Este ser *fotógrafo o fotógrafa de la vida animal* sabe, es consciente de que arriesgará la piel, el pellejo por obtener esa imagen única e irrepetible. Esa imagen que sola, sin texto, narre la conducta, los hábitos de un martín pescador, de un leopardo de las nieves.

El fotógrafo documentalista, periodístico que se inserta con la idea, el pensamiento de fotografiar la realidad, es consciente de que sólo es real lo que posa o pasa frente al objetivo en su cámara. Dentro de la fotografía documentalista principalmente la periodística, que se enfoca en la fotografía de guerra, nota roja, reportaje, serie, ensayo fotográfico, vida animal, militar, etc. Herederos de la fotografía pura o directa el fotógrafo documentalista ha de respetar lo que ha ocurrido en una escena.

Sin retoques en laboratorio o en un *software* de edición, sin recortes, sin la postproducción que una fotografía publicitaria, comercial o de diseño fotográfico que sí se permitirían por su antepasado pictorial. La fotografía documental es un género, así como sus subgéneros una actividad fotográfica muy socorrida en el ámbito laboral y de expresión visual para una gran cantidad de creadores.

De la fotografía documental llega el caso que abarca una responsabilidad social, incluso un verdadero compromiso con una causa, un evento, una catástrofe. Pero hay que mencionarlo, la mayoría de las veces la fotografía que se exalta, la que vende, la que se venera, busca conseguir una imagen de miseria, de tragedia, de sangre y muerte. Entre más se vea el suceso trágico, el asesinato, la pobreza, mejor será la foto.

Tenemos algunas excepciones: en 1982 el fotógrafo William Albert Allard, estaba reportando en Perú para la afamada revista del National Geographic, en la zona de Puno, donde presencié el atropellamiento de unas ovejas. Acto seguido toma una fotografía que es hoy legendaria. En la imagen se aprecia una depresión en el terreno donde yacen muertas cuatro ovejas y un niño a la izquierda de la imagen ahogado en llanto y expresión de supremo dolor, llora la muerte de su rebaño. Único sustento de él y su familia.

Con el dinero que le paga la revista Allard, le compra cinco ovejas al niño afectado, la revista organiza una colecta cuyo monto es destinado a mejorar la escuela local. Lo que comenzó como una

tragedia tiene un final feliz. Otro caso que es oportuno mencionar involucra a Sebastiao Salgado, quien realiza fotografía sociodocumental; ejecuta varios proyectos entre los que destacan: Otras Américas, Trabajadores, Éxodos.

Salgado hace gala de mostrar la miseria del ser humano, romantizarla y sacar pingues ganancias de la pobreza y sufrimiento de los fotografiados. Las escenas y situaciones de lo que fotografía no son nada halagüeñas, años más tarde y motivado por las críticas hacia sus proyectos y trabajo como fotógrafo se plantea dos nuevos temas: Génesis y Amazonia, destaca que se atreve a cambiar de género fotográfico, fotografías de naturaleza, paisajes, tomas siempre en blanco y negro. Para Amazonia incluso cuenta con el talento de Jean Michel Jarre, que musicaliza las fotografías en un álbum binaural único en su tipo.

Aun así, no es común encontrar entre este tipo de creadores un espíritu altruista, un sentimiento, un objetivo de hacer fotos de paz, de hacer un proyecto para la paz. Falta alguna imagen en homenaje, en honor, a la paz; un trabajo visual para fomentar que el fotógrafo documentalista, social, haga fotos que incentiven la paz, que no fomenten la guerra, que no exalten la miseria del ser humano. ¿Qué decir de que haya una exposición sobre fotos de paz, para la paz?

Si hay exposiciones y certámenes internacionales que aportan jugosos premios a aquéllos que se involucran como fotorreporteros de guerra, documentalismo social de conflictos entre etnias cercanas, entonces, ¿por qué no hay certámenes de fotografía de género de la paz? ¿Por qué no existe un género de fotografía de paz?, una fotografía que celebre la armonía, la plenitud de convivencia entre los pueblos.

Esta actividad tiene el potencial de lograr que, entre los miembros de una misma sociedad, etnia, aldea, pueblo y ciudad, no exista motivo alguno para alzar un arma en contra de un herma-

no y que este estado de paz se extienda y conduzca a aceptar las diferencias que hacen única a la humanidad. La paz es un ideal, donde la angustia e incertidumbre no prevalecen en los corazones de los miembros de un pueblo, donde no hay sentimientos de odio, rencor, envidia y violencia que desaten los deseos de venganza.

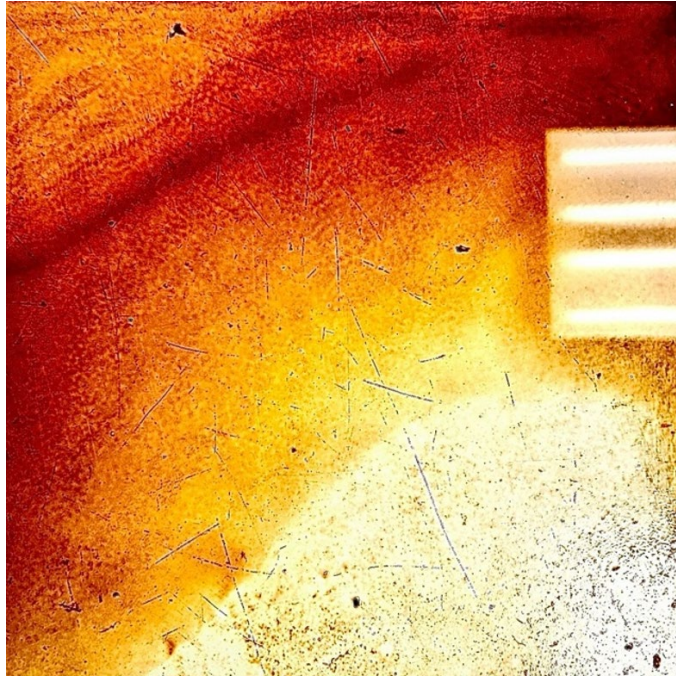
La paz, por extensión, es también un estado mental; la creación fotográfica es susceptible de ser creada en un estado de paz. La fotografía de la paz puede ser generada por la necesidad de expresión personal de quien empuña la cámara fotográfica con ese fin. Con la mente clara, inundada de paz, libre de pensamientos oscuros, se puede hacer fotos para la paz, es entonces la paz un estado luminoso de la actividad cerebral, un ideal creativo y lúdico de la vida humana.

La fotografía es un espacio creativo donde este espíritu de paz encontrará la forma de manifestarse, no necesariamente con escenas propias de la fotografía pura, pues la abstracción es un terreno fértil para demostrar y fomentar la paz, difundirla, hacer concursos, certámenes, premios y exposiciones de paz y por la paz. Un género de fotografía de paz es capaz de marcar la senda donde la actividad de la fotógrafa y del fotógrafo de paz, sean reconocidas, así como antaño se reconoció a los pictorialistas como artistas fotógrafos.

A continuación, se muestra la serie titulada *Diseño fotográfico-co-abstracción por la paz*:

Fotografía 10

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



Fotografía 11

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



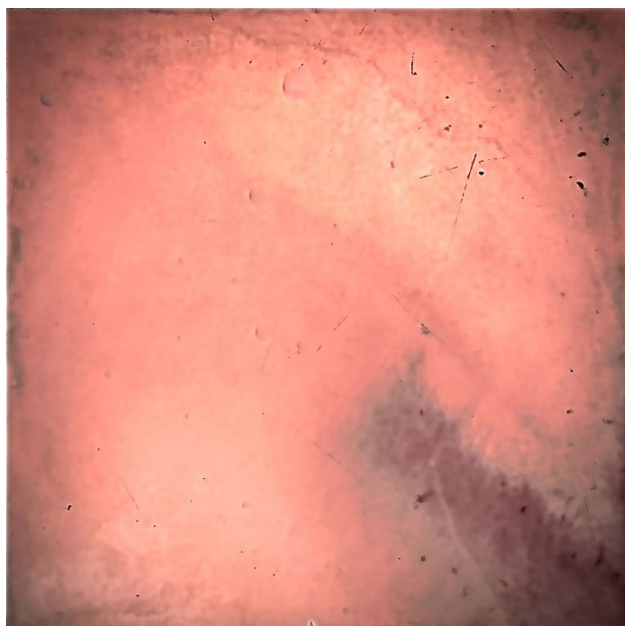
Fotografía 12

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



Fotografía 13

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



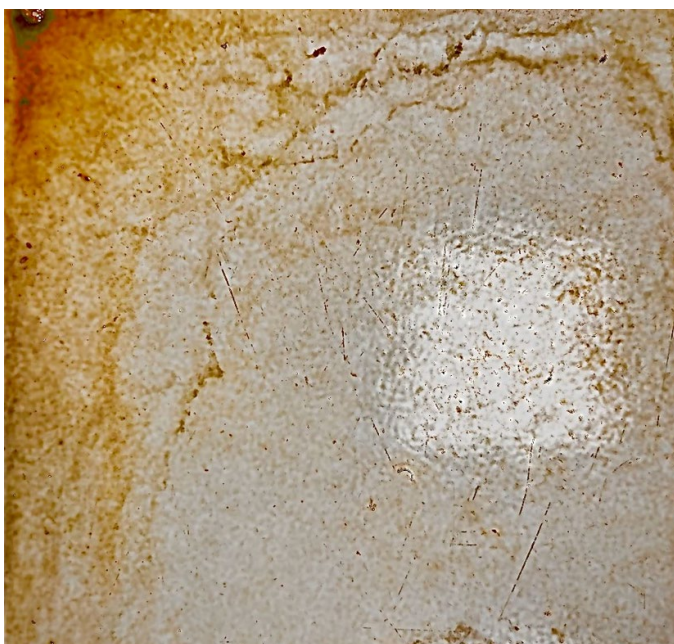
Fotografía 14

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



Fotografía 15

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



Fotografía 16

Serie diseño fotográfico-abstracción por la paz (2025)



Esta serie fotográfica representa la noción de una fotografía por la paz, un homenaje al estado armónico entre los seres humanos. Es, igualmente, una abstracción sobre el concepto de paz que puede transmitir las emociones y lo que motiva la forma de expresión visual a través de una herramienta tecnológica como lo es una cámara fotográfica. El diseño fotográfico se haya presente en los fotografismos que yacen en la superficie de las tomas; el color también es parte fundamental de estos grafismos, así como los reflejos especulares que aparecen en las fotografías.

Los postulados pictorialistas y de la fotografía pura se hayan presentes. En este mismo sentido, la geometría de disparo, acentuada por fotografías con encuadres en picada o encuadres de izquierda, como los llamaban los constructivistas, refuerza el sentido que motivó la creación fotográfica. La noción de *picture* y de fotografiar lo que los ojos ven se haya en estas tomas.

El diseño fotográfico también tiene un espacio activo en la creación motivada por una necesidad de expresión personal. Lo real, lo que existe y es perceptible para los ojos humanos, es captado por la cámara, nada engaña al lente-objetivo; lo que se aprecia a través de éste y del visor es el entorno, la escena, lo que es de este mundo, lo único y verdadero. Fotos de paz y para la paz es la idea firme de erigir una categoría de fotógrafa o fotógrafo de profesión que cree fotografías para un género de imágenes fotográficas de paz.

Aunado a ello, es muy importante que este género de fotografía de paz, tenga espacios tanto físicos como virtuales para mostrar y difundir imágenes de paz. Para ello se ha de proponer tanto a galerías como a portales, salas y publicaciones espacios para este nuevo género que comienza a gestarse. Las fotografías de paz han de ser fuente de inspiración, reflexión, contendrán la emotividad de su creador, dando pie a que poco a poco, este género que se propone consolide su función social que tiene en la producción de imágenes.

REFERENCIAS

- Bajac, Q. (2015). *La fotografía: la época moderna 1880-1960*. Blume.
- Barthes, R. (2022). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Fontcuberta, J. (2007). *Estética fotográfica*. GG.
- Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social*. GG.
- Picaude, V.(2004). *Clasificar la fotografía con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros*. (pp. 22-23) *La confusión de los géneros*. GG.
- Schaeffer, J. M. (2004). *La fotografía entre visión e imagen*. (pp. 16-17) *La confusión de los géneros*. GG.
- Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen*. ENAP-UNAM.

Parte 2
Arte
e
Historia del Arte



Vuelo al corazon - Alejandro Sales Sánchez

De los griegos a Antonia Eiriz: recorrido iconográfico e iconológico de la paloma de la paz

Maria Teresa Acosta Carmenate

Resumen

La representación para los griegos fue tan importante como el mismo significado. E. H. Gombrich enfatizó: “Los egipcios basaron su arte en el conocimiento. Los griegos comenzaron a servirse de sus ojos.” (P. 78). El culto a la paz, como divinidad, aparece en Grecia en el siglo IV a. C.. La diosa Eirene o Irene (aquella que trae la paz) poseía entre sus atributos una paloma con una rama de olivo. Mucho tiempo transcurrió para que el trabajo de la imagen sobre el tema de la paz, manifestara a nivel visual y lingüístico la anulación de la presencia divina, y con ello obtener la connotación de arquetipo. Pocos años después de la Segunda Guerra Mundial Pablo Picasso realiza una serie de dibujos en los que la imagen de una paloma sería recurrente. El “motivo” de la paloma que aparece en una litografía (La Paloma, París, 9 de enero de 1949, 54.5 x 70 cm) de Pablo Picasso sería la inspiración, el sentido y un ejemplo para que Louis Aragon asumiera y resignificara a dicha imagen, la cual se visualiza en el cartel del Congreso Mundial de la Paz, celebrado en abril de ese mismo año en París.

Para determinar este cambio se debe hacer un recorrido iconológico que permita determinar su “Representación” y “Presentación” en las artes visuales. Esto ocurre cuando la Iconología Contemporánea nos presenta la imagen y su imaginario como una de las formas de hacer iconografía. W.J.T. Mitchell expresa: “Está la imagen natural y mimética, que se ve como o “captura” lo que representa, y su rival pictórica, la imagen artificial y expresiva que no puede “verse como” lo que representa porque esa cosa solo puede expresarse en palabras.” (p.66-67). Los estudios sobre el lenguaje distinguen, con relación a la palabra y a la imagen, que el trasfondo de toda experiencia impresa (“pintada o reflejada” (Mitchell (p.66)) la referencia fundamental, en realidad, se encuentra en la imagen conformada en nuestra mente. Esta relación permite que el mundo exterior e interior convivan: “La imagen es el signo que simula no ser un signo [...]” (Mitchell (p.66). Sobre estas reflexiones teóricas este trabajo ahondará, en cuanto que los historiadores del arte como E.H. Gombrich, los iconólogos contemporáneos como W.J.T. Mitchell y artistas como Pablo Picasso, Antonia Eiriz o Tania Bruguera estableciéndose como teóricos-visuales, conformen esta conversación, que pretende no ser lineal pero si organizada sobre la evolución de un elemento visual, que puede identificarse, histórica y culturalmente con diferentes fragmentos, complejo de fragmentos, icono, motivo o arquetipo. La ausencia de la representación era desde los años sesenta del siglo XX cubano una posibilidad visual en la obra de la cubana Antonia Eiriz. Es hasta aquí donde este trabajo llegará, con todas sus implicaciones históricas, culturales y artísticas que permitan mostrar los nuevos caminos hacia lo que hemos llamado, teorizado y significado como “la paz” y la forma icónica obtenida (la paloma) en la memoria visual.

Palabras claves: La Paloma de la Paz, Iconografía, Iconología, Antonia Eiriz, artes visuales.

¿Quiénes eran esos destinatarios de una paz democrática, amalgamados en un cuerpo social, un sujeto colectivo que emerge de la desdibujación de lo particular?

Hamlet Fernández^[1]

El ser humano, creador de imágenes, coloca sobre ellas todo el sentido de su conciencia temporal. Erwin Panofsky (1979) habla de la producción de iconografías como “testimonios o huellas” que sólo el *Homo sapiens* es capaz de comprender en relación. El ámbito sígnico en el que un icono distribuye su desarrollo es, a decir de Thomas Mitchell (2016), de naturaleza “natural” y “convencional”; por un lado, se presenta objetivo y universal, mientras que por otro puede ser distinguido como social, cultural y, lo más importante para este trabajo, por su presencia local o regional.

Es Panofsky (1979) quien ha hablado de “cosmos de la cultura” desde el punto de vista de un humanista. El estudioso de iconos o iconólogo que se sumerge en esos testimonios, los cuales (a decir del mismo autor) están fuera de “la corriente del tiempo” (Panofsky, 1979), puede sustentar su proceso de búsqueda sobre los rastros, vestigios, impresiones, signos, huellas, testimonios etc., pues no caducan y permiten dar pistas y trazas de su tiempo, para comprender no sólo lo que un icono es, sino su función histórica.

En estos términos, podemos decir que la representación para los griegos fue tan importante como el mismo significado. E. H. Gombrich enfatizó: “Los egipcios basaron su arte en el conoci-

[1] Fernández, H. (2015). Antonia Eiriz y las circunstancias. En R. Lastre, *Anatomía de una isla: jóvenes ensayistas cubanos* (pp. 93-113). Ediciones La Luz.

miento. Los griegos comenzaron a servirse de sus ojos” (p. 78). El culto a la paz, como divinidad, aparece en Grecia en el siglo IV a. C. La diosa Eirene o Irene (aquella que trae la paz) poseía entre sus atributos una paloma con una rama de olivo. Mucho tiempo transcurrió para que el trabajo de la imagen sobre el tema de la paz manifestara a nivel visual y lingüístico la anulación de la presencia divina y, con ello, obtuviera la connotación de arquetipo.

Para hablar de este cambio se debe hacer un recorrido iconológico que permita determinar su “representación” y “presentación” en las artes visuales. Esto ocurre cuando la iconología contemporánea nos presenta la imagen y su imaginario como una de las formas de hacer iconografía. W. J. T. Mitchell expresa:

Está la imagen natural y mimética, que se ve como “captura” lo que representa, y su rival pictórica, la imagen artificial y expresiva que no puede “verse como” lo que representa porque esa cosa solo puede expresarse en palabras. (2016, p. 66-67)

Los estudios sobre el lenguaje distinguen, con relación a la palabra y a la imagen, que el trasfondo de toda experiencia impresa “pintada o reflejada” (Mitchell, p.66), la referencia fundamental, en realidad se encuentra en la imagen conformada en nuestra mente. Esta relación permite que el mundo exterior e interior convivan: “La imagen es el signo que simula no ser un signo [...]” (Mitchell, 2016, p. 66).

Este tipo de mirada sobre los signos que aparecen en sus diferentes temporalidades son reflexiones platónicas en el diálogo *Crátilo*, donde se diferencian estos elementos simbólicos no como escalados o en gradación, sino como “clases de [...]”. Jean Paul Sartre en *Inmigración* (1962) aludía a la diferencia con la desgastada noción de “imaginación”, permitiéndonos comprender que recordar imágenes no es lo mismo que formarse ideas sobre ellas. Para los griegos, la palabra *idea* es equivalente a ver y la dupla idea/ver, lo

que nos da la base de una imagen visible. Platón, según nos comparte Mitchell, estipuló: “[...] que distingue el *eidos* del *eidolon* entendiendo al primero como una ‘realidad suprasensible’ de formas, tipos o especies, y al último como una impresión sensible que proporciona una mera ‘semejanza’ (*eikon*) o ‘apariencia’ (*phantasma*) del *eidos*” (Mitchell, 2016, p. 27).

Las ideas son a pesar de las imágenes y participan en duplicidad, de ahí se desprende la figuración, la representación y la forma (Mitchell, 2016) en la que imaginamos la presentación de las cosas, que son en sí, actos de apariencia. Aquello que se presenta con la semejanza de la idea es una interpretación absolutamente basada en el momento histórico de cada entorno cultural o social en el que un determinado grupo de humanos crea imágenes y piensa, antes y después de las mismas. Mitchell (2016) ha hecho llamar a esta relación “figuras duplicadas” y a ellas les asigna la posibilidad de ser “hiper-iconos”, por ello, la imagen es una figuración hipericónica en cuanto que es la representación de la idea. Las imágenes tienen “formas históricas”, es decir:

[...] no son simplemente un tipo de signo particular, sino [...] una historia que acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas “hechas a imagen” de su creador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen. (Mitchell, 2016, p. 31)

Pueden, entonces, ser descritas como aves migratorias y diaspóricas que pueden mantener semejanzas o sufrir mutaciones radicales. Así, una imagen no sólo es transformada por su entorno socio-histórico o geográfico-cultural, sino porque las ideas transforman esa idea y la imagen produce ideas en sí misma, por tanto, conlleva que el transcurso de la duplicidad hipericónica pueda llegar a tener elementos nuevos o una presentación novedosa de la imagen

original. Esto nos permite pensar en que la genealogía en la que se establezcan las imágenes no se basa en definiciones universales, sino en situaciones o circunstancias de las imágenes que dejan entrever diferencias entre unas y otras: “[...] nuestra comprensión ‘teórica’ de la imagen se basa en prácticas sociales y culturales [...]” (Mitchell, 2016, p. 31).

Es sobre estos puntos que el estudio del desarrollo de un elemento iconográfico debe abocarse. La iconología nos dejará acercarnos a cómo se ha tratado el tema de la paz en las artes visuales, al menos con algunas indicaciones y contrastes importantes que permitan obtener claras señales de sus transformaciones, recorridos y resultados en el trabajo de la imagen, desde los griegos hasta llegar a Antonia Eiriz, artista visual cubana con un trabajo realizado en los años sesenta del pasado siglo de relevancia para esta investigación.

Hay que tomar en cuenta que: “Dos fenómenos históricos son simultáneos, o tienen una determinable relación temporal recíproca, sólo en la medida en que se les puede relacionar dentro de un cierto ‘marco de referencia’” (Panofsky, 1979, p. 23). En este tenor, podemos referir que pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, Pablo Picasso realizó una serie de dibujos en los que la imagen de una paloma sería recurrente. El “motivo” de la paloma que aparece en una litografía de su autoría (*La Paloma*, París, 9 de enero de 1949, 54.5 x 70 cm) llegó a ser la inspiración, el sentido y un ejemplo para que Louis Aragón^[2] asumiera y resignificara dicha imagen, la cual se visualiza en el cartel del Congreso Mundial de la Paz, celebrado en abril de ese mismo año en París.

[2] Aragón fue un escritor francés (1897-1982) que fundó, junto a André Breton y Philippe Soupault, la revista *Litterature* en 1919, el órgano del dadaísmo parisiense. Allí se expresaban algunas ideas que Tristán Tzara había desarrollado sobre “lo Dadá”: la escritura automática y la aparición de imágenes incongruentes. Tanto Tzara como Paul Eluard participarán en *Litterature*. Aragón también fue parte del movimiento surrealista. Posteriormente, su obra da un giro sustancial hacia compromisos políticos y participa en diversos congresos, manifestaciones de obreros, etc. Asume la dirección del diario comunista *Ce soir* y defiende la literatura soviética del realismo socialista.

Este trabajo ahondará en estas reflexiones teóricas, en cuanto que los historiadores del arte, como E. H. Gombrich; los iconólogos contemporáneos, como W. J. T. Mitchell y artistas, como Pablo Picasso, Antonia Eiriz o Tania Bruguera, estableciéndose como teóricos-visuales, conforman esta conversación, que pretende no ser lineal pero sí organizada sobre la evolución de un elemento visual que puede identificarse, histórica y culturalmente con diferentes fragmentos, complejo de fragmentos, icono, motivo o arquetipo. La ausencia de la representación era, desde los años sesenta del siglo XX cubano, una posibilidad visual en la obra de la cubana Antonia Eiriz. Es hasta aquí donde este trabajo llegará, con todas sus implicaciones históricas, culturales y artísticas que permitan mostrar los nuevos caminos hacia lo que hemos llamado, teorizado y significado como “la paz” y la forma icónica obtenida (la paloma) en la memoria visual.

Eirene y Pax

En el 480 a. C., la Acrópolis fue incendiada y reconstruida en mármol. Los tiempos de Hesíodo (VIII a. C.) habían sido superados y se establecían cambios en los conceptos divinos, agregando a los mismos significados políticos. *Eirene* o *Irene* ya no significará la paz que garantiza el fin de una tregua, sino un tratado, una garantía de justicia y de dignidad; éstos mantendrán estable la vida cotidiana, ya que la filosofía había permeado todos los ámbitos del desarrollo civilizatorio griego.

La conexión de *Irene* o *Eirene* con los ciclos anuales también está dada por su “existencia pacífica” frente a la celebración de las festividades, una relación agraria—cívica, donde el concepto de paz aparece como secuela de una condición de equilibrio democratizador. La diosa Eirene tenía dos hermanas: Eunomia, que es

considerada la diosa de la ley y la buena conducta, y Astrea, que se relaciona con la justicia y la equidad. Los atributos de Eirene de forma recurrente serán el olivo (símbolo de paz y prosperidad) y la cornucopia (abundancia y prosperidad que pueden resultar de la paz y la armonía) (Miron Perez, 2004). A decir de Clare Gibson, la cornucopia o cuerno de la abundancia:

Es un símbolo de la prodigalidad natural que es atributo de “dioses de la tierra” como la grecorromana Deméter o Ceres. El cuerno —que en origen habría pertenecido a la cabra Amaltea, nodriza de Zeus/Júpiter según la mitología clásica— se representa típicamente rebosante de frutas y verduras. (Gibson, 2011, p. 25)

Imagen 1

Cornucopia o cuerno de la abundancia



Fuente: (Gibson, 2011, p. 25)

Ha dicho E. H. Gombrich (2009) que no hay visión sin propósito, sobre Palas Atenea, que Fidias esculpiera para el Partenón:

[...] debió haber sido una visión atemorizadora y llena de misterio la que se ofrecía al ingresar en el templo y hallarse de pronto [...] con esa gigantesca estatua [...] en aquel tiempo, ya

habían dejado de ser lo más importante esas ideas primitivas que hacían de los dioses demonios formidables que habitaban en las estatuas. [...] sabemos que esta escultura tuvo una dignidad que proporcionaba a la gente una idea distinta del carácter y de la significación de sus dioses. [...] Fidias había dado al pueblo griego una nueva concepción de la divinidad. (Gombrich, 2009, pp. 86-87)

Todo esto tenía sentido porque Pericles consideraba a los artistas dignos de su altura y eso también provocó la gran convulsión del arte griego y todas sus implicaciones en la vida pública y privada. Distingamos por ello:

[...] el descubrimiento de las formas naturales y del escorzo [...] las ciudades griegas empiezan a interrogarse acerca de las tradiciones y leyendas antiguas [...] a inquirir sin prejuicios la naturaleza de las cosas, [...] la ciencia tal como la entendemos hoy, y la filosofía. (Gombrich, 2009, p. 82)

Téngase en cuenta que el ritual en torno a *Eirene* y, por ende, su relación perenne con el nuevo sentido sobre la paz, concebida desde el siglo IV a. C., se mantendrá hasta el IV d. C. La paz, según nos afirma Mirón Pérez, era uno de los conceptos más antiguos, y al mismo tiempo fundamental, que además formaba parte de la cosmogonía griega por antonomasia (Miron Perez, 2004).

El culto a *Eirene* en Grecia tendrá como resultado imágenes tanto individuales como en conjuntos escultóricos. Dichos conjuntos pueden ser compañías con otras diosas, que pueden incluir a sus hermanas. Algunos ejemplos son *El santuario de las Horas* en el Ágora y la de *Eirene sosteniendo a Pluto* en el centro cívico de Atenas.

Imagen 2

Eirene y Pluto^[3]



Copia Romana en Mármol, 1.99 m, 375-350 a. C., Gliptoteca de Múnich. Fuente: <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/eirene-and-ploutos>

También la paz será en la mitología romana una figura femenina y su desarrollo como imaginario tendrá en las obras del comediante Aristófanes recurrencia. Los ejemplos más certeros serán *Paz*, *Lisistata* y *Arcanienses*. En ésta última, la diosa *Eirene*:

[...] aparece acompañada de dos abstracciones personificadas [...] Opora y Teoría. Opora representa la estación de los frutos y, por tanto, a los ritmos agrarios y la abundancia. Teoría es la contemplación y preside las manifestaciones religiosas, por tanto, el calendario festivo. De este modo ambas aluden a los dos bienes principales garantizados por la paz [...] relación ordenada y armoniosa entre naturaleza y cultura. (Miron Perez, 2004, pp. 13-31)

[3] La escultura original fue realizada en bronce por el escultor griego Kephisodotos y colocada en el Ágora. Su creación coincide con el nacimiento del culto a Eirene en el 374 a.C., cuando la guerra termina con Esparta y se desarrolla el sentido de paz entre todos los griegos.

Es interesante para este recorrido hacer un alto en la reflexión que Gombrich ha sostenido sobre la imagen encontrada en un mosaico pompeyano en la que puede leerse *Cave canem* (*cuidado con el perro*). Para entender este letrero, la distinción entre la imagen y la palabra es necesaria, porque el letrero se entendería si se sabe latín y la imagen sólo si se sabe de perros (Mitchell, 2016). Sepamos que no basta que intuyamos o aseguremos qué significa la paz, basta que sepamos qué fue, qué ha sido y qué es, según su representación histórica. Las lecturas que podamos hacer de las imágenes relacionadas con la paz serían incorrectas si no mediamos el conocimiento sobre sus semejanzas: idea/imagen o palabra/imagen.

Imagen 3

Cave Canem (cuidado con el perro)



Mosaico Romano. Siglo I D.C. Casa del poeta trágico, Pompeya, Italia.

Fuente: <https://www.worldhistory.org/image/12746/cave-canem-dog-mosaic/>

En este punto, podemos denotar diferentes maneras en la que la paz es representada y todos sus enlaces simbólicos, de no poderse determinar estas diferencias iconográficas la lectura sobre los significados tendría inconsistencia semántica. Véase las siguientes figuras y denotemos atributos y elementos, que, siendo el caso, tendrán relación con la paz y con *Eirene*, y no siempre como un tratado de conveniencia política. La paz tendrá en su haber múltiples sentidos bajo la diacronía de la imagen, lo que cuente o el tiempo histórico al que se deba su representación.

Imagen 4

Invierno



Fuente: (Gibson, 2011, p. 231)

Imagen 5

Hermes/Mercurio



Fuente: (Gibson, 2011, p. 167)

Los grecorromanos tenían diferentes formas de crear representaciones del invierno. En la primera figura, notamos un árbol que ha perdido sus hojas, en ciertas imágenes observaremos a Eirene o Irene junto a él o al propio árbol deshojado como la representación de la diosa. Recordemos que Eirene tendrá en muchas ocasiones relación con los ciclos de la naturaleza, que son en sí mismos ciclos agrarios. El invierno forma parte de ese estado de paz, aunque para los grecorromanos, en ocasiones sea vejez, muerte pero también agua.

La segunda figura se relaciona con Hermes (Grecia) o Mercurio (Roma), dicha deidad, tanto en una cultura como en la otra, será un mensajero alado y tendrá como atributo reconocible un cetro que tendrá en su tronco dos serpientes anudadas en efecto espejo, relacionadas con la curación y la paz. Si prestamos atención, podremos inferir que los símbolos, aunque distantes en forma, no lo son del todo en intención signica y contenido. La paz, entonces, es prevista en el universo grecorromano como una serie de significados y relaciones cosmogónicas claves para la estabilidad cívica.

En este punto, tendremos que reconocer lo que Gombrich menciona con relación a la frase *Cavec canem* sobre un mosaico pompeyano. No demos por hecho que podamos reconocer la figura universal de un perro con las palabras, ya que las mismas nos advierten otra cosa. Esa otra cosa es reconocible sólo por conocimiento de lo que significa, que es definitivamente lo que importa inferir de la imagen.

Lo mismo sucede con la diosa Afrodita (Grecia) o Venus (Roma), quien se relaciona con lo sexual, lo sensual, la belleza y también con el amor y la fertilidad. Este último aspecto suele ser representado por medio de imágenes de rosas o palomas blancas (cabe señalar que esta deidad se identifica con las flores y aves, así que en su caso la libertad de representación será absolutamente localizada en el tiempo histórico de su presentación, así como con el individuo creador de imágenes). La conexión entre esta diosa y Eirene (la mitología cuenta que Afrodita fue embellecida por Eirene y sus hermanas antes de ser presentada ante Zeus) está dada por los ciclos de la naturaleza y la paz. Clare Gibson explica: “[...] las flores primaverales pueden simbolizar esta estación, mientras que las deidades grecorromanas que a menudo la sustituyen son Afrodita/Venus y Flora.” (Gibson, 2011, p. 231).

Imagen 6

Afrodita/Venus



Fuente: (Gibson, 2011, p. 167)

Imagen 7

Matrimonio y Madurez



Fuente: (Gibson, 2011, p. 233)

En el arte europeo aparecerá la paloma en dupla, en ciertas imágenes, como símbolo de enlace matrimonial y como atributo del amor romántico. En dicha representación, se asume la influencia de la cultura religiosa grecorromana en el arte occidental, ya que la paloma blanca, como hemos advertido, está relacionada con Afrodita o Venus, la diosa del amor y la fertilidad.

En otros casos, hacia 1660, aparece la obra de Luca Giordano, artista de la escuela italiana que pintaría *Rubens pintando la Alegoría de la Paz*^[4]. En el óleo se comprenden las figuras en duplicidad que son representativas, en este caso, de una sincronía iconológica sobre el tema de la paz. La contraparte es representada por Marte, que simboliza la guerra, el dios es rechazado por Venus, que tendrá la misma connotación grecorromana de relación con la paz. Muchos elementos son sugeridos como cosas que la guerra destruye, de los más importantes para este trabajo son el cetro como poder político y el manuscrito enrollado como tratado de paz.

El rococó romano, en la figura de Corrado Giaquinto tendrá un trabajo representativo sobre la paz en la obra *Alegoría de la justicia y la paz*^[5], hacia 1753–1754. La paz y la justicia son figuraciones

[4] Esta obra pertenece a la colección permanente del Museo del Prado.

[5] Esta obra pertenece a la colección permanente del Museo del Prado.

femeninas que acercan sus rostros como si se quisieran besar. En el Salmo 85 hay una referencia a este momento, cuando menciona que la paz y la justicia sellarán todo con un beso. La paz es perfectamente identificable por tener en su mano una rama de olivo. Esta obra fue realizada para el rey Fernando VI, que entre sus posturas políticas abogaba por la paz política. En la esquina superior derecha del cuadro, la presencia de la paloma como Espíritu Santo sustenta la idea de “la justicia divina”. Después del diluvio universal Noé decidió soltar una paloma desde una ventana (según nos cuenta la Biblia), ya que tuvo la responsabilidad ante Dios de la salvación de las especies, obteniendo como respuesta el regreso del ave con una rama de olivo, símbolo supremo de la benevolencia pacífica de la máxima divinidad.

Imagen 8

Noé suelta la paloma



Siglo XII. Mosaico.Fresco románico. San Marcos de Venecia.

Fuente: <https://imagenessagradas.blogspot.com/2017/02/noe-suelta-la-paloma.html>

Imagen 9 y 10

Noé en el arca^[6]



Catacumba de Santa Domitila. S. III-IV. Roma.

Fuente: <https://www.canalpatrimonio.com/restaurados-mediante-laser-los-frescos-de-santa-domitila-en-roma/>

Respecto de los temas bíblicos, Gombrich ha referido:

Aunque sabemos que las Sagradas Escrituras nada nos dicen acerca de la fisonomía de Cristo, y que el Dios mismo no puede ser representado en forma humana, y aunque sabemos que los artistas del pasado quienes primeramente crearon las imágenes a las que nos hemos acostumbrado, muchos se inclinan a creer que apartarse de esas formas tradicionales constituye una blasfemia [...] los artistas que leían las Sagradas Escrituras [...] trataban de imaginar una representación completamente nueva de los temas de la historia sagrada. (Gombrich, 2009, pp. 29-30)

[6] Las Catacumbas de Santa Domitila son el cementerio subterráneo más extenso de Roma. Posee más de 14 km de extensión en sus pasillos. El arte paleocristiano contiene pinturas funerarias de sus orígenes hasta los s. II y V.

Imagen 11 *Espíritu Santo*



Fuente: (Gibson, 2011, p. 179)

Es frecuente en el arte religioso (católico) que el Espíritu Santo se represente mediante la figuración de una paloma blanca. El tipo de obras visuales en las que pueden reconocerse tal elemento iconográfico suelen tener el tema de la Anunciación y el Bautismo de Cristo: “[...] cuando el evangelio de san Marcos describe al ‘Espíritu, como paloma, que descendía sobre Él’” (Gibson, 2011, p. 179).

Picasso

El uso de este símbolo será trabajado con intensidad en el siglo XX. En 1948 Pablo Picasso se muda a Vallauris, a la villa La Galloise, en Francia. Ese mismo año viaja al Congreso Internacional de la Paz de los Intelectuales, en Breslau, y visita Varsovia, Cracovia y Auschwitz. El iniciador del Congreso, el escritor ruso Ilja Ehrenburg (1891-1967), motivó a Picasso a realizarle un dibujo, así como a crear obras configuradas en el tema de la paz, aunque es importante recalcar que desde 1943 puede observarse en la obra picassiana su gusto por las palomas.

Imagen 12

El niño de las palomas



Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm, Pablo Picasso, 24 de agosto de 1943, París, Museo Picasso. Fuente: (Warncke, 2007, p. 449)

Será el 8 de enero de 1949 cuando Louis Aragón elige la litografía La Paloma para el diseño del *Cartel Mundial de la Paz* en abril^[7] de ese mismo año en París, convirtiéndose la misma, en un arquetipo universal que relaciona paloma/paz. En octubre de 1950 se celebró la Conferencia Mundial de la Paz, en Sheffield, y para el cartel se eligió una paloma en vuelo según una litografía que había realizado en julio el pintor. El año próximo, en Roma, se celebró el *Congreso Mundial de la Paz*, donde también tendrá participación como figura del arte comprometida con aspectos sociopolíticos.

[7] El 19 de abril nace su hija y la llama Paloma.

Imagen 13

La Paloma

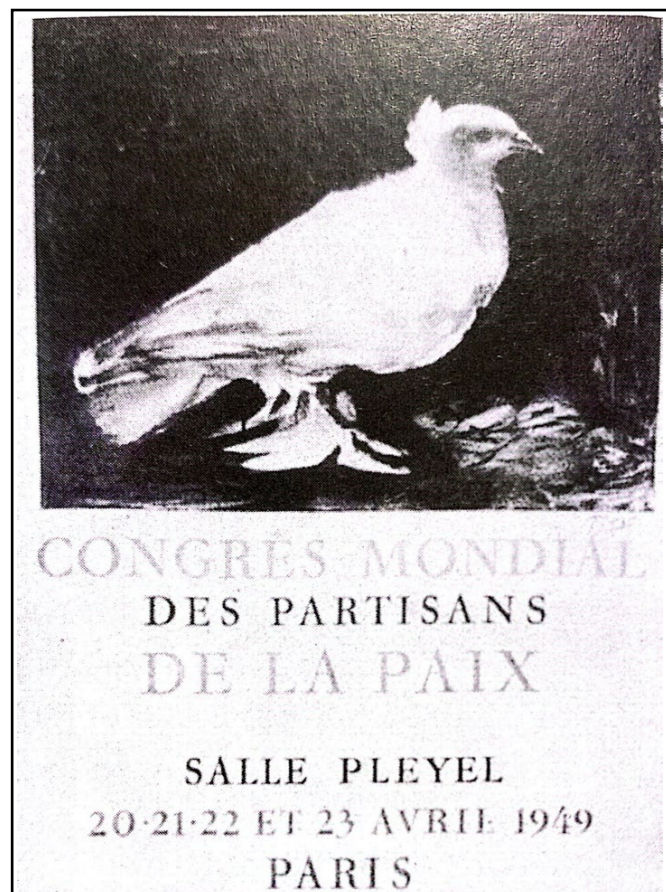


Litografía, Pablo Picasso, 54.5 x 70 cm, 9 de enero de 1949, París.

Fuente: (Warncke, 2007, p. 476)

Imagen 14

Cartel para el Congreso Mundial de la Paz



1949, París. Fuente: (Warncke, 2007, p. 710)

Para 1952 Picasso planifica dos grandes pinturas murales que nombra “La Guerra” y “La Paz”^[8]. En 1954 dichas pinturas que habían sido bocetadas y diseñadas cuidadosamente dos años atrás, se colocan en el llamado Templo de la Paz en Vallauris. El Templo de la Paz es una capilla del siglo XIV que Pablo Picasso se encargó de decorar. Indignado por la invasión a Corea comenzó a bocetear en 250 papeles, que quedaron como documentos históricos.

Es importante que se mencione otra trascendental influencia: la Capilla Matisse^[9], en el oratorio de un convento, inaugurada en 1951 y desde 1943 decorada por el mismo Henry Matisse, luego de mudarse a Vence. Picasso, en el fresco titulado “La Paz”, pinta la imagen de un Pegaso que tira de un arado guiado por un niño en señal alegórica de la paz. El fresco “La Guerra” posee dos elementos iconográficos relevantes para el tema: un escudo con la paloma de la paz y una balanza como síntoma de la justicia.

Imagen 15

Templo de la paz en Vallauris



Fotografía, 1952. Fuente: (Warncke, 2007, p. 453)

[8] Pierre Schneider ha comentado que estos frescos contienen, por un lado, variaciones simbólicas del Guernica como formas de las llamadas pinturas bucólicas (lo bucólico se relaciona con la paz que proporciona el disfrute de la naturaleza) de Henry Matisse (1984, p. 241-275).

[9] La llamada Capilla Matisse es un edificio moderno relacionado con las religiosas dominicas. En ese espacio Matisse elaboró tres murales: “El Vía Crucis”, “La Virgen y el Niño” y “San Dominico”, así como tres vitrales.

Imagen 16

La Guerra



Óleo sobre lámina de fibra prensada, 4.5 x 10.5 m. Pablo Picasso, 1952, Vallauris.
Fuente: (Warncke, 2007, p. 452)

Imagen 17

La paz



Óleo sobre lámina de fibra prensada, 4.5 x 10.5 m, Pablo Picasso, 1952, Vallauris.
Fuente: (Warncke, 2007, p. 452)

Imagen 18

Juventud^[10]



Litografía, 50.2 x 64.8 cm, Vallauris 9 de junio de 1950. Pablo Picasso. Fuente: (Warncke, 2007, p. 712)

Antonia Eiriz

La obra *Una tribuna para la paz democrática* realizada por Antonia Eiriz en 1968 pertenece a la colección de Arte Contemporáneo del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba; se encuentra enmarcada entre las obras de 1960–1970 y es exhibida en el Edificio Cubano. En fechas recientes, formó parte de una importante muestra–homenaje titulada *Antonia Eiriz: el desgarramiento de la sinceridad*, curada por Roberto Cobas, especialista de Bellas Artes en aspectos curatoriales.

[10] El motivo fue utilizado para un cartel de la Reunión por la Paz de la Juventud Mundial, Niza, 1950.

Eiriz nació el 1 de abril de 1929 en la capital de Cuba y muere el 9 de marzo de 1995 en la ciudad de Miami, Florida, en los Estados Unidos. Esta obra junto a *La Anunciación* de 1964 serán sus trabajos más emblemáticos o al menos más reconocidos. Es considerada la primera gran “instalacionista” cubana; a través de esta manifestación, desenmascara radicalmente los discursos incongruentes de la Revolución cubana desde sus inicios.

Su trazo, no se sabe cómo, quedó impregnado en la memoria plástica colectiva como una obra transgresora. Es un trabajo sostenido en los discursos de la pintura expresionista europea y mexicana, que permite establecer criterios mucho más allá de la simple y llana queja de la existencia, y permite potenciar la reflexión sobre la realidad local, cultural, política, social y religiosa. Tales se asumen en la conducta estética de su figuración, a través de un desgarré pictórico sin igual dentro de la historia de la plástica cubana. Su trabajo fue incomprendido desde los años sesenta del siglo pasado, en una Cuba sometida por las ideas inmutables. Su obra, desde dicha época, fue una constante protesta contra síntomas del nuevo régimen impuesto en la isla (Cuba) después de 1959. La Revolución cubana trazó sobre la sociedad civil el oportunismo y la burocracia que afectó la integridad de sus prédicas.

La suma de personajes anexos a las ideas de la Revolución, pero cargados de mitos y mecanismos mediocres forman parte de la impronta de su imagen e imaginario. Un buen ejemplo es *La muerte en pelota*, de 1966, en donde la crítica social es evidente. Es en esa fecha cuando surgen las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP)^[11] y encarcelan a varios de sus amigos; tal evento tuvo una repercusión trascendente en su trabajo de la imagen.

[11] La UMAP tenía internados en sus campos a homosexuales y hombres de pelo largo, así como muchos más que eran reconocidos como “raros”. A juicio de la nomenclatura política de la Revolución cubana debían ser corregidos desde el punto de vista ideológico mediante el trabajo forzado.

En 1969, Antonia Eiriz desaparece de la escena plástica de la isla y resurge hasta 1991 en una muestra llamada *Reencuentro*, dentro de Galería Galiano. *Una tribuna para la paz democrática*, la obra que nos interesa, fue presentada en el Salón Nacional de Artes de 1968. Hubiese recibido el máximo galardón de no haber padecido fuertes críticas por parte del jurado y la nomenclatura cultural que evaluaba políticamente las obras de arte:

[...] fue muy controvertida en su expresión plástica: es un micrófono ante un público expectante y una plataforma sobre la que se colocan unas sillas de tijera. Así fue concebida. Fue muy cuestionada y polémica, pero curiosamente no apareció ningún artículo en la prensa. No obstante, se cuestionó tras bambalinas y fueron críticas que lastimaron mucho a Antonia y ella paró de pintar. Se detuvo. Después de esta instalación hizo alguna que otra tinta: en 1969 se detiene su producción. (Díaz, 2002)

El expresionismo grotesco, en donde su trabajo ha sido denotado y diferenciado, es consecuencia del nuevo estilo, el cual a partir de los años 50 y principios de los 60 surge en el contexto europeo, norteamericano y latinoamericano. Este nuevo estilo reconsidera a la figuración como “desarmada”, “desarticulada”, “deforme” y es por ello que el trabajo de Eiriz recuerda las figuras de Francisco de Goya (su obra entra en un estilo personal y único en la historia del arte), Francis Bacon, James Ensor, José Clemente Orozco y las imágenes desgarradoras de Kathe Kollwitz (las figuras de Kollwitz subyacen “abominables”, pero su contexto es después de la I Guerra Mundial).

En el mismo orden, enfocemos *Monje hablando con una anciana* (1824–1825), *El Hombre de gorra militar* (1947), *La entrada de Cristo en Bruselas* (1889), *Catarsis* (1934), *Los Teules* (1945) y *Mujer con hijo muerto* (1903). En la obra de Goya la crítica social a la religión con énfasis en la expresión facial distorsionada, así

como el ejercicio voraz de la imagen dramatizada de Bacon, el imaginario colectivo en la mirada irónica de Ensor, la grandilocuente pincelada y trágico imaginario de Orozco, así como los horrores de la guerra y el pesimista universo humano de Kollwitz se asoman en la obra de Eiriz involuntariamente.

Es importante recalcar que su trabajo de la imagen es exclusivo de una rara fisonomía insular que muestra “desfachatez” en la estructura del discurso, mediando siempre la fascinación por la elocuencia sopesada en una ejecución técnica óptima y liberada de prejuicios. Todas estas influencias no pueden dejar de ser advertidas desde la influencia de Marcel Duchamp, quien en 1913 crea su primer *ready made*: *Rueda de bicicleta sobre un taburete*.

La consideración del concepto por encima de la forma es lo que el arte objeto pretendía y pretende. Para ello, la función de una pieza de uso cotidiano puede convertirse en un objeto inútil (ante su funcionalidad) y obtener un sentido estético. Es así como las cosas aparecen con nuevos significados. La instalación artística, dentro de las clasificaciones de la historia del arte, es fechada desde los sesenta del siglo XX. Su participación distinta en el panorama del arte se interpreta como una provocación efímera que sucede en un espacio y contexto, que puede aceptar o invitar al espectador en cuanto a uso de sus objetos en libre albedrío, así como la modificación del discurso.

Será en *Tribuna para la paz democrática* donde Eiriz se manifestará con destreza en un discurso adelantado a su temporalidad histórica y geográfica. El tema de la paz será sobrepasado, y la paloma y la rama de olivo serán desplazados iconográficamente por una tribuna, un podio, un micrófono y sillas; así como la palabra paz contendrá una idea completa a nivel del lenguaje visual, que construye otras posibilidades en el imaginario colectivo, cimentando reflexiones de tipo filosóficas, no es por gusto que podamos leer sobre unas banderitas que cuelgan de un cordel rojo (Imagen 19).

PCV por una paz democrática

La paz democrática es un tipo de paz que al menos resulta sospechosa al espectador. Alrededor de estos análisis teóricos sobre la paz democrática, muchos países se abocaron a su implementación, sobre todo después de la II Guerra Mundial, y Cuba no fue la excepción. Este tipo de teoría sobre la paz establece que las distintas resoluciones entre los Estados o países sobre el uso de la fuerza de un país sobre otro debe estar establecido sobre el principio de que posean un régimen político democrático; es decir, que las relaciones internacionales deben enfocarse sobre el manifiesto de una política exterior pacifista.

Pero la teoría sobre la paz democrática no exenta que internamente un país pueda funcionar bajo un régimen totalitario o autoritario mientras que su mirada diplomática abogue por la paz y no la guerra (Gobetti, 2009). Y allí, ante esta evocación lingüística, se asoma el universo contemporáneo de las imágenes y las palabras como síntoma de una obra eiriziana.

En los años sesenta del siglo XX, la Paz es experimentada desde otros espacios reflexivos y otras improntas históricas, como puede distinguirse, y que bien valdría la pena resaltar para el caso de Cuba como un discurso contrapuesto. No será sólo a nivel de análisis universales, sino esta forma de paz vislumbrada en la isla para la época mencionada. En 1961, será el mismo Castro quien pronunciaría las famosas “Palabras a los Intelectuales”. Dicho discurso anunciaba la nueva forma de abordar el compromiso que los artistas tenían que asumir con respecto al pueblo cubano. Ese mismo año en el Consejo Nacional de Cultura de Las Villas, el tema de la paz será interpretado por artistas de 27 países; destacaremos el cartel de Servando Cabrera como promoción de dicho evento.

Estas conversaciones entre la paz y la imagen, en la Cuba de entonces, continuarían toda la década con cierta recurrencia,

pudiera decirse, con un interés sobresaliente^[12]. El historiador del arte y experimentado ensayista cubano Hamlet Fernández menciona en el ensayo *Antonia Eiriz y las circunstancias* (cuarta parte)^[13], con respecto a *Una tribuna para la paz democrática* (Imagen 19), una nota que resulta reveladora para estos análisis ya que nos devela, entre muchas cosas, el misterio de las siglas PCV:

En un discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz en la conmemoración del X Aniversario del Asalto al Palacio Presidencial, efectuada en la Escalinata de la Universidad de La Habana el 13 de marzo de 1967, este hacía la siguiente declaración: “Comenzó la dirección del Partido Comunista de Venezuela a hablar de paz democrática. ¿Y qué es esto de paz democrática?, se preguntaba mucha gente del pueblo. ¿Y qué es esto de paz democrática?, nos preguntábamos nosotros mismos, dirigentes de la Revolución Cubana. No entendíamos. No entendíamos, pero a pesar de todo queríamos entender. ¿Qué significa esto?, le preguntábamos a algunos dirigentes venezolanos. Y entonces venía la consabida y elaborada teoría de aquella táctica, de aquella maniobra, que no era ni con mucho abandonar la guerra, ¡no, no!, sino una maniobra para ampliar la base, para destruir al régimen, para debilitarlo, para socavarlo”. Un fragmento de este discurso, al que pertenecen las líneas citadas, lo debo a la gentileza de Desiderio Navarro; a él agradezco esta valiosa información, la cual nos permite suponer que la *Tribuna* de Antonia estuvo inspirada en este suceso específico, y por supuesto en la problemática histórica que en aquel discurso era discutida por Fidel: los partidos comunis-

[12] Notaremos en el mismo 1968 el cartel cubano sobre el Aniversario de la Revolución Cubana en el mundo árabe, así como la colaboración extranjera en el diseño de estos temas, por ejemplo, el cartel de la película de Tomas Gutiérrez Alea *Memorias del Subdesarrollo*, que fue diseñado por el artista español Antonio Saura.

[13] El autor menciona que este ensayo está relacionado con dos escritos anteriores. El primero se encuentra publicado, originalmente, en *Arte Cubano*, no. 2, 2009, pp. 70-76 (con este texto Fernández obtuvo el premio Ensayo de Crítica de Arte “Guy Pérez Cisneros”, 2010). El segundo se titula *Apostillas a Antonia Eiriz y las circunstancias* que fue publicado en *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero (2013, pp. 32-35).

tas latinoamericanos del momento, el pueblo, y las diferencias estratégicas y políticas para conducir los procesos revolucionarios. (Fernández Díaz, 2015)

Imagen 19

Una tribuna para la paz democrática



Óleo y collage sobre tela, 220 x 250.5 cm; instalación, Antonia Eiriz, 1968
Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Fuente: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/antonia-eiriz-una-tribuna-para-la-paz-democratica-1968>

Sobre estas improntas, en el año 1967, acontecen hechos significativos para la historia del arte. El histórico salón parisino Salón de Mayo, que surgió durante la Segunda Guerra Mundial por iniciativa de un grupo de artistas franceses, provocando una respuesta antinazi en mayo de 1945, se trasladaría, más de veinte años después, a la Cuba de 1967 como un acontecimiento único. En este suceso hubo una participación masiva de artistas cubanos e internacionales, convocados por el artista Wifredo Lam, quien anteriormente había participado en París de este salón con activa frecuencia.

El acontecimiento conllevó la realización de un mural colectivo en espiral, muy *ad hoc* con la cultura psicodélica y el estilo pop de la época. En dicho mural la participación multidisciplinaria era fascinante, desde pintores, poetas, caricaturistas, etc., hasta carpinteros, obreros o políticos. La presencia de figuras como Pablo Picasso en exposiciones anexas a este evento muestran la conversación que llevaba sosteniendo el pintor con los temas de izquierda y la cultura de la paz desde décadas anteriores, y que permitieron, no sólo por su amistad con Lam, su presencia, sino su afirmativa conducta hacia las temáticas que sostenían “el romanticismo revolucionario” en el que estaba inscrito Cuba para los intelectuales y artistas de esa generación.

Dos puntos importantes dentro de este mural es la presencia de dos pintoras cubanas con ciertas coincidencias temporales y revolucionarias en cuanto a los procesos artísticos de la isla: Lolo Soldevilla y Antonia Eiriz. Soldevilla en 1965 crearía el grupo Espacio, que integró artistas a un concepto grupal multidisciplinario, único en la historia del arte cubano, diseminado en pocos años por las mismas labias ideológicas a las que el trabajo de Eiriz estaría sometido un año después de este suceso.

Este proyecto colaborativo (110 artistas cubanos y extranjeros) que fue finalizado el 19 de julio de 1967 e inaugurado el 30^[14], está concebido sobre 6 paneles en óleo sobre lienzo y compartimentado en 100 espacios, del que, coincidentemente para el caso de Soldevilla, el espacio 65 fue para ella y el espacio 100, pegada a una esquina izquierda se encuentra la aportación de Eiriz. A diferencia de la mayoría de los que colaboraron, a ambas autoras

[14] Esta inauguración tuvo su sede en el Pabellón Cuba, La Habana. El mural fue restaurado en el 2008 y expuesto en *Montreal Museum of Fine Arts* dentro de la exposición *Cuba. Art and History from 1968 to today*. Este mural pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba y tiene una medida de 501 x 1083 m.

no les importaron los discursos alegóricos ni las consignas, sino su figuración preconcebida sobre deformaciones histriónicas. La anulación de la crítica a la Revolución cubana por sus dirigentes se hace, en la década de los sesenta, evidente y será en 1968 un año voraz en estos aspectos para los artistas cubanos. En el Congreso Cultural de la Habana, celebrado ese mismo año (4-11 de enero):

El evento constituyó un foro en que los representantes de la URSS y el campo socialista —que sumaban 55 personalidades, con unas 15 ponencias presentadas— estuvieron virtualmente anulados. Fue el escenario en el que Fidel, en alusión indirecta y crítica a la política de coexistencia pacífica y de no apoyo a los movimientos de liberación nacional defendida por la URSS, expresó: «¡No hay nada más antimarxista que el dogma y el pensamiento petrificado!» (Rafuls Pineda, 2022)

Las declaraciones de Fidel Castro, tres días después de la invasión de la Unión Soviética a Checoslovaquia el 20 de agosto serían justificadas por el entonces dignatario cubano. A pesar de que llegó a referir que era una intervención necesaria por el peligro inminente cimentado en que los checos mostraban una constante desafección a los principios socialistas; hubo violaciones a los principios internacionales sobre las conversaciones de autodeterminación y los entramados diplomáticos de la paz.

Dicho año, tanto Heberto Padilla (cabe señalar que también participó en el mural colectivo del Salón de Mayo de 1967 en la Habana) como Antón Arrufat ganarían premios con sus libros *Fuera del Juego* y *Los Siete contra Tebas*, respectivamente; que de inmediato fueron cuestionados por los directivos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), ya que las consideraciones sobre su utilidad ideológica no eran ni remotamente convenientes a los intereses de la Revolución. Estos son de los puntos sustanciales que la relación entre la mirada política y la creación artística en

1968, dominase en la escena cubana de entonces. Es por ello que se ha ignorado “oficialmente” lo que había sucedido con *Tribuna para la paz democrática* de Eiriz.

No está de más distinguir que el trabajo de Eiriz redefine y estructura en su imagen una serie de iconos representativos de lo que pudiéramos llamar un “compendio” de “lamentables sucesos” en la Cuba del 68 con respecto al papel, mismos que a juicio de la nomenclatura política-cultural debían ser y hacer los artistas en la sociedad. No se debe perder de vista que, dentro del mismo Congreso Cultural de la Habana, donde serían convocados intelectuales de las artes, letras y ciencias, la asistencia de muchos de ellos respondió a ciertos principios que estructuraron el diálogo sobre la solidaridad hacia regiones como África, Asia y América Latina.

Lo que se estaba hablando en la isla ese año básicamente era el progreso cultural, ya que éste dependía de la vinculación de los intelectuales con la sociedad civil. El intelectual debía ser un portavoz revolucionario que educara con su obra, y su obra estaba destinada a estar a la altura de los principios socialistas. Allí estuvieron Julio Cortázar, Mario Benedetti y David Alfaro Siqueiros, por mencionar sólo algunas de las grandes figuras de la cultura latinoamericana.

Entre estos, hombres de letras de disímiles orientaciones estéticas y políticas como surrealistas, trotskistas, socialdemócratas, comunistas sin filiación oficial, del bloque burocrático soviético o pro-chinos, liberales de izquierda, guerrilleros, pacifistas, masones, freudianos, guevaristas, católicos revolucionarios y fidelistas. Por primera vez en la historia del socialismo, un país autoproclamando como tal lograba reunir tal diversidad intelectual. (Rafuls Pineda, 2022)

A decir de Ramón Hondal: “[...] una autoridad férrea que lanza unas leyes terribles a una masa sumisa, temerosa, decadente y,

sobre todo, moribunda.” (Hondal, 2022) denota personas petrificadas o inamovibles, sentadas o paradas. Es por ello que la silla es uno de los elementos más interesantes en la obra de Eiriz. Dicho recurso no sólo hace referencia a obras anteriores, donde la silla había sido un componente recodificado; recordemos la obra de Joseph Kosuth: *Una y tres sillas* de 1945, un trabajo contenido por una fotografía de una silla y otra del significado de silla en el diccionario y la silla física. En este caso, queda demostrada la intención de crear una obra que revela el concepto como prioridad ante la forma: escultura, fotografía, instalación.

Distinto es el caso de la obra del artista mexicano Pedro Friedberg, quien tomará las sillas o las mesas como elemento significativo de posibilidades lúdicas, sus famosas *Hand Chair* abundan en espacios urbanos, domésticos y comerciales. En la obra de Eiriz, todas las sillas antepuestas ante la pintura, construyen la escena plástica, una escena que no puede explicarse sin el espectador. Anteriormente, ya nos habían puesto frente al lienzo a ser partícipes de una escena inconclusa. En *Las Meninas* de Velázquez se asoma el pintor a mirar a quienes, al parecer, sólo están reflejados en el espejo del fondo, al mismo tiempo que alguien más sube las escaleras y de reojo observa.

Sin el público la escena no puede explicarse, puesto que aquello que se refleja y aquello que aparentemente se mira, así como los personajes que se encuentran en primer plano observan algo que no está en el cuadro. Esto significa que ya nos habían sentado, parado o acostado frente a una obra a ser útiles y a cumplir una función relevante en cuanto a resignificar lo que un artista ha sugerido. Antonia Eiriz en su trabajo mencionado nos permite agregar otros elementos de la revelación perceptiva: nos da permiso de alzar la voz (distíngase en Imagen 20).

Imagen 20

Una tribuna para la paz democrática^[15]



Óleo y collage sobre tela, 220 x 250.5 cm; instalación, Antonia Eiriz, 1968. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Fuente: <https://rialta.org/eiriz-zarza-tres-notas-sobre-el-gesto-moribundo/>

Un año después de que Antonia Eiriz realizara *Una tribuna para la paz democrática* el trabajo de Luis Camnitzer en Fosa Común^[16] (1969) mostraría:

[...] las relaciones entre palabra e imagen, que ubican su obra en el campo de las reflexiones del conceptualismo. Pero a diferencia del conceptualismo estrictamente lingüístico, el desafía

[15] Esta imagen es correspondiente a la exposición dedicada a Antonia Eiriz en el Museo Nacional de Bellas Artes, la Habana, Cuba, en 2022.

[16] Esta es una obra escrita en un estencil o plantilla alargada que fue colocada en el piso del Instituto Torcuato Di Tella como parte de Experiencias 69, una muestra colectiva que se inauguró en Buenos Aires, Argentina. La obra fue exhibida como una instalación. Camnitzer coloca al lenguaje como su prioridad para dar facultad creativa al público y lograr un bien común.

tautologías desde el significado poético y político. Interpela el sentido común con paradojas que contradicen el conocimiento establecido de las cosas y de los hechos de la historia [...]. La violencia como un problema de representación [...] miedo que instrumentó la dictadura [...] Camnitzer nos confronta, con insistencia, con el problema ético y estético de la violencia y su representación. (Rubira, 2006)

Por otra parte, el caso emblemático de la artista colombiana Doris Salcedo, desde los años ochenta del siglo XX es, a decir de Celia Diez Huertas, un caso que recurre a la eficacia de la metáfora para no hacer representación de la violencia:

Los objetos más cotidianos empezaron a convertirse en la representación material del ausente, y cada uno de ellos venía prestado de una historia igual de cruel y violenta que real [...] la mayor posibilidad del arte no está en mostrar el espectáculo de la violencia sino en esconderlo [...] Salcedo empezó a colgar sillas en las paredes del nuevo Palacio de Justicia de Bogotá (se hace referencia a la obra 6 y 7 de noviembre (2002)) justo a la hora en la que empezó la toma [...] y terminó de poner la última cuando terminó la tragedia. “La estructura de esta obra es caótica, como la guerra”, dice Doris Salcedo. (Diez Huertas, 2006, p. 390)

Dicho sea, que el trabajo sobre “la ausencia” y “el silencio”, ambos entonados en la violencia y la denuncia social han formado parte de los discursos del arte contemporáneo cubano en la obra de Tania Bruguera^[17], quien haría una resignificación de la obra de Eiriz, en el panorama en el que se reflexiona el tema de la Paz.

[17] Tania Bruguera Fernández nació en la Habana en 1968. Es una artista multidisciplinaria y su obra se enfoca hacia los temas políticos mediante el performance, la instalación y el video. Su obra es parte de las colecciones de los más prestigiosos museos del mundo y ha obtenido premios de alta envergadura como lo es el de la Asociación de Críticos de Arte de Nueva York. En el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA) creo la cátedra Arte de la Conducta, un proyecto alternativo que buscaba y busca la intervención directa dentro del espacio y con ello modificar las estructuras del poder (Bruguera, 2003).

Sergio Rubira plantea que el trabajo de Bruguera ahonda en la “[...] experiencia colectiva a través de una vivencia propia” (Rubira, 2006, p. 78). Es, al develar el secreto de su labor, el hilo rojo que une la obra sesentera de Eiriz y la de Bruguera con agregados conscientes o igualmente intencionados: “[...] apariencia ritual, ceremonial [...] recuperación de la memoria y el modo en el que ésta puede ser manipulada por el poder [...] arte de conducta [...] forma en la que actúan poder y autoridad” (Rubira, 2006, p. 78).

Un tema que aún nos deja visibles consecuencias en las reflexiones de los artistas actuales y sobre todo en el ámbito latinoamericano. Esta obra titulada *Autobiografía*, del 2003, posee dos versiones, una para ver dentro de Cuba y otra para verse fuera de ella. La obra en cuestión fue presentada en la octava Bienal de la Habana; es una instalación sonora, en la cual destacaremos dos elementos que a su vez sugieren la resignificación de la obra de Eiriz: las consignas y la tribuna con micrófono. Por un lado, las consignas entran en el ámbito de lo sonoro, pero el micrófono, a pesar de estar conectado a bocinas, no suena; por tanto, es imposible expresarse.

Edgardo Ganado Kim menciona que esto es heredado de los surrealistas que trabajaron con “las circunstancias incompatibles” y “los ambiguo y lo paradójico” (Granado Kim, 1997). La paz como concepto cívico, como factor fundamental de la civilidad (recorremos a los griegos) tiene sentido en la descontextualización que se recontextualiza, ya que está implícita en el concepto de democracia (la voz del pueblo) y en el sentido de civilización como voz política.

Si algo debemos recalcar en este recorrido es que una de las representaciones iconográficas sobre la paz, históricamente, ha sido su duplicidad hipericónica: la paz enfrentada o hermanada. En el caso de un enfrentamiento, su contraposición es la guerra y esto, a su vez, generó disímiles representaciones desde los griegos. El contrafuerte de su discurso ha sido, en muchas ocasiones, la

justicia. Estos conceptos filosóficos-estéticos terminaron configurando las distintas teorías sobre las que se ha estructurado, como para este caso específico: la paz democrática.

Las variaciones del tema tendrán contextos culturales, sociopolíticos e históricos que definen sus diacronías simbólicas: la ausencia, el silencio, el abuso de poder, la violencia y sus contrapartes objetuales variaran entre balanzas, manuscritos, cetros, astrolabios a objetos modernos o contemporáneos que no alteran el discurso sobre la paz, por el contrario, lo han enriquecido. Todo ello también es científico, tecnológico, variable según el tiempo al que los objetos pertenecen: las sillas frente a un podio como ausencia de libertad, un micrófono y una bocina sorda aludiendo a la justicia, una tribuna y la ausencia como cetro de poder. En cada caso, la paz es cuestionada y esa mutación sólo es un movimiento en el significado iconográfico de la imagen. Si bien la guerra había sido la acusada conceptual y visual, ahora es la paz la que está en entredicho.

Éstas son las maneras en las que Eiriz y Bruguera, en tiempos distintos y en locaciones similares, contextualizan su sentido hipercónico de la paz. Establecen su criterio temporal sobre su creación de imágenes y, por consiguiente, su manejo de iconos cumple su función histórica. La conversación sobre la paz, en la obra de Eiriz, es una imagen verbal obvia, que se asume como el eje por donde ronda lo que nadie se atreve a cuestionar desde el sitio del espectador. Allí está la paz, puesto que la visualizamos a través del lenguaje.

Es la clase de imagen a la que Mitchell ha referido, que participa en duplicidad idea-imagen, y todo lo que permite el desarrollo de su presentación visual. Dicha imagen posee una forma histórica específica y está hecha “a imagen” del momento en el que Cuba se encontraba sumergida histórica, cultural y políticamente; pero

también es al modo en el que el creador la produce, porque forma parte de su tiempo y de la evolución de la idea y de la forma en la que esa idea es imagen.

La visualización que muestra Eiriz es una mutación debida al entorno social y cultural al que estuvo sometida. Estos contrastes son evoluciones que no sólo el arte permite a las formas y los contenidos, aflorando con ello estilos y estableciendo nuevas convenciones, sino la manera en la que el productor de imágenes somete su tiempo a su discurso visual. Digamos que es lo que Panofsky reafirmó como “marco de referencia” y específicamente como “relación temporal recíproca” de la que Antonia Eiriz no pudo escapar.

REFERENCIAS

- Bruguera, T. (2003). *Autobiografía* (versión dentro de Cuba). <https://taniabruguera.com/autobiografia-version-dentro-de-cuba/>
- Díaz, E. (15 de febrero de 2002). *Antonia Eiriz: contra la mediocridad, la burocracia y el abuso de poder*. <https://www.lajiribilla.cu/antonia-eiriz-contra-la-mediocridad-la-burocracia-y-el-abuso-de-poder/>
- Diez Huertas, C. (2006). Doris Salcedo. En R. Olivares (Ed.), *100 Artistas Latinoamericanos* (p. 390). EXIT PUBLICACIONES.
- Fernández, H. (2015). Antonia Eiriz y las circunstancias. En R. Lastre (Ed.), *Anatomía de una isla: jóvenes ensayistas cubanos* (pp. 93-113). Ediciones La Luz.
- Gibson, C. (2011). *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*. En J. L. García (Trad.). Akal.
- Giunta, A. (2006). Luis Camnitzer. En R. Olivares (Ed.) *100 Artistas Latinoamericanos* (p. 94). EXIT PUBLICACIONES.
- Gobetti, Z. (enero-junio de 2009). Una revisión de la teoría de la paz democrática. CS(3), 39-74. <https://www.redalyc.org/pdf/4763/476348367002.pdf>
- Gombrich, E. H. (2009). *La Historia del Arte*. Phaidon.
- Granado Kim, E. (1997). *Diálogos Insólitos ARTE OBJETO*. La Sociedad Mexicana de Arte Moderno.
- Hondal, R. (17 de Enero de 2022). *Eiriz, Zarza...Tres notas sobre el gesto moribundo*. Rialta Magazine. <https://rialta.org/eiriz-zarza-tres-notas-sobre-el-gesto-moribundo/>
- LLanes, L. (2001-2004). *SALON DE MAYO de París en la Habana, Julio de 1967*. P. M. Chiroles, Ed., & O. S. Santamaria (Trad.). ArteCubano ediciones.
- Mitchell, W. (2016). *Iconología Imagen, texto, ideología* (Vol. 1). En M. L. Seoane (Trad.) Capital Intelectual.
- Mirón Pérez, M. D. (2004). Eirene: Divinidad, género y paz en Grecia Antigua. *Dialogues d'histoire ancienne*, 30(2), 9-31.

- Rafuls Pineda, D. (27 de 9 de 2022). *El Congreso Cultural de La Habana (1968) y el Primer Congreso de Educacion y Cultura (1971). Cronología de un gran rompecabezas sin todas las piezas*. La Tizza Cuba <https://medium.com/la-tiza/el-congreso-cultural-de-la-habana-1968-y-el-primer-congreso-de-educaci%C3%B3n-y-cultura-1971-175162385b46>
- Rubira, S. (2006). Tania Bruguera. En R. Olivares, *100 Artistas Latinoamericanos* (p. 78). EXIT PUBLICACIONES.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Alianza.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre Iconología*. Alianza.
- Warncke, C. P. (2007). *Pablo Picasso 1881-1973* (Vol. 2). En I. F. Walther (Ed.) TASCHEN.



Ética de guerra y paz en paisajistas de la segunda posguerra

Maria Eugenia Rabadán Villalpando

*¡Ver a la naturaleza es el mayor
desafío de la humanidad hoy!*

Resumen

Este trabajo examina, a partir de ejemplos concretos de obras de un modelo de artistas que, entre la modernidad y después de la modernidad, han estudiado visualmente la naturaleza en tiempos de guerra, con un comportamiento ético, en tanto que articulaban un entero cambio paradigmático y, por tanto, de *Gestalt* en las artes visuales.

La reestructuración visual y conceptual de estas obras es fundamental para examinar lo ético del arte frente a la guerra atrozmente desenvuelta en el paisaje. De no concienciar este cambio frente a las obras de autores como Jacques Vaché, Henri Gaudier-Brzeska, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Joseph Beuys, R-traut Uecker Klein Moquai, Yves Klein, Günther Uecker, Anselm Kiefer, Gerhard Richter, o Ulay, los paisajes o pos-paisajes podrían permanecer ocultos a la vista del observador, dado el cambio en el

sistema de la imagen introducido por lo abstracto y lo conceptual en el arte desde principios del siglo pasado. Esta es una labor que está siendo trabajada en la historia del arte, de la cual este capítulo es un segmento.

Palabras clave: artes visuales; paisaje y cambio paradigmático; después de la modernidad; ética de guerra y paz

Introducción

Esta obra es parte de una línea de investigación de larga duración sobre el paisaje después de la modernidad. Desde la transhistoria del arte tratamos de pensar de manera crítica la concepción vanguardista de la historia que concede al *land art*, *earth art* y *environmental art*, el ingenio de haber sido las neovanguardias, que sustancialmente visualizaron el paisaje, la tierra y el medio ambiente en el arte del siglo XX. Estos neologismos, conceptuados en los años sesenta del siglo pasado, están justificados porque sus comunidades artísticas perciben que el término paisaje, de origen renacentista, no se ajusta a su concepción en el contexto del arte después de la modernidad, como lo expresa Anna M Guasch en una nota más adelante.

De acuerdo con Kenneth Clark, el canónico historiador del paisaje, este género es un estudio con el cual los artistas desplazan del enfoque visual a través del espacio: “[...] hay un sentido remarcable de nuestro estar en el paisaje -de nuestro ser capaces para proceder suavemente [con la visualidad] desde el primer plano a la distancia” (1991, p. 32). Estamos de acuerdo con la definición del paisaje de Clark, aun cuando tenemos una percepción visual y conceptual diferente de la suya a partir del cubismo. Como él, consideramos los paisajes naturalistas, pero visualizamos los abstractos y conceptualistas, además de las combinaciones posibles

luego del cambio epistémico y paradigmático de principios del siglo pasado (1907-1915).

Obras como *Paisaje relacionado con Los segadores* (1907) o *Paisaje* (1907) de Pablo Picasso (Daix y Rosselet, 1980, pp. 201-202) son ejemplos de los primeros paisajes cubistas, de los cuales es paradigmático *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, tanto como los cincuenta bocetos de este mural, a los cuales consideramos paisajes de la ciudad habitada al momento de su destrucción por el bombardeo alemán e italiano^[1].

Desde entonces, son inconmensurables las obras incompatibles con la concepción de la pintura como representación de lo natural y lo sobrenatural desde el Renacimiento —cuando tiene su origen el paisaje (Gombrinch, 1984)—. Esa discordancia, que implica la articulación de perceptos enteramente nuevos, plasmados en *Gestalten* formales visuales contrarias a las representaciones pictóricas, aparecen cifradas a la vista de quienes no han aprendido los perceptos abstractos y conceptualistas articulados a principios del siglo pasado, como ejemplifican los paisajes cubistas, neoplasticistas, noobjetivistas, o los *ready-mades* entre otros. Estos perceptos han aparecido cifrados a la vista de quienes no han asimilado la concepción del arte —de la cual son consustanciales estos estudios visuales sobre el paisaje—.

Un ejemplo de la imperceptibilidad del paisajismo cubista lo expresa Regis Debray en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, de la siguiente forma: “La desaparición

[1] “Observaciones –del registro de la obra en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía–: El mural <Guernica> fue adquirido a Picasso por el Estado español en 1937. Debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial, el artista decidió que la pintura quedara bajo custodia del Museum of Modern Art de Nueva York hasta que finalizara el conflicto bélico. En 1958 Picasso renovó el préstamo del cuadro al MoMA por tiempo indefinido, hasta que se restablecieran las libertades democráticas en España, regresando la obra a nuestro país en el año 1981.” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía s.f.)

del paisaje en la pintura de vanguardia de principios de este siglo (Picasso lo ignoró siempre), ¿anunciaba el paso del terruño al entorno del que se benefician nuestras empresas de servicios clean?” (Debray, 2000, p.169).

Por otra parte, las expresiones *land art*, *earth art*, y *environmental art*, evidentemente, no denominan los paisajes de otros artistas como *7000 Robles* (1982-1986), de Joseph Beuys; *Galaxia* (1959) (1989, p.25), de Rotraut Uecker Klein Moquai; los fotomurales de petroquímicas en Amsterdam, de Ulay; o de artistas de otras vanguardias como el neoexpresionismo alemán: *Cauterización del Distrito Rural de Bunchen* (1974), de Anselm Kiefer (Schama, 1995, p.18); o del *Pop Art*, como *Jerusalem* (1995), de Gerhard Richter (1998, p.104); del *nouveau realisme*, *Blue Expotions* [*Explosiones Azules*], de Yves Klein (2007, p. 28); o de *Zero*, los paisajes enclavados de Günther Uecker, que analizaremos adelante.

En ese sentido, consideramos fundamental conservar una categoría general de paisaje, anteponiendo el prefijo pospaisaje a aquéllos que reestructuraron su percepción a partir de los cambios teóricos y, por tanto, de *Gestalt*, formal visual de principios del siglo XX, hacia la abstracción y el conceptualismo, como los paisajes cubistas mencionados, los neoplasticistas, como *Composition in line* (1916), de Piet Mondrian (Joosten, 1998, p. 33), o los *ready-mades*, como *Handmade Stereopticon Slide* (1918-1919), de Marcel Duchamp (1989, p. 288).

De esta forma, es factible visualizar los pospaisajes posteriores al cambio revolucionario de 1907-1915, incluidos los que traten sobre la guerra, lo cual justifica teorizar el paisaje desde una perspectiva diferente a la concepción vanguardista de la historia, con el objeto de asegurarnos de que los estudios visuales sobre el paisaje superviviente no sean invisibilizados^[2].

[2] No olvidar en las conclusiones que hemos analizado el paisaje superviviente y sus principales características, el de artistas que no militaron de manera vanguardista, que militaron en otras vanguardias, que no sólo el de los vanguardias más naturalistas... pero que siguieron haciendo estudios visuales sobre el paisaje.

Nuestro enfoque interpretativo permite relacionar las obras de las vanguardias históricas, las nuevas vanguardias, transvanguardias, las de los artistas independientes que son estudios visuales con un sentido remarcable de nuestro estar en el paisaje, parafraseando a Kenneth Clark. Aquí, ponemos en concordancia los estudios visuales sobre los paisajes de artistas redivivos que trabajaron desde una perspectiva ética los vestigios de una guerra que había destruido el campo y las ciudades como jamás había sucedido en la historia de la humanidad.

Hay paisajistas emigrantes, en cuyos estudios visuales plasmaron la visualidad formada en los nuevos territorios, como el óleo sobre lienzo *Europa después de la lluvia II* (1940-1942), de Max Ernst, que es un paisaje relativo a Sedona, Arizona, en los Estados Unidos de Norteamérica (Gimferrer, 1977, p. 90). También hubo artistas como Otto Dix que, de acuerdo con Stephanie Barron, se acogieron a la pintura de paisaje a fin de continuar en un terreno neutral (1997, p.14). En ese sentido, justificamos la importancia que tiene el visibilizar y asociar a estos pospaisajistas junto a los del *land art*, *earth art* y *environmental art*.

Este texto trata de analizar un modelo de obras de artistas después de la modernidad, la mayoría de los cuales enfrentaron el estado de devastación del territorio en el cual habían sobrevivido durante la segunda posguerra mundial. Ahí fundamentaron su obra, cuestionaron a la generación de sus padres sobre lo que había sucedido. Ineludiblemente, al haber experimentado la guerra y la paz, en la obra de estos artistas visuales se hace evidente una conciencia ética del paisaje. Es decir, independientemente de las variantes formales plasmadas en las obras, hay en ellas un contenido político, un comportamiento social, una percepción de haber estado frente a la más completa destrucción del paisaje jamás sucedida. Existe una necesidad de restaurar el bien común y, según lo que Anselm Kiefer experimentó en su obra *Ocupaciones*, también de comprender en la posguerra la locura y la desorientación que había sucedido.

Configuraciones sobre ética de guerra y paz en los estudios visuales sobre el paisaje

Cuando la tricotomía kantiana se desmoronó^[3], los conceptualistas desterraron la estética y encumbraron lo cognitivo a una autoridad elevada, entonces los artistas del performance, también desterraron la estética, introdujeron la facultad ética (o social) en una posición de autoridad. En ambos casos la estética fue desterrada en parte desde un sentido que su legitimidad ha sido cuestionable una vez que sus funciones de nublar la mente a las realidades de la historia fueron vistas, y en parte como un intento para enderezar a la vez de equilibrar todo lo que de otra manera ha sido sesgado. (Mc Eville, 2005, p. 217)

Entre las diferentes aproximaciones a la cuestión ética de guerra y paz en el arte, Thomas McEville piensa, por ejemplo, en la obra de Yves Klein (que nosotros también trataremos) y el Gutai Art Association (1954-1972)^[4]. En Japón, se refirieron a la conflagración en la inmediata posguerra, mientras que en los Estados Unidos de Norteamérica —*Out of the ashes* [Fuera de las cenizas]— se desa-

[3] Mc Eville, tras haber teorizado sobre la influencia que el pensamiento de Pyrron, sobre la cuestión de la indiferencia, pudo haber tenido en Marcel Duchamp, explica que no hay evidencia de que Duchamp hubiera estudiado la tricotomía kantiana durante su tiempo en Saint Genevieve, pero que, de cualquier forma, Duchamp había centrado su creación en la facultad de la razón, la práctica y el juicio. Todas éstas, basadas en la ética nicomáquea de Aristóteles, quien reconoce en ellas tres facultades humanas: la cognitiva, la ética —práctica en Kant— y la estética —el juicio— que Kant entiende como entidades separadas. Al respecto, Mc Eville reconoce la siguiente declaración de Duchamp en la entrevista de James Johnson Sweeney: “poner la pintura nuevamente al servicio de la mente”, es decir, que el arte puede tener bases cognitivas tanto como estéticas. En ese sentido, se puede discernir si el arte es puro o práctico —ético—.

[4] Jiro Yoshihara lidera al Gutai Art Association, que es una comunidad con un fuerte carácter espiritual y libertario de posguerra. Su obra se plasma principalmente en performance, instalación y happening. https://www.whitestone-gallery.com/pages/gutai?srsId=AfmBOor7bZmJ9a6draciGo-G__tXmXdF2xZXaU-rJgxR5I-h5m-Gucxym

rrollaba el expresionismo abstracto y el *colorfield abstraction* [abstracción campo-color], aunque refiere el cuerpo de obra *Elegía a la República española*, de Robert Motherwell (McEvelley, 2005, p.51).

Por otra parte, Stephany Barron, curadora de *Los Angeles County Museum of Art*, en su trilogía de exposiciones “*Degenerate Art*” *The Fate of the Avant Garde in Nazi Germany* (Barron, 1991), *Exiles and Emigrés: The Fight of European Artists From Hitler* (1997) y de *Art of the two Germanys/Cold War Cultures* (Barron y Eckmann, 2009) trata el exilio de artistas que McEvelley no analiza específicamente. Este estudio alude a la obra de paisajistas como la del surrealista Max Ernst en los Estados Unidos *Europe After the Rain II* [Europa después de la lluvia] (1940); *Praga, Nostalgia* (1938) de Oscar Kokoschka, en la colección de la *Scottish National Gallery of Modern Art*, Edimburgo; *Melancoly Atomic and Uranic Idyll* [Melancolía atómica e Idilio uránico] (1945) de Salvador Dalí, expatriado como Ernst en los Estados Unidos de Norteamérica (1997, p.150).

Barron —con quien sintoniza nuestra investigación— interpreta como “paisajes herméticos” los de Yves Tanguy, como *The Earth and the Air* [La tierra y el aire] (1941) (1997, p.171); *Theory of Nature’s Strategy (Polypsychology)* [Teoría de la estrategia de la naturaleza (Polipsicología)](c.1939), de Mata Echaurren (1997, p.176); *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43), de Piet Mondrian, ha sido un paisaje neoyorkino extensamente reconocido (1997, p. 192); *The Cities Service Building, Fire Escapes, and the El* [El edificio de servicios de las ciudades, salidas de escape del fuego, y el El] (1940) de Andreas Fininger (1997, p.197); *Window Washing -Rockefeller Center* [Lavando las ventanas-Rockefeller Center] (1937), de André Kertész (1997, p. 202); *Lower Manhattan* [El bajo Manhattan] (1934) de George Grosz (1997, p.288); y Lyonel Feininger, *Manhattan Night* [Manhattan de noche] (1949) (1997, p. 298) forman una vasta evidencia del ejemplos de pospaisajes sustancialmente urbanos en el exilio. Esta curaduría de investigación analiza tres momentos par-

ticulares de la historia social del arte occidental. En ese sentido, es relativamente independiente de la más académica concepción vanguardista de la historia del arte; como Anna María Guasch lo entiende al examinar las obras que han tomado a la naturaleza como el medio:

A tenor de ello, la expresión *land art* podría traducirse como <arte del paisaje>, aunque en este caso entraría en conflicto con el tradicional género del paisaje (landscape), o como <arte de la naturaleza>. Y, en ese sentido, agrega numerosos neologismos derivados del *land art*: Al igual que otras tendencias del arte reciente, el *earth art* ha dado lugar a distintas denominaciones que enfatizan uno u otro aspecto de este, como han sido las de *environmental art*, *outdoors art*, *land projects*, *projects on site*, *field art*, *site art*, *terrestrial art*, *topological art* y, la mayor fortuna, *land art*. (Guasch, 2000, p.51)

Para tratar la cuestión ética de guerra y paz en paisajistas después de la modernidad, nosotros hemos formado un modelo de obras con el objeto de poner diferentes experiencias en proximidad. A partir de esta antología nos aproximamos, no sólo a mostrar evidencia de la actividad paisajista coexistente con las vanguardias naturalistas de referencia, sino a formar una idea de lo que el exterminio impidió crear, de lo superviviente, del exilio, la emigración e inmigración; de la encarnación en medio de un bombardeo, a través la creación de quienes experimentaron todo ello en la forma de un estudio visual del paisaje de un primer plano a la distancia. Esto significa que ha habido creación en el medio de la más completa aniquilación en la historia de la humanidad.

De acuerdo con el pensamiento de George Boas, la guerra, la devastación, el fanatismo y la tiranía carecen de poder para vencer al espíritu creativo al comentar la intervención del Reino de España en Holanda en el siglo XVI. Stevenius, Mercator, Ortelius y Jansen avanzaron en los campos de la ingeniería, la cartografía y la

invención del microscopio; mientras Orlando di Lasso, Phillipe de Monte y Cipriano estaban componiendo. Ticiano, Veronese y Tintoretto, de Palestrina, los dos Gabrielli y Peri, Shakespeare y Marlow habían estado pintando y escribiendo (Boas, 1969, pp.154.155).

No obstante, aun cuando los ejemplos de Boas hayan o no sido paisajistas, rememoramos aquellos artistas más recientes que fueron movilizados como André Bretón, Guillaume Apollinaire o Joseph Beuys, entre otros; aquellos que no volvieron como el fundador del vorticismo, Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), quien fue muerto en el frente de batalla, en Francia (Pound, 1990), durante la Primera Guerra Mundial.

Es decir que consideramos singularmente los artistas alcanzados por los genocidios como y según lo piensa Ezra Pound cuando escribe Gaudier: *Post Scriptum* 1934: “Durante dieciocho años la muerte de Henri Gaudier ha sido algo irremediable. Queda la obra de dos o tres años, pero la no creada partió con él” (Pound, 1990). Y aquellos que decidieron en qué términos volverían o no lo harían, como Jacques Vaché, quien en una obra con *umor*^[5] dispuso no tomar su vida hasta el armisticio: “He escapado, dice Vaché, por bastante poco... a este retiro. Pero me resisto a morir en tiempo de guerra [...] Moriré cuando quiera morir... Pero entonces moriré con alguien. Morir solo, es demasiado aburrido” (Breton y Vaché, 1974, p.23).

La Bauhaus por antonomasia instituye la educación del arte y lo artesanal tras el cambio paradigmático de principios del siglo XX, de acuerdo con el principio y fin de la República de Weimar hasta que ambas son disueltas por los nazis en 1933 (Wick, 1986). Entre sus estudiantes estuvo Gunta Stölz, quien, como enfermera de la Cruz Roja, se postula a la Bauhaus en 1919 con un portafolio de dibujos que expresan el horror de la guerra; Friedl Dicker,

[5]“[...] Vaché opone otra forma de insumisión que podría llamarse la deserción al interior de uno mismo.” (Breton y Vache, 1974, p 22).

egresada de la Bauhaus fue internada en el campo de concentración *Theresienstadt*, previo a su traslado a Auschwitz-Birkenau, el campo de exterminio donde fue asesinada.

En *Theresienstadt* fundó una escuela de arte clandestina cuyas actividades pedagógicas procedentes de la Bauhaus eran el único contacto con las facultades humanas de los estudiantes en concentración (Otto & Rossler, 2019, p. 235). Sus profesores exiliados en los Estados Unidos de Norteamérica fundan una escuela sucesora de la pedagogía de la Bauhaus alemana: el *Black Mountain College* en Carolina del Norte, mismo que recibe a Joseph Albers como profesor, quien además fue director del Departamento de Diseño en *Yale University School of Art* y profesor en *Harvard Graduate School of Design*. Walter Gropius fue profesor en *Harvard University*, como otros integrantes de la escuela iniciada en Weimar.

Al poner en conjunción un cuerpo de obras de artistas visuales que han conocido la más completa destrucción del territorio, hemos teorizado un modelo que muestra —incluso en circunstancias insoportables— ejemplos de diversos estudios visuales desde un primer plano a la distancia, después de la modernidad, además de la obra de artistas de las vanguardias naturalistas más reconocidas.

En la concepción vanguardista, el *arte povera* ha sido un movimiento de las neovanguardias cuyos artistas no siempre han sido mencionados entre los más naturalistas, aun cuando los caracteriza esta cualidad. Germano Celant en su libro *Arte Povera* (1989) argumenta una reestructuración en la *Gestalt* visual del arte *povera* en la que emerge la presentación —no la representación— de los reinos animal, vegetal y mineral en el ámbito de la creación artística, lo cual posiblemente sea uno de los motivos por los cuales su visualización difícilmente sea asociable con la palabra *paisaje*. Giovanni Anselmino, por ejemplo, entiende los campos magnéticos,

los campos gravitacionales, el transcurso del tiempo, como parte sustancial de la escultura; su propia corporalidad sustancia la obra de arte.

Animales, vegetales y minerales han surgido en el mundo del arte. El artista se siente atraído por sus posibilidades físicas, químicas, y biológicas, y vuelve a sentir el latido de las cosas del mundo, no sólo como ser animado, sino como productor de hechos mágicos y maravillosos. El artista-alquimista organiza las cosas vivas y vegetales en hechos mágicos, trabaja para descubrir la médula de las cosas, para reencontrarlas y exaltarlas. Sin embargo, su trabajo no tiene por objeto servirse de los materiales y elementos naturales más simples (cobre, zinc, tierra, agua, ríos, plomo, nieve, fuego, hierva, aire, piedra, electricidad, uranio, cielo, peso, gravedad, calor, crecimiento, etc.) para ofrecer una descripción o representación de la naturaleza, lo que en realidad le interesa es el descubrimiento, la presentación, la insurrección de valores mágicos y asombrosos de los elementos naturales. Como un organismo de estructura simple, el artista se confunde con el ambiente, se mimetiza con él, aumenta su umbral de percepción, inaugura una nueva relación con el mundo de los objetos. Es decir que aquello con lo que el artista establece relación no se reelabora; no expresa un juicio sobre ello, no busca un valor moral o social, no lo manipula: lo deja descubierto y evidente, se refiere a la sustancia del evento natural, como puede ser el crecimiento de una planta, la reacción química de un mineral, el comportamiento de un río, de la nieve, de las hiervas de la tierra, la caída de un peso. Se involucra con ellos para vivir la maravillosa organización de las cosas vivas. (Celant, 1989, p.7)

Entre sus integrantes, además de los italianos Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, son considerados Robert Morris, Eva Hesse y, entre ellos, Hans Haacke y Joseph Beuys —a quien elegimos como ejemplo—. De esta manera, el arte povera integra una comunidad en la segunda posguerra.

1

Arte es, entonces, un medio humano genuino para un cambio revolucionario en el sentido de completar la transformación de un mundo enfermo a uno saludable. En mi opinión el arte es capaz de hacerlo. (Beuys, 1982, p.99)

Beuys había sido movilizado a la edad de diecinueve años y enlistado en la Luftwaffe. Durante el reclutamiento —según Heiner Stachelhaus— Beuys aprendió biología, zoología y radiocomunicación de su instructor Heinz Sielmann. En Posen se unió a un grupo de soldados inclinados hacia la discusión filosófica alrededor de Hermann Ulrich Asemissen, quien después fue profesor en antropología filosófica y estética en la Universidad Kassel. En Weimar visitó el archivo de Nietzsche y pintó una acuarela abstracta acompañada por un poema que trata la movilización a través del paisaje (1991, pp. 18-20).

Había sido designado para tripular aviones bombarderos. Uno de cuyos vuelos efectuó un aterrizaje forzoso que, finalmente, se desplomó en Crimea, en el invierno de 1943. Esta experiencia como superviviente bajo el cuidado de los tártaros nómadas, quienes lo encontraron y salvaguardaron, se plasma simbólicamente en su obra mediante el uso de materiales como la grasa y el fieltro, que simbolizan la transmisión y conservación de la energía. Estos materiales habían sido utilizados por los crimeos ocupados de su salvamento en el campo nevado, donde habían sido derribados por el ejército ruso: “Ellos lo llevaron a una de sus tiendas, devotamente curaron sus heridas intensivas con grasa animal y lo envolvieron en fieltro para calentarlo y ayudarlo a conservar su cuerpo caliente” (Stachelhaus, 1991, p. 22). En ese sentido, aparece simbólicamente en su obra el emblema de la Cruz Roja Internacional.

De acuerdo con la investigación de Stachelhaus, Beuys fue herido cuatro veces hasta el fin de la guerra (1991, p. 22).

Como a muchos veteranos, el agudo daño en la salud mental de Beuys lo llevó a cuestionar su existencia hasta que —después de tres o cuatro años de crisis— resolvió volver a la creación artística para su sanación, según la siguiente declaración.

Fue una crisis mayor; yo cuestioné todo, literalmente todo incluyendo mi vida. Durante esta crisis decidí buscar fuera, con toda mi fuerza, el más profundo elemento en la vida, arte y ciencia. En todo caso, todo mi trabajo anterior me llevó a esto; estaba buscando una teoría del arte, ciencia, vida, democracia, capital, economía, libertad, cultura... completamente diferentes. Durante esos tres o cuatro años, yo analicé cómo establecer la silueta de una más grande teoría del arte que involucrara las estructuras sociales como un todo [...], yo era capaz de deshacerme de todos los problemas de mis años previos, romper con la tradición y encontrar el nivel correcto para la revolución y evolución del desarrollo humano. Desde el comienzo, fue un proyecto de investigación preocupada en la idea del trabajo del hombre, no meramente en el trabajo de los llamados artistas como especialistas en la sociedad sino, en su lugar, una reflexión sobre la idea antropológica de la creatividad humana. (Domizio Durini, 1997, p. 24)

El principio ético fundamental en la obra de Beuys que nos importa para este análisis consiste en la teorización del concepto de arte expandido y, particularmente, de escultura social. A partir de éstos, él llama a la comunidad —el trabajo del hombre— a participar en diferentes obras educativas, ecológicas, políticas. Particularmente nos interesa nombrar la reforestación internacional titulada *7000 Eichen* [7000 Robles] (1982-1986) sembrada en Kassel, Manhattan, Escocia y Gales, Sicilia, Corsica, Cerdeña, Belfast y Rusia por Beuys y la comunidad artística que incluye a Jean Mi-

chel Basquiat, Andy Warhol, Keith Haring, Richard Long, Robert Rauschenberg, Brice Marden y la sociedad, entre otros artistas. Es una acción que integra el pensamiento democrático, científico, histórico, social, antropológico y artístico. Trata de teorizar el cambio de comportamiento y la formación de conceptos a partir de la acción artística sobre la reforestación.

Yo pienso —afirma Beuys— que plantar estos robles no es sólo una acción particular relacionada a las necesidades de nuestra biosfera, lo que es, relevante solo a este contexto puramente material. Pero que aquí, en el curso de los años, a través de plantar un concepto mucho más comprensible de ecología está por ser desarrollado desde que nosotros no queremos que la acción de plantar nuevamente termine... Naturalmente, nuestra labor no termina porque una persona individual plante 7000 robles de alguna manera. Uno tiene que conectarlo con una acción y con estas rocas como hecho simbólico y con las imágenes inspiradoras apropiadas de este ser de un árbol, para estas imágenes inspiracionales son lo que importa... 7000 robles son una escultura que tiene vida humana como su propio foco y el trabajo humano cotidiano como su ámbito de relevancia. Este es mi concepto de arte, que yo llamo concepto de arte expandido o de escultura social. (Bastian, 1985, p. 7)

El arte en la concepción de Beuys es un proceso curativo, derivado de su propia experiencia, *7000 Robles* es, por tanto, un acto de sanación para la humanidad. La elección del roble como especie para esta obra se fundamenta en sus propiedades regenerativas y simbólicas:

Yo pienso —expresa Beuys— que el árbol es un elemento de regeneración que en sí mismo es un concepto de tiempo. El roble lo es especialmente porque es un árbol de crecimiento lento, una clase realmente sólida de madera dura. (Beuys y Demarco, 1982, p. 111)

El contenido simbólico del roble viene de los druidas, quienes los usaban para marcar sus lugares sagrados y Beuys era de los que considera que *druida* es la palabra celta para roble: “Druida significa roble” (Beuys y Demarco, 1982, p. 111).

La escultura alcanzó dimensiones que incluyeron a la comunidad internacional. El objetivo era concienciar y cambiar los hábitos en la sociedad respecto de la reforestación para revertir el deterioro ecológico provocado por el comportamiento humano destructivo de la naturaleza. La idea era establecer un proceso continuo —aunque al principio Beuys se hubiera hecho responsable de una primera etapa de 7000 robles—. Él pensaba además que una empresa de esta naturaleza únicamente era posible en el contexto artístico.

2

Desde una perspectiva europea, W. G. Sebald, en su conferencia de Zúrich “Guerra aérea y literatura”, fundamenta el fenómeno del silencio de los escritores y editores alemanes respecto de la publicación de obras relativas a la destrucción del territorio y las ciudades. El ángel callaba, de Henrich Böll (2022), habiendo sido escrita a finales de los años cuarenta, su primera edición en alemán no fue publicada hasta cincuenta años después, por ejemplo (Sebald, 2003). Había un rastro de dolor en la conciencia colectiva, de negación de la destrucción experimentada, de prudencia en el exilio frente a los aliados que les hospedaban; de acuerdo con Sebald, aún no ha sido dignamente mencionada y supone que la reconstrucción fue una segunda liquidación en fases sucesivas:

[...] mediante la productividad exigida y la creación de una nueva realidad sin historia, orientó a la población exclusivamente hacia el futuro y la obligó a callar sobre lo que había

sucedido. Los testimonios alemanes de esa época, que apenas se remonta a una generación son tan escasos y dispersos que, en una colección de reportajes publicada por Hans Magnus Enzensberg en 1990 *Europa in Trümmern* (Europa en ruinas), sólo periodistas y escritores extranjeros toman la palabra, con trabajos que hasta entonces en Alemania, significativamente, apenas se habían conocido. Los pocos relatos en alemán procedían de antiguos exiliados o de otros marginales como Max Frisch. Los que se quedaron en casa y, como por ejemplo Walter von Molo y Frank Thiess en la deplorable controversia sobre Thomas Man, gustaban decir que, a la hora de la desgracia, habían aguantado en su patria mientras otros contemplaban la función desde sus asientos de palco en América, se abstuvieron casi por completo de comentar el proceso y el resultado de la destrucción, sin duda en gran parte por el miedo de caer en desgracia con las autoridades de ocupación si sus descripciones eran realistas. (Sebald, 2003, pp.17–19)

Desde perspectivas que particularmente no estudian el paisaje, estos autores mencionan ejemplos de agrupaciones, artistas y obras creadas en tiempos de guerra, pero también de obras que inevitablemente desplegaron la duración del trauma hasta el espacio de una paz indeterminada. En la conciencia colectiva queda el desarraigo, la emigración, la pérdida de la patria, los que cayeron, los que volvieron, los que se quedaron, los que emigraron, las diversas suertes de ostracismos territoriales que se van a reflejar en la obra —particularmente la de quienes visualizaron los vestigios del paisaje de posguerra—.

Hemos citado a Sebald (1944-2001), quien nace en los Alpes de Allgäu en Alemania y escribe *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999), que alude a la más completa devastación del paisaje alemán. La obra de Anselm Kiefer (1945), uno de los más prolijos paisajistas nacido en Donaueschingen, es examinada por Simon Shama en su libro *Landscape and Memory* (1999): “Kiefer —afirma

Shama— nació en marzo de 1945, mientras las tropas aliadas fueron descubriendo otro bosque de hayas —Buchenwald— y los aviones aliados estaban reduciendo las ciudades y el paisaje del Tercer Reich a cenizas” (Schama 1995, 122). La obra de Kiefer *Cauterización del Distrito Rural de Buchen* (1974) es un libro monumental formado con hojas de plomo consumadamente inflamadas. El libro de Sebald aludido precisa —sin mencionar a Kiefer— lo mismo que este artista visual plasma en dicha obra; ambos inciden en la más completa incineración del paisaje sucedida en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial:

Pero en las páginas del libro de Anselm Kiefer, la historia está escrita en letras de fuego, y el optimismo de la cultura de la naturaleza del siglo dieciocho está consumida en humo. Las hojas del volumen, llamado por el artista *Cauterización del Distrito Rural de Buchen* (el distrito lleva el nombre de las hayas) están escorchadas por las conflagraciones de la guerra total, la consumación de la naturaleza en atrocidad. (Schama, 1995, p.19)

Sebald, por otra parte, describe el tipo de bombardeo aéreo desplegado en 1943 sobre Hamburgo por la Royal Air Force con el apoyo de la Octava Flota Aérea de los Estados Unidos. En seguida, citamos extensamente un segmento de *Sobre la historia natural de la destrucción* que lo describe.

El raid de la noche del 28 de julio, que comenzó a la una de la madrugada, se descargaron diez toneladas de bombas explosivas e incendiarias sobre la zona residencial densamente poblada situada al este del Elba, que abarcaba los barrios de Hammerbrook, Hamm Norte y Sur, y Billwerder Ausschlag, así como partes de St. Georg, Eilbek, Barmbek y Wandsbek. Siguiendo un método ya experimentado, todas las ventanas y

puertas quedaron rotas y arrancadas de sus marcos mediante bombas expansivas de cuatro mil libras; luego, con bombas incendiarias ligeras, se prendió fuego a los tejados, mientras bombas incendiarias de hasta quince kilos penetraban hasta las plantas más bajas. En pocos minutos, enormes fuegos ardían por todas partes en el área del ataque, de unos veinte kilómetros cuadrados, y se unieron tan rápidamente que, ya un cuarto de hora después de la caída de las primeras bombas, todo el espacio aéreo, hasta donde alcanzaba la vista, era un solo mar de llamas. Y al cabo de unos cinco minutos, a la una y veinte, se levantó una tormenta de fuego de una intensidad como nadie hubiera creído posible hasta entonces. El fuego, que ahora se alzaba dos mil metros hacia el cielo, atrajo con tanta violencia el oxígeno que las corrientes de aire alcanzaron una fuerza de huracán y retumbaron como poderosos órganos en los que se hubieran accionado todos los registros a la vez. Este fuego duró tres horas. En su punto culminante, la tormenta se llevó frontones y tejados, hizo girar vigas y vallas publicitarias por el aire, arrancó árboles de cuajo y arrastró a personas convertidas en antorchas vivientes. Tras las fachadas que se derrumbaban, las llamas se levantaron a la altura de las casas, corrían las calles como una inundación, a una velocidad de más de 150 kilómetros por hora, y daban vueltas como apisonadoras de fuego, con extraños ritmos, en los lugares abiertos. En algunos canales el agua ardía. En los vagones de tranvía se fundieron los cristales de las ventanas, y las existencias de azúcar hirvieron en los sótanos de las panaderías. Los que huían de sus refugios subterráneos se hundían con grotescas contorciones en el asfalto fundido, del que brotaban gruesas burbujas. Nadie sabe realmente cuántos perdieron la vida aquella noche ni cuantos se volvieron locos antes de que la muerte los alcanzara. Cuando despuntó el día, la luz de verano no pudo atravesar la obscuridad plomiza que reinaba sobre la ciudad. Hasta la altura de ocho mil metros había ascendido el humo, extendiéndose ahí como un cumulonimbo en forma de yunke. Un calor centelleante que según informaron los pilotos de los bombarderos ellos habían sentido a través de las

paredes de sus aparatos, siguió ascendiendo durante mucho tiempo de los rescoldos humeantes de las montañas de cascos. Zonas residenciales cuyas fachadas sumaban doscientos kilómetros en total quedaron completamente destruidas. Por todas partes yacían cadáveres atterradoramente deformados. Algunos seguían titilando llamas de fósforo azuladas, otros se habían quemado hasta volverse pardos o purpúreos, o se habían reducido a un tercio de su tamaño natural [...] (Sebald, 2003, pp. 35-37)

Hemos puesto juntos ambos libros para ver cómo, de forma inteligente, se apoyan uno al otro y, de esta manera, nos aproximan a formar la visualidad de la más completa e insoportable aniquilación de Hamburgo, según Sebald. A partir de ello percibimos la total destrucción de un bosque, como en el Distrito Rural de Buchen, entre los estudios visuales del paisaje según la obra de Kiefer. Esto trae a la mente tantas otras declaraciones que concuerdan con el análisis de Sebald, como la de Darius Milhaud cuando vuelve a Europa en un cargador para doce pasajeros a bordo, que navega desde la Bahía de San Francisco, California, a través del Canal de Panamá hasta Rotterdam: “Era, también, nuestra primera vista de las ruinas de la guerra: el centro de Rotterdam era solo una vasto vacío plano” (Milhaud, 1953).

Volviendo a la obra de Kiefer, en *Varus*, una pintura de 1976, entiende cómo la identidad cultural alemana había comenzado a formarse en la batalla en el *Teutoburger Wald* [Bosque Teutoburgo]. Es una pintura que trata el combate entre la armada romana encabezada por Varus, quien había estado ocupando el territorio al este del Rin, y que fue derrotada por Arminius o Hermann. Es una búsqueda de los antecedentes de la ocupación, la devastación, la deflagración que sorprendería al mundo tres siglos después, y su labor pictórica está dedicada a esa contemplación filosófica del paisaje. En ese sentido, para comprender el fenómeno conviene es-

tudiar, como lo ha hecho Thomas McEvelley, el significado que ha tenido el vivir la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial. “Un grafito en un muro en Berlín en 1945 decía: ‘Disfruta la guerra - la paz va a ser horrible’” (Ulay y McEvelley, 1994).

3

Gerhard Richter (Dresden, 1932-) es superviviente de la Segunda Guerra Mundial e inmigrante de la República Democrática Alemana (RDA) en la República Federal Alemana (RFA). En la RDA había recibido una formación de pintura académica realista; no obstante, una vez en Düsseldorf, ingresa en la Kunstakademie también como profesor (1971-1994) (Kunstakademie Düsseldorf, s.f.), donde se inclina, desde la pintura, por el paradigma duchampiano: “Todo lo hecho desde Duchamp ha sido un *ready-made*, aun cuando sea una pintura manual” (Richter & Obrist, 2002, p.101). En la Kunstakademie, un fenómeno influyente fue la presencia de Joseph Beuys, en concordancia con otros profesores como Klaus Rinke, Günther Uecker, Gerhard Richter considera en sus “Notas 1986”, 21 de febrero, un mes después de la muerte de Beuys, haber recibido de él un marco en el cual pudieron continuar con relativa seguridad, a diferencia de la RDA (2002, p.124).

En dicho marco, la pintura de paisajes de Gerhard Richter, como *Jerusalem* (1995) (1998, p.104), es un estudio sobre pintura, al tiempo que es un estudio sobre la invisualidad —lo que es diferente de la visualidad fotográfica—. Es decir, que no reconoce diferencia alguna entre el acto de teorizar y pintar el paisaje o cualquier otro tema posible, como lo describe en sus Notas de 1962:

La pintura no tiene nada que ver con el pensamiento, porque en pintura pensar es pintar. Pensar es lenguaje —mantener el registro— y tiene que tener lugar antes y después. Einstein no

pensaba cuando estaba calculando: él calculaba —producir la siguiente ecuación en reacción a la primera que fue antes— justo como en pintura una forma es respuesta a otra. (Richter, 2002, p.13)

Desde nuestra perspectiva, Richter se aproxima en todo momento a un estado de consciencia: “Cada palabra, cada línea, cada pensamiento es provocado por la era en que vivimos, con todas sus circunstancias, sus ataduras, sus esfuerzos, su pasado y su presente”.

Entiende que el pensamiento consciente es el acto creativo, el pintar y, para lo que nos ocupa, el paisaje es pensamiento consciente. Entiende, por otra parte, que la pintura tiene un carácter inhumano que corresponde con su concepción de lo inhumano en el paisaje: “La idea de que el arte copia a la naturaleza es un error fatal. Arte siempre ha operado contra la naturaleza por alguna razón” (Richter, 2002, p. 11). Esta concepción del paisaje no es una aproximación romántica, sino la teoría de la invisualidad en la abstracción pictórica, dada la imposibilidad de copiar lo natural. El paisaje, o cualquier otro género de la pintura, es una abstracción.

Richter, siguiendo sus Notas de 1986, entiende en el paisaje el carácter inhumano de la naturaleza —lo que lo hace incomparable con otros pintores al haber sustraído lo romántico de la percepción del paisaje— :

[...] por ‘falso’ me refiero a la forma sublime en la que vemos a la Naturaleza, Naturaleza que es en todas sus formas contra nosotros, porque no conoce ningún significado, piedad, o simpatía, porque no conoce nada y es absolutamente sin sentido: la total antítesis de nosotros, absolutamente inhumano. (2002, p. 124)

En la visualidad del paisaje de Richter, es posible teorizar el discernimiento duchampiano capaz de ver directamente a la naturaleza,

sin enjuiciar el gusto. En ese sentido la afirmación sobre lo inhumano de la naturaleza, según Richter, es próxima a la evaluación de desastres naturales, como la estimación de Dana en Valencia, España, publicada por expertos como el Teniente General Francisco José Gan Pampols, de la cual sería incomprensible una interpretación romántica:

[...] 137 500 vehículos, 650 km de carreteras, 50 000 empresas afectadas de una u otra forma, 57 centros de asistencia, más de 100 colegios, 123 depuradoras. El nivel de destrucción es equiparable a un conflicto de alta intensidad, la diferencia es que no se han visto elementos como bombas, o como cañonazos etcétera. El agua, la naturaleza desatada tiene una fuerza inconmensurable. Lo que puede hacer en una población se ve con unas vigas de hormigón de un tamaño más que respetable se han desplazado como si fueran pajas. Cuando se ve eso, pues la sensación es de impotencia, la sensación es de pequeñez, es decir, esto es un desastre. (RTVE, 2025)

4

Yves Klein, por otra parte, al término de la Segunda Guerra Mundial cuenta con diecisiete años. Su periodo azul no se consolida hasta finales de la década de los años cincuenta del siglo pasado, sin embargo, redacta precozmente una carta dirigida al Presidente de la Conferencia para la Detección de Explosiones Nucleares y a los Delegados del mismo parlamento. Esta comunicación, relativa a las explosiones atómicas y termonucleares, propone pintar de azul las bombas A- y H- de tal forma que sus eventuales explosiones no sólo sean reconocidas por quienes tienen intereses invertidos en ocultar su existencia o revelarla por intereses puramente políticos, sino democratizar la información en favor de todos aquellos quienes tienen intereses en ser los primeros en ser notificados sobre este tipo de conflagración.

La expansión espacial de las bombas teñidas de azul representa una diferente respuesta al problema pictórico de la disolución de las formas por el color, como lo habían planteado los impresionistas y postimpresionistas. Pierre Restany lo explica considerando el planteamiento de la cuestión por Eugene Delacroix, de quien Klein consideraba ser un discípulo. Desde nuestra perspectiva, también es posible asociar esta respuesta de Klein, con la que Kandinsky experimentara inesperadamente frente a la pintura impresionista de Claude Monet, en la que no reconoce las figuras “almiars”, sino exclusivamente los colores. Es una experiencia sucedida en la exposición impresionista en Moscú en 1896, de la cual, quince años después, surge la pintura no objetivista de este pintor ruso. Kandinsky se preguntaba qué sucedería cuando los objetos desaparecieran de la pintura (Kandinsky, 1913, p.363).

En relación con las explosiones nucleares, Klein demandaba un número de bombas, el pago de una remuneración y el precio de los colorantes. Por su actividad altamente radioactiva, prevenía el uso del azul cobalto y que, en su lugar, se empleara el azul Yves Klein exclusivamente. Klein se despide diciendo que la ayuda humanitaria sería prioritaria sobre cualquier otro trabajo que se estuviese haciendo en esos momentos.

La carta marcaba copia al Dalai Lama; al Papa Pius XII; al Presidente de la Liga de los Derechos del Hombre; al Director del Comité Internacional de la Paz; al Secretario General de las Naciones Unidas; al Secretario General de la UNESCO; al Presidente de la Unión Internacional de Judo; al Editor en Jefe del Monitor de Ciencia Cristiana; Bertrand Russel; y al Dr. Albert Schweitzer, premio Nobel de la Paz, 1953.

Cosmogonía del tiempo, de Yves Klein, es una pintura sobre lienzo expuesta al intemperismo durante un viaje de París a Niza. La obra fue fijada al techo de un Citroën con objeto de que el viento erosionara el pigmento (Restany, 1992, p.34). Este cuadro, des-

de nuestra perspectiva, es un ejemplo paradigmático de *Unhappy Ready-Made* (1919), de Marcel Duchamp. Ambas obras son expuestas a la acción directa de la intemperie sobre la obra, y no la representación de ésta sobre un lienzo, en el sentido en que sí lo es en *The Prince of Orange, William III, Embarked from Holland, and Landed at Torbay, November 4th, 1688, after a Stormy Passage*, s.f., por William Turner (1775-1851).

Duchamp, en dicha, obra instruye a su hermana Suzanne para que ate un libro de texto sobre geometría al barandal de un balcón, a fin de que el viento actúe directamente sobre el tomo destruyéndolo gradualmente (Belting, 2009, pp. 49-50). Ambas exploraciones sobre la creación de obras por intemperismo, sucedieron respectivamente al inicio de la primera y segunda posguerras, lo cual —en el contexto de este trabajo— confirma que las preocupaciones propias del arte no fueron ineludiblemente inmovilizadas por los conflictos de referencia.

5

Rotraut Uecker Klein Moquai tenía siete años al término de la Segunda Guerra Mundial. Vivió una infancia y juventud próximas a la tierra y la naturaleza como hija de un agricultor. Después de varios desalojos del terreno donde había nacido, durante la posguerra, la familia Uecker emigró de Rerik a Wustrow —en la costa del Báltico atravesando Dinamarca— y, posteriormente, a Schwansee. A la edad de dieciocho años Rotraut decidió desplazarse de la República Democrática Alemana a Dusseldorf, en la República Federal Alemana (con lo que pierde el derecho de ver a sus padres por una década).

Günther Uecker estudiaba arte en la Kustakademie, en Dusseldorf, lo cual influyó a su hermana Rotraut para iniciarse en las prácticas artísticas. Uecker fue integrante del grupo Zero, así como

Yves Klein, con quien Rotraut Klein se casó. En cierta forma, la obra de ellos tres tiene influencia. Günther Uecker hizo paisajismo urbano pintando de blanco la calle frente a la Alfred Schmella Gallery en Dusseldorf (Uecker, 2017).

Uecker considera que, al término de la Segunda Guerra Mundial, eran niños herederos de la culpa y que, en ese sentido, tenían que encontrar motivos para vivir. Para salvaguardar la vida de su madre Charlotte y hermanas Editha y Rotraut clavaba las puertas y las ventanas de la casa y su obra se caracteriza por el acto de clavar las superficies bidimensionales o escultóricas. También ha clavado la tierra, como sembrado la tierra con clavos, dando un sentido de salvaguardar el paisaje. Reconoce la influencia de Tatlin, Strzeminsky, Malevich, Mayakovsky, quienes dijeron: “Poesía está hecha con un martillo” (Uecker, 2017). Se pregunta: “¿Cómo puedo expresar el conocimiento de que la bomba atómica ha caído en Hiroshima?”

Rotraut comenzó a ser una artista a finales de la década de los años cincuenta y, particularmente, a desarrollar, obras visuales procedentes de dibujos resultantes de trazos conscientemente dotados de energía, una temática relativa a la visualización del cosmos a través de obras gráficas y pictóricas. Con Yves Klein comparte el interés por el espacio y forma una mirada propia a partir de su atracción por el origen del universo a través de la teoría mayormente aceptada por la comunidad científica que conocemos como Big Bang, e imagina la formación de estrellas sobrentendida en esta inflación del universo^[6]. Más que una dimensión atmosférica azul, las pinturas vislumbran extensos espacios nocturnos oscuros que contienen estrellas y galaxias. A partir de ellos, es posible reflexionar sobre la compleja y relativa densidad espacial, en la cual suceden los diferentes viajes de cada una de las luces estelares a la Tierra, en distancias medibles en años luz.

[6] Tomado de diferentes conversaciones con esta autora entre 2007-2009 en Phoenix, Arizona.

Rotraut trabaja su obra cuando Andrómeda había sido descubierta y la Vía Láctea había, por tanto, dejado de entenderse como universal. La distancia del Universo conocido, en consecuencia, estaba en expansión. La visualidad de Andrómeda era diferente al dejar de observarse científicamente como una nebulosa. Cada descubrimiento implica saber que el universo es de dimensiones mayores a las, hasta entonces, conocidas.

6

Ulay (1943-2020) nace en un refugio subterráneo durante un bombardeo en Solingen —una población dedicada a la producción de navajas de acero y herramientas médicas—. Durante la guerra, esta industria fue transformada en una armamentista, lo que, por otra parte, de acuerdo con McEvelley, la convirtió en un blanco para los ataques aliados. Ulay conforma la generación de autores como Kiefer, Sebald, Gerhard Richter y Klaus Rinke, y su obra se orienta a intervenir las ciudades.

Estaba nevando. No había mucho viento, pero había mucho frío, no con el aroma de las flores, sino con el hielo sucio. El tráfico estaba ligero. Los vehículos escogían sus caminos en el mundo como sin inmutarse. Calma ominosa, las luces artificiales estaban en el museo con su ansiedad indirecta, provocando el desafío supuestamente honesto de la tarde extinguiéndose... (McEvelley, 2005)

Esta filmación, a la que se refiere McEvelley, atraviesa en coche las calles de la zona estadounidense de ocupación en Berlín, en diciembre de 1976. Entonces, era una ciudad dividida, y pensar nuevamente la definición del paisaje nos lleva a entender que filmar una acción que visualiza las fronteras de la ciudad, la meteorología —la tormenta de nieve, el viento, el aroma, el final del

atardecer— es un paisaje a través de la cual sucede una acción de “toque criminal artístico”.

Anne Whiston Spirn, en su libro *The Eye is a Door*, teoriza indistintamente el paisaje citadino o el del campo de la siguiente forma: “El paisaje es un vehículo ideal para afinar la habilidad del pensamiento visual; siempre está a la mano, en la ciudad, el suburbio o el campo, y sus significados no son metafóricos, sino reales, prácticos, tanto como poéticos^[7]”. Si estamos de acuerdo con Spirn, McEvelley describe la filmación de un paisaje suburbano berlinés que atraviesa en coche de la *Hochschule der Bildende Künste* (Escuela de Bellas Artes, Berlín) a la *Neue Nationalgalerie* (Nueva Galería Nacional, Berlín), a un edificio de departamentos habitado por inmigrantes turcos en Kreuzberg. El cortometraje registra la acción de *Ulay Action in 14 Predetermined Sequences* [*Acción en 14 secuencias predeterminadas*] que él describe de la siguiente forma:

1. In front of the main entrance to the Hochschule der Bildende Künste (School of Fine Arts, Berlin) I hang a photographic banner measuring 2.50m by 2m. Motif: a reproduction of the Spitzweg painting ‘Der Arme Poet’ (‘The Poor Poet’).
2. I drive my car to the Neue Nationalgalerie (New National Gallery, Berlin).
3. I park behind the Neue Nationalgalerie.
4. I enter the Neue Nationalgalerie.
5. I remove from the Neue Nationalgalerie the painting ‘Der arme Poet’ by Carl Spitzweg.
6. I walk back to my car from the Neue Nationalgalerie.

7. I drive towards Berlin-Kreuzberg.

8. I park the car 800m away from the Künstlerhaus Bethanien in Berlin-Kreuzberg.

9. I walk to the Künstlerhaus Bethanien with the stolen Spitzweg painting.

10. I hang in front of the main entrance to the Künstlerhaus Bethanien a colour reproduction of Spitzweg's 'Der arme Poet'.

11. From the Künstlerhaus Bethanien I walk on 150 m to the Muskauerstrasse, still holding the stolen Spitzweg painting.

12. I enter a house with apartments rented by immigrant families.

13. I enter the apartment of a family of Turkish immigrants.

14. I hang up on the Turkish immigrant family's wall the stolen Spitzweg painting 'Der arme Poet'. (No tocar, por favor / Do not touch, please, 2012)

Esta acción trata la sustracción, sin permiso, de la pintura *Der Arme Poet* [*El poeta pobre*], de Carl Spitzweg, colección permanente de la *Neue Nationalgalerie* y su colocación en el departamento de una familia de inmigrantes turcos, en un edificio de Kreuzberg. La obra había sido transferida a la *Neue Nationalgalerie*, de la *National Gallery of Art*, especializada en pintura del siglo XIX, que en principio se estableció en Linz, teniendo a Hitler como director. Tenía el propósito de ser el museo más grande del mundo. El acervo se formó coleccionando y confiscando obras del interés de Hitler, que al final de la guerra reunía 7000 obras, de acuerdo con Thomas McEvelley (Ulay, 1994, p.32).

Otra obra de paisajismo urbano de Ulay en Ámsterdam, donde también solía vivir, trata la impresión de paisajes monumentales con imágenes de la industria petroquímica, que fueron colocados en la ciudad, en prevención de la conservación del ambiente que atraviesa el paisaje urbano y para contribuir con la formación de la conciencia:

Al mismo tiempo me involucré en temas ambientales. Comencé a tomar fotografías de refinerías petroquímicas. Las amplié a imágenes de 10 x 12 metros de papel fotográfico en blanco y negro y las colgué sobre las fachadas del lado del canal en Ámsterdam, la mayoría sobre edificios en esquina donde dos canales se unían en un ángulo de noventa grados. Entonces tenías la impresión de que ahí había un hueco en la fila de casas en el canal y que ves a través de un hueco una enorme refinería petroquímica en medio de la ciudad. (Ulay y McEvilly, 1994, p.33)

Hay que entender esta obra en el contexto de las décadas de los años sesenta y setenta en Ámsterdam, a donde Ulay había emigrado procedente de Berlín. Ahí se tramaban los movimientos contraculturales de influencia beatnik y los anarquistas-ecologistas, en los que participó Ulay. Eran provocadores, por una parte, y por otra participaban en el Consejo de la ciudad, desarrollando proyectos como las ecologistas bicicletas blancas de uso comunitario.

Conclusiones

Para comprender la cuestión ética en el conflicto de guerra y paz a través del arte después de la modernidad —particularmente en obra a la que hemos nombrado como pospaisajes—, nos aproximamos a entender el fundamento filosófico de este fenómeno que reconoce en las prácticas artísticas, además del componente es-

tético al que estábamos acostumbrados, el componente ético y el cognitivo, en *The Triumph of Anti-Art y Ulay. Der Erste Akt*, ambas obras de Tomás McEvilley.

En segundo lugar, tratamos una teoría del paisaje diferente de la concepción vanguardista de la historia del arte según la cual el paisajismo sucede básicamente en las vanguardias más naturalistas *land art, earth art, environmental art*. Desde esta perspectiva, los pospaisajes son obras que estudian visualmente la naturaleza desde un primer plano a la distancia, de acuerdo con Kenneth Clark, que después del cambio epistémico y paradigmático de principios del siglo pasado representan una concepción del arte incompatible con lo anterior que, en consecuencia, se plasma en diferentes *Gestalten* formales naturalistas, abstractas, conceptualistas, mediante la palabra como obra de arte visual o los *ready-mades*, o en cualesquiera de las combinaciones posibles, que básicamente son incompatibles con el arte anterior al cubismo, por lo cual los hemos designado pospaisajes.

Éstos atraviesan las vanguardias históricas siguientes, las nuevas vanguardias, además de los estudios visuales sobre el paisaje de autores independientes. Sólo de esta forma nos ha sido posible visualizar un cuerpo de obras como *7000 Robles*, de Joseph Beuys; *Cauterización del distrito rural* de Buchen, de Anselm Kiefer; *Jerusalem*, de Gerhard Richter; los paisajes enclavados de Günther Uecker; las *Galaxias* de Rotraut Uecker Klein Moquay; el documento dirigido por Yves Klein al presidente de la *Conferencia para la Detección de Explosiones Nucleares* o a los fotomurales de las petroquímicas en las fachadas de Ámsterdam, por Ulay.

Esto nos ha permitido probar que ha habido actividad paisajista sobre un terreno completamente bombardeado, como sucedió con los paisajistas después de la modernidad, que en diferentes formas experimentaron los efectos de la Segunda Guerra Mundial y su pacificación. En ese sentido, el pensamiento de George Boas,

según el cual la guerra, la devastación, el fanatismo y la tiranía carecen de poder para vencer al espíritu creativo, también hizo posible valorar la existencia de la actividad paisajista donde el territorio y su población han sido aniquilados y donde ha sido posible escribir como lo ha hecho Sebald en la *Historia natural de la destrucción*. De esta manera, esperamos haber hecho al menos un poco más comprensible la presencia de la ética en el paisajismo después de la modernidad, en relación con lo planteado por la concepción vanguardista del arte.

REFERENCIAS

- Celant, G. (1989). *Arte Povera*. Praeger Publishers.
- No tocar, por favor / Do not touch, please. (9 de abril de 2012). «*Action in 14 preddetermined Sequences: There is a Criminal Touch to Art*», de Ulay (1976). WordPress.com. <https://notocarporfavor.wordpress.com/2012/04/09/action-in-14-preddetermined-sequences-there-is-a-criminal-touch-to-art-de-ulyay-1976/>.
- Barron, S. (1997). «European Artists in Exile: a reading between the lines.» En *Exiles+Emigrés. The Fight of European Artists from Hitler*, de Los Angeles County Museum of Art, 11-29. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. Harry N. Abrahams.
- Bastian, E. (1985). *7000 Eichen*. Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle Bielefeld.
- Belting, H. (2009). *Looking through the Duchamp's Door*. Walter König.
- Beuys, J. (1982). «Time's Termic Machine» a public dialogue, Bonn. En *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America*, de Carin (Ed.) Kuoni, 93-107. Four Walls Eight Windows.
- Beuys, J. y Demarco, R. (1982). «Energy Plan for the Western Man.» En *Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist.*, de Carin (Comp.) Kuoni, 93-107. Four Walls Eight Windows.

- Boll, H. (2022). *El ángel callaba*. Fondo de Cultura Económica.
- Boas, G. (1969). *Vox Populi. Essays in the History of an Idea*. The John Hopkins Press.
- Breton, A., y Vache, J. (1974). *Cartas de Guerra*. Anagrama.
- Clark, K. (1991). *Landscape Into Art*. Icon Editions.
- Daix, P. y Rosselet, J. (1980). *Catálogo razonado de la obra pintada 1907-1916*. Blume.
- Debray, R. (2000). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- D'Harnoncourt, A., y Kynaston (Ed.) McShine. (1989). *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art; Philadelphia Museum of Art.
- Domizio Durini, L. (1997). *The Felt Hatt. Joseph Beuys. A Life Told*. Charta.
- Domizio Durini, L., Tomassoni, I. Bonami, G., y Beuys, J. (1996). *Diary of Seychelles Joseph Beuys Difesa della Natura*. Charta.
- Domizio Durini, L. (1997). *The Felt Hat Joseph Beuys A Life Told*. Charta.
- Gallery 44, Galerie Keeser-Bohbot. (1989). *Rotraut*. Kaarst, Hamburgo.
- Gimferrer, P. (1977). *Max Ernst o la Disolución de la Identidad*. Polígrafa.
- Grasskamp, W., Nesbit, M. y Bird, J. (2004). Hans Haacke. Phaidon.
- Guasch, A. (2000) *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma.
- Joosten, J. M. (1998). *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Spring Publications.
- Kandinsky, V. (1913). «Reminiscences.» En *Kandinsky. Complete Writings on Art*, de Kenneth C. (Ed.) Lindssay, 355-391. Da Capo Press.
- Kokoschka, O. (1938). «Prague, Nostalgia.» *National Galleries of Scotland*. Último acceso: 21 de Septiembre de 2024. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/54063>.
- Kunstakademie Düsseldorf. (s.f.). *History*. <https://www.kunstakademie-duesseldorf.de/en/akademie/130-history>.

- McEvelley, T. (2005). *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. McPherson & Company.
- Milhaud, D. (1953). *An Autobiography. Notes without Music*. Alfred A. Knopf.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.) «museoreinasofia.» *museoreinasofia.es*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>.
- Otto, E., & Rossler, P. (2019). *Bauhaus Women. A Global perspective*. Herbert Press.
- Pound, E. (1990). «Gaudier: Post Scriptum 1934.» *Poesía y Poética* (Universidad Iberoamericana) 37-43.
- Restany, P. (1992). *Yves Klein. Fire at the Heart of the Void*. Journal of Contemporary Art.
- Richter, G. (2002). *Gerhard Richter. The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993*. H. Ulrich Obrist (Ed.). The MIT Press; Anthony D'Offay Gallery.
- Ribettes, J. M. (2009). «Rotraut withing the Enlightenment of the Present Time» En *Rotraut*, de Museo d'Arte e Citta di Lugano, 34-39. Silvana Editoriale.
- RTVE. (28 de enero de 2025). *Gan Pampols: "Necesitamos un sistema de alarma capaz de actuar incluso si las personas no reaccionan apropiadamente"*. <https://www.rtve.es/play/videos/la-noche-en-24h/gan-pampols-necesitamos-sistema-alarma-capaz-actuar-incluso-si-personas-no-reaccionan-apropiadamente/16426451/>
- Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. Vintage Books.
- Sebald, W. G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama.
- Sprengel Museum Hannover. (1998). *Gerhard Richter Landscapes*. Cantz.
- Stachelhaus, H. (1991). *Joseph Beuys*. Abbeville Press.
- Turner, W. (s.f.) *The Prince of Orange. Modern Tate*. Último acceso: 18 de Marzo de 2024. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-prince-of-orange-william-iii-embarked-from-holland-and-landed-at-torbay-n00369>.

- Ulay y McEvelley, T. (1994). *Ulay. Der Erste Akt*. Cantz.
- Uecker, G. (2017). «Ash Garden (1991).» Facebook. 13 de Junio.
<https://www.facebook.com/axelvervoordtnv/videos/gunther-uecker-ash-garden-1991-in-the-group-exhibition-chaos-order/659523798591570/>.
- Uecker, G. (2017). Günther Uecker Interview: Poetry Made with a Hammer. *YouTube*. 13 de Junio . <https://www.youtube.com/watch?v=MPH7XSsK3SY>.
- Wick, R. (1986). *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza.
- Wiston, A (2014). *The Eye is a Door. Landscape, Photography, and the Art of Discovery*. Wolf Tree Press.

Parte 3
Arquitectura
y
Urbanismo



Interacciones - Amparo Gómez Castro

Espacios urbanos como plataforma para la cultura de paz

Verónica Zendejas Santín

Resumen

Reflexionar sobre la relación inextricable entre los espacios urbanos y la cultura de paz requiere una comprensión profunda de cómo el diseño urbano y la participación ciudadana no sólo configuran nuestro entorno físico, sino también el tejido social y la interacción humana que ocurre dentro de estos espacios. La planificación y diseño de ciudades, además de buscar soluciones estéticas o funcionales, también debe aspirar a ser un catalizador para la paz y la justicia social.

Este capítulo explora la interconexión entre los espacios urbanos y la cultura de paz, analizando cómo el diseño y la planificación urbana pueden fomentar un entorno de convivencia pacífica. A través de una revisión de la literatura existente y estudios de caso, se discuten las maneras en las que los entornos urbanos pueden influir en las dinámicas sociales y promover valores de paz.

Palabras clave: arquitectura, urbanismo, diseño de ciudades, interacción humana, planificación, paz y justicia social.

Introducción

Los espacios urbanos son mucho más que un conjunto de infraestructuras y servicios; son el escenario donde se desarrollan interacciones humanas que definen el tejido social de una comunidad. En este contexto, la cultura de paz se entiende como un conjunto de valores, actitudes y comportamientos que reflejan el respeto a la vida, los derechos humanos y la diversidad, promoviendo la resolución pacífica de conflictos. La literatura sobre espacios urbanos resalta su papel fundamental en la configuración de interacciones sociales y la calidad de vida de sus habitantes (Gehl, 2011).

En términos de urbanismo, la disposición de los espacios públicos, como plazas, parques y calles peatonales, puede facilitar o dificultar las relaciones sociales. La teoría del capital social de Putnam (2000) sugiere que el diseño de espacios urbanos influye en el nivel de interacción social y cohesión comunitaria. Por otro lado, la cultura de paz, como se define en el Manifiesto de la UNESCO (1999), implica no sólo la ausencia de violencia, sino también la presencia de justicia social, igualdad y participación ciudadana. Diversos estudios han demostrado que los entornos urbanos inclusivos y equitativos fomentan una convivencia armónica y una cultura de paz (Lefebvre, 1991).

Este capítulo busca examinar cómo los entornos urbanos pueden ser diseñados y gestionados para apoyar y promover una cultura de paz. A través de un análisis multidimensional, se exploran las relaciones entre diseño urbano, participación comunitaria y paz social. Una planificación urbana consciente y participativa es clave para lograr ciudades que no sólo sean funcionales, sino que también contribuyan a una cultura de paz sostenible.

La importancia de los espacios públicos

Los espacios públicos, como parques, plazas, y calles peatonales, son fundamentales para la interacción social y el desarrollo comunitario. Según Jan Gehl (2011), los espacios urbanos que fomentan la interacción social contribuyen significativamente a la calidad de vida urbana. Gehl argumenta que los espacios bien diseñados promueven el encuentro casual, la interacción y el sentido de comunidad, lo cual es esencial para una convivencia pacífica.

Los espacios públicos en las ciudades contemporáneas no pueden subestimarse, especialmente en lo que respecta a su impacto en la convivencia social y la cultura de paz. Para profundizar en este tema, es crucial revisar los factores que intervienen en el diseño de estos espacios y el impacto que generan en la comunidad, esto se desglosa a continuación.

La facilitación de la interacción social

Los espacios públicos bien diseñados actúan como puntos de encuentro para personas de diferentes contextos sociales, económicos y culturales, facilitando la interacción social y el intercambio cultural. De acuerdo con Amin (2014), los parques, plazas y otros espacios comunitarios son esenciales para la vida urbana, ya que promueven encuentros casuales entre ciudadanos que, de otra manera, no interactuarían, fomentando así una mayor tolerancia y entendimiento mutuo. Los espacios públicos eficaces en promover la interacción social generalmente siguen principios clave de diseño para la interacción social en espacios públicos.

- 1. Accesibilidad:** Los espacios deben ser fácilmente accesibles para personas de todas las edades y capacidades. Esto incluye buena conectividad con otras partes de la ciudad, entradas sin barreras y senderos bien mantenidos.

- 2. Flexibilidad:** Deben ser capaces de albergar una variedad de actividades y eventos que atraigan a diferentes grupos demográficos y promuevan la interacción natural entre ellos.
- 3. Seguridad:** La seguridad es esencial para que las personas se sientan cómodas utilizando estos espacios. Esto se logra a través de una iluminación adecuada, diseño de visibilidad cruzada y la presencia regular de personas.
- 4. Comodidad y estética:** Los espacios públicos deben ser estéticamente agradables y contar con amenidades básicas como asientos, sombra y áreas verdes, lo que anima a las personas a pasar tiempo en ellos y disfrutar de actividades al aire libre.

Aquí algunos ejemplos de casos de éxito en México y en el extranjero de espacios urbanos bien diseñados que facilitan la interacción humana.

- **Parque La Mexicana, Ciudad de México:** Inaugurado en 2017, este parque es un ejemplo sobresaliente de cómo un espacio público puede transformar un área urbana. Con una extensión de más de 30 hectáreas, el parque ofrece áreas de juegos, espacios para eventos culturales y deportivos, y amplias zonas verdes que promueven la interacción entre los ciudadanos de diferentes barrios y estratos sociales.
- **Parque Fundidora, Monterrey:** Este parque es un modelo de regeneración urbana, donde un antiguo sitio industrial fue transformado en un espacio público multifuncional que alberga eventos culturales, exposiciones, y actividades recreativas. Su diseño promueve la inclusión y el encuentro social, contribuyendo significativamente a la cohesión comunitaria.

- **High Line, Nueva York, E.U:** Convertido de una vía ferroviaria elevada en desuso, el High Line es ahora un parque lineal que ha revitalizado barrios y ha creado un espacio público innovador que fomenta la interacción social a través de su diseño paisajístico y programación cultural.
- **Superkilen, Copenhague, Dinamarca:** Este parque urbano es famoso por su enfoque inclusivo y multicultural, presentando elementos de diseño de todo el mundo. Es un espacio que celebra la diversidad y favorece el contacto entre los residentes de diversas culturas, promoviendo así una mejor integración social.

Los espacios públicos son fundamentales para el desarrollo de ciudades más equitativas, saludables y resilientes. Su diseño y gestión deben considerar la inclusión, la accesibilidad y el fomento de la interacción social para maximizar sus beneficios hacia la convivencia pacífica y la cultura de paz.

Los espacios urbanos, cuando son diseñados con inclusividad, accesibilidad y estética, no son meramente lugares de tránsito o residencia, sino plataformas para el encuentro humano y la expresión cultural. Como sugiere Foster y Iaione (2016), el diseño urbano que considera a la ciudad como un bien común promueve la participación ciudadana y la gestión compartida de recursos, fomentando una cultura de colaboración y respeto mutuo.

La promoción de la salud y el bienestar

Los espacios públicos también juegan un papel vital en la promoción de la salud física y mental de los residentes urbanos. Según Kuo (2015), el acceso a áreas verdes y espacios abiertos tiene efectos significativos en la reducción del estrés, la mejora del estado de

ánimo y el impulso de la actividad física entre la población. Estos beneficios de salud son esenciales para mantener una comunidad pacífica y armoniosa.

Algunos de los parques urbanos más grandes y más antiguos de América Latina, como el Bosque de Chapultepec, no sólo fungen como un espacio de recreación y cultura, sino también como un oasis vital para la salud mental y física de millones de habitantes de las caóticas ciudades, como lo es la Ciudad de México. Las extensas áreas verdes, lagos y senderos promueven tanto el ejercicio físico como la recuperación psicológica de los visitantes. Inaugurado recientemente, el parque lineal Ferrocarril de Cuernavaca, en la Ciudad de México, surge a partir de transformar una antigua vía ferroviaria en un espacio verde que atraviesa varias zonas de la ciudad, proporcionando un corredor seguro y atractivo para peatones y ciclistas que invita a la actividad física y el contacto con la naturaleza en plena urbe.

Este tipo de espacios urbanos ofrecen a los habitantes un respiro necesario de la vida urbana, fomenta la actividad física y proporciona un espacio para la recuperación psicológica y el esparcimiento. Existen más ejemplos nacionales e internacionales que ilustran cómo el diseño innovador y la planificación cuidadosa pueden transformar los espacios urbanos en catalizadores de bienestar y salud para las comunidades.

Los espacios urbanos tienen un impacto profundo en la salud física, psicológica y el bienestar general de los seres humanos, lo que es investigado por un campo de estudio conocido como neurourbanismo. Esta disciplina examina cómo el diseño y la estructura del entorno construido afectan las funciones cerebrales, las emociones y el comportamiento humano.

El diseño de los espacios urbanos influye directamente en la salud física a través de la promoción de la actividad física y la reducción del sedentarismo. Estudios han demostrado que la acce-

sibilidad a parques, áreas verdes y caminos peatonales fomenta un estilo de vida más activo, lo que a su vez reduce el riesgo de enfermedades crónicas como la obesidad, la diabetes tipo 2 y las enfermedades cardiovasculares (Sallis *et al.*, 2016). Los entornos urbanos que promueven la movilidad activa, como la caminata y el ciclismo, contribuyen a mantener un índice de masa corporal saludable y a disminuir la presión arterial.

Además, la infraestructura verde, que incluye parques y jardines urbanos, juega un papel crucial en la mejora de la calidad del aire y la reducción de la contaminación ambiental. Estos espacios no sólo absorben dióxido de carbono y otros contaminantes, sino que también regulan la temperatura, lo que reduce la incidencia de enfermedades respiratorias y golpes de calor, especialmente en áreas urbanas densamente pobladas (Gascon *et al.*, 2016).

El entorno urbano también afecta la salud psicológica de las personas. La exposición continua a ambientes urbanos estresantes, caracterizados por ruido, contaminación y hacinamiento, puede aumentar los niveles de estrés y ansiedad, incluso contribuir al desarrollo de trastornos mentales como la depresión (Evans, 2003). Sin embargo, los espacios urbanos bien diseñados pueden contrarrestar estos efectos negativos.

La presencia de espacios verdes en las ciudades ha demostrado ser beneficiosa para la salud mental. La teoría de la restauración de la atención sugiere que los entornos naturales ayudan a restaurar la capacidad de atención de las personas, reduciendo la fatiga mental y el estrés (Kaplan, 1995). Estudios recientes han encontrado que las personas que viven cerca de áreas verdes reportan niveles más bajos de depresión y ansiedad, y experimentan una mayor sensación de bienestar general (Barton & Pretty, 2010).

Asimismo, la calidad del diseño urbano, incluyendo la arquitectura y la planificación del espacio público, influye en el estado de ánimo y las emociones. Los entornos que incorporan elementos

estéticos y culturalmente significativos pueden mejorar el estado de ánimo de los habitantes y fomentar una sensación de pertenencia y satisfacción con el entorno (Lynch, 1960).

El bienestar, entendido como un estado de satisfacción y equilibrio entre el cuerpo y la mente, también está influenciado por el entorno urbano. Los espacios públicos que facilitan la interacción social y la participación comunitaria son esenciales para el bienestar social, que es un componente clave del bienestar general. La calidad de las relaciones sociales, muchas de las cuales se desarrollan y fortalecen en espacios urbanos como plazas, parques y mercados, está directamente relacionada con la percepción de bienestar y calidad de vida (Leyden, 2003).

Además, el acceso equitativo a servicios urbanos como la educación, la salud y el transporte público de calidad es fundamental para garantizar el bienestar de todos los ciudadanos. La desigualdad en la distribución de estos servicios puede llevar a disparidades significativas en el bienestar entre diferentes grupos sociales, lo que a su vez puede generar tensiones sociales y conflictos (Fainstein, 2010).

Los espacios urbanos bien diseñados y planificados son esenciales para la promoción de la salud física, la salud psicológica y el bienestar general de las personas, aspectos que en conjunto construyen una cultura de paz. El neurourbanismo ofrece una perspectiva valiosa para entender cómo el entorno construido puede ser un aliado en la mejora de la calidad de vida en las ciudades modernas.

La seguridad urbana y cohesión comunitaria entorno a una cultura de paz

El diseño urbano también desempeña un papel crucial en la percepción de seguridad y la reducción de la criminalidad. La seguridad está asociada con una mayor cohesión social y un menor nivel de violencia y conflicto, creando así un entorno propicio para la convivencia pacífica y la creación de una cultura de paz. La teoría de la prevención del crimen a través del diseño ambiental (CPTED), desarrollada por C. Ray Jeffery, en la década de 1970, sugiere que el diseño físico del entorno puede influir en el comportamiento delictivo. Espacios bien iluminados, visibles y accesibles pueden reducir las oportunidades para el crimen y aumentar el sentido de seguridad entre los residentes, lo que a su vez fomenta una convivencia más pacífica.

El enfoque de prevención del crimen a través del diseño ambiental (CPTED) es fundamental para promover la seguridad urbana y la cohesión comunitaria, elementos claves para fomentar una cultura de paz en las ciudades contemporáneas. Este enfoque puede ser implementado para mejorar tanto la seguridad como la cohesión social en entornos urbanos, con referencia a estudios y prácticas recientes. La visibilidad, la iluminación, el acceso controlado y asegurar que los espacios urbanos se mantengan en adecuadas condiciones son los principios para prevenir la delincuencia y promover la seguridad a través del diseño urbano. Lo anterior ayuda a que los ciudadanos puedan ver y sean vistos, hagan uso de los espacios públicos a cualquier hora del día o la noche, que definan claramente cómo y dónde pueden entrar o salir las personas de un espacio o población y en comunidad dar mantenimiento adecuado a estos lugares, fomentando así la interacción entre los residentes y la cohesión comunitaria.

La implementación de CPTED puede tener un impacto significativo en la cohesión comunitaria al crear entornos seguros que promuevan la interacción social con **espacios comunitarios seguros**. Al diseñar parques, plazas y otros espacios públicos con principios CPTED, éstos se convierten en puntos de encuentro seguros y acogedores para los residentes. Por ejemplo, la integración de caminos iluminados y bancos en áreas visibles fomenta el uso del espacio público y las actividades comunitarias (Cozens, 2014). La **participación comunitaria en la planificación** e involucrar a los residentes en el proceso de diseño y mantenimiento de sus barrios mejora la eficacia del CPTED, fortalece lazos comunitarios y fomenta un sentido de pertenencia y responsabilidad compartida (Foster y Iaione, 2016).

Medellín, Colombia, es claro ejemplo de lo anterior, ya que en su proyecto de regeneración urbana se utilizaron principios CPTED en la transformación de zonas previamente afectadas por altos niveles de violencia. La revitalización de espacios públicos, mejor iluminación y la inclusión de la comunidad en el diseño urbano han resultado en una notable disminución de la delincuencia y un aumento en la cohesión comunitaria (Meerow & Newell, 2019). Barcelona también implementó estrategias CPTED en varios barrios, mejorando la iluminación y la visibilidad en áreas públicas, y promoviendo el uso de espacios comunes para actividades culturales y sociales, lo que ha fortalecido la comunidad y reducido los índices de criminalidad (García-Ruiz *et al.*, 2017).

La aplicación de CPTED en el diseño urbano no sólo mejora la seguridad pública, sino que también promueve la cohesión comunitaria, creando entornos más seguros y pacíficos. Estos principios, cuando se implementan de manera efectiva y con la participación de la comunidad, pueden transformar los espacios urbanos en lugares que fomenten una cultura de paz y bienestar social.

Las políticas orientadas a mejorar la seguridad urbana y prevenir el crimen son fundamentales para la convivencia pacífica. Según Saville y Cleveland (2018), el enfoque de la prevención del crimen a través del diseño ambiental (CPTED) sigue siendo relevante y su integración en las políticas urbanas ha demostrado reducir significativamente las tasas de criminalidad y mejorar la percepción de seguridad entre los residentes.

Ciudades como Nueva York y Bogotá han implementado con éxito políticas de seguridad que incluyen la mejora de la iluminación, el aumento de la presencia policial comunitaria y el diseño de espacios públicos que fomentan la vigilancia natural (Gaffikin *et al.*, 2016).

La diversidad y los espacios urbanos inclusivos

La diversidad es una característica inherente de las ciudades modernas. La literatura destaca la importancia de diseñar espacios urbanos que sean inclusivos y reflejen esta diversidad, promoviendo la igualdad y la participación de todos los grupos sociales. Lefebvre (1991) en su obra, *La producción del espacio*, argumenta que los espacios urbanos deben ser concebidos como lugares de inclusión y participación, donde todas las voces sean escuchadas y valoradas.

Proyectos como el Parque Biblioteca España en Medellín son ejemplos de cómo el diseño inclusivo puede transformar áreas anteriormente segregadas o conflictivas en espacios de encuentro y cohesión social. El diseño que respeta y celebra la diversidad cultural puede promover la inclusión y la igualdad. Esto incluye la incorporación de elementos artísticos y culturales que reflejen la herencia y las tradiciones de las diversas comunidades que habitan el espacio urbano.

Landry (2012) describe cómo los elementos de diseño que reflejan la diversidad cultural de una comunidad pueden fomentar un mayor respeto y apreciación entre sus miembros, reduciendo los conflictos y promoviendo la paz. Esto incluye la incorporación de elementos artísticos y culturales que reflejen la herencia y las tradiciones de las diversas comunidades que habitan el espacio urbano.

El impacto de las políticas públicas en la configuración de espacios urbanos

Las políticas urbanas también son determinantes en la configuración de los espacios urbanos y su impacto en la convivencia social. Políticas que promueven la equidad, el acceso a servicios y la participación comunitaria pueden mejorar significativamente las condiciones de vida urbana y fomentar una cultura de paz. Según Harvey (2008), el derecho a la ciudad implica un acceso equitativo a los beneficios y recursos urbanos, lo cual es esencial para una convivencia armoniosa.

Las políticas urbanas que promueven la inclusión y el acceso equitativo a los recursos y servicios urbanos juegan un papel crucial en la promoción de la convivencia social. Según Fainstein (2010), las ciudades justas deben priorizar la equidad en el acceso a viviendas asequibles, transporte público eficiente y servicios básicos.

La implementación de políticas de zonificación inclusiva y la provisión de vivienda social son ejemplos de estrategias que pueden reducir la segregación espacial y mejorar la cohesión social. Por ejemplo, en su estudio sobre la planificación inclusiva en ciudades europeas, Tasan-Kok *et al.* (2014) destacan cómo las políticas que integran la participación comunitaria en el diseño y gestión urbana han demostrado ser efectivas en la promoción de entornos más inclusivos y equitativos.

La participación ciudadana creadora de espacios de paz

Un componente clave de las políticas urbanas modernas que busca integrar a los residentes en el proceso de toma de decisiones sobre el desarrollo de su entorno es sin duda la participación ciudadana. Healey (2015) argumenta que la gobernanza participativa puede fortalecer la cohesión social al dar voz a diferentes grupos comunitarios y fomentar el sentido de pertenencia y responsabilidad compartida sobre el espacio urbano.

La participación ciudadana es fundamental en el proceso de diseño y planificación urbana, especialmente cuando se busca promover una cultura de paz y rescatar entornos urbanos que pueden estar deteriorados o subutilizados. La inclusión de los ciudadanos en estos procesos no sólo aumenta la relevancia y aceptación de los proyectos urbanos, sino que también contribuye a una mayor integración social y empoderamiento comunitario. Empoderar a las comunidades, permitiéndoles influir en las decisiones que afectan sus vidas diarias. Esto es crucial para fomentar un sentido de propiedad y responsabilidad sobre los cambios en el espacio urbano.

Chaskin y Joseph (2015) destacan que la participación comunitaria efectiva en proyectos de revitalización mejora los resultados físicos de dichos proyectos, lo mismo que fortalece las redes sociales y el capital comunitario, elementos esenciales para una cultura de paz sostenible.

Un ejemplo destacado es el presupuesto participativo en ciudades como Porto Alegre, Brasil, donde los residentes tienen un rol activo en la asignación de recursos municipales, lo que ha llevado a mejoras significativas en la infraestructura urbana y la satisfacción comunitaria (Sintomer *et al.*, 2016).

Involucrar a una amplia gama de actores, especialmente aquellos que suelen estar marginados en los procesos de planificación,

asegura que las intervenciones urbanas sean inclusivas y equitativas. Esto es vital para diseñar espacios que sean realmente accesibles y acogedores para toda la comunidad. Foster y Iaione (2016) argumentan que la inclusión de múltiples perspectivas en el proceso de diseño urbano no sólo enriquece el resultado final, sino que también promueve un entorno más justo y pacífico al garantizar que ningún grupo se sienta excluido o ignorado.

A través de la participación ciudadana, se proporciona una plataforma para que las personas expresen sus preocupaciones y resuelvan conflictos de manera constructiva. Al trabajar juntos en proyectos de diseño urbano, los miembros de la comunidad pueden encontrar soluciones compartidas a problemas comunes, reduciendo la tensión y fomentando el diálogo. Bucuvalas (2018) señala que los proyectos de desarrollo urbano que incorporan procesos de diálogo y negociación alcanzan mejores resultados en términos de aceptación del proyecto, al mismo tiempo que contribuyen a la reconciliación en comunidades previamente divididas. Proyectos diseñados y apoyados por la comunidad tienen mayor probabilidad de ser mantenidos y valorados a largo plazo.

Educación comunitaria y su impacto en la convivencia

Los programas educativos comunitarios desempeñan un papel fundamental en la reducción de la violencia al ofrecer a los jóvenes y adultos oportunidades de aprendizaje que amplían sus horizontes y mejoran sus habilidades para el empleo. Según el estudio de Neild y Balfanz (2006), la educación de calidad puede disminuir las tasas de deserción escolar, que a menudo están correlacionadas con el aumento de la violencia y la delincuencia juvenil.

Las iniciativas de educación no formal, como talleres de desarrollo personal, clases de arte y programas de capacitación técnica, ayudan a crear una cultura de aprendizaje continuo que fortalece la resiliencia comunitaria y fomenta el respeto mutuo. La UNESCO (2017) destaca que la educación para la paz, incluida en el currículo escolar, es crucial para inculcar valores de tolerancia, respeto y resolución pacífica de conflictos.

Fomento del empleo como estrategia de prevención de la violencia

El desempleo es uno de los factores que más contribuyen a la inestabilidad social y a la violencia urbana. Los programas comunitarios que promueven el empleo y la capacitación laboral ofrecen a los individuos alternativas económicas y reducen la probabilidad de que recurran a actividades delictivas. Según un informe del Banco Mundial (2013), las políticas de empleo activo que incluyen capacitación y subsidios para la creación de empleo pueden tener un efecto positivo en la reducción de la violencia.

Proyectos como “YouthBuild” en Estados Unidos proporcionan capacitación laboral y experiencia práctica en la construcción, ayudando a jóvenes de comunidades desfavorecidas a desarrollar habilidades útiles mientras participan en la mejora de sus vecindarios (Martinson & Halpern, 2011).

La inclusión social es un elemento esencial para fortalecer la convivencia pacífica en entornos urbanos diversos. Los programas comunitarios que promueven la inclusión abordan las barreras que enfrentan grupos marginados y promueven la participación equitativa en la vida social, económica y política. Según Fraser (2013), la inclusión social puede prevenir la exclusión y la marginalización que a menudo conducen a la alienación y el conflicto.

Iniciativas como los “Consejos de Barrio” en Medellín, Colombia, han demostrado ser efectivas al involucrar a los residentes en la toma de decisiones y en la gestión de recursos comunitarios, lo que ha llevado a una reducción de la violencia y un aumento del sentido de pertenencia (MacLean, 2014).

Programas de intervención comunitaria y redes de apoyo

Los programas de intervención comunitaria que integran servicios de salud, apoyo psicológico y actividades recreativas también contribuyen a la reducción de la violencia y al fortalecimiento de la convivencia pacífica. La creación de redes de apoyo comunitario ayuda a los individuos a afrontar desafíos personales y sociales, proporcionando un entorno seguro y de apoyo que desincentiva la violencia.

La iniciativa Cure Violence en Chicago aplica un modelo de salud pública para abordar la violencia, empleando a miembros de la comunidad como “interventores” para mediar en conflictos y prevenir la escalada de violencia (Skogan et al., 2015).

Políticas de sostenibilidad y resiliencia en el espacio urbano

Las políticas que integran la sostenibilidad y la resiliencia urbana también tienen un impacto positivo en la convivencia social. Según Jabareen (2013), el enfoque en ciudades sostenibles promueve la creación de entornos urbanos que no solamente son ambientalmente responsables, sino que también son socialmente inclusivos y económicamente viables. La implementación de infraestructuras verdes y espacios públicos accesibles fomenta la interacción social y el bienestar comunitario.

Meerow y Newell (2019) discuten cómo la participación comunitaria en la planificación urbana puede aumentar la resiliencia de las ciudades al asegurar que las intervenciones sean adecuadamente apoyadas y mantenidas por aquéllos que viven en el área afectada. En su análisis sobre políticas urbanas sostenibles, Cohen (2019) resalta la importancia de diseñar ciudades que sean resilientes al cambio climático y que incorporen la participación comunitaria para asegurar un desarrollo equitativo y justo. El mantenimiento sostenido de espacios urbanos comunitarios fortalece el uso adecuado de los mismos, así como el confort y la seguridad del entorno.

Desafíos y oportunidades en la implementación de políticas urbanas

Aunque las políticas urbanas pueden tener un impacto positivo significativo, su implementación enfrenta desafíos como la falta de recursos, la resistencia al cambio y las tensiones políticas. Sin embargo, las oportunidades para mejorar son amplias. Las políticas que adoptan un enfoque integrado y consideran las necesidades y aspiraciones de todas las partes interesadas pueden fomentar una convivencia más armónica y sostenible.

Como destacan Meerow y Newell (2017), es esencial que las políticas urbanas sean adaptativas y flexibles, capaces de responder a las cambiantes dinámicas sociales y ambientales para promover ciudades resilientes y pacíficas. La promoción de programas comunitarios que fomenten la educación, el empleo y la inclusión social también contribuye a reducir la violencia y fortalecer la convivencia pacífica.

Conclusiones

Los espacios urbanos desempeñan un papel crucial en la promoción de una cultura de paz. El diseño urbano inclusivo y participativo puede facilitar la interacción social y fomentar valores de convivencia pacífica. Para lograr esto, es fundamental que los planificadores urbanos y los responsables políticos adopten un enfoque integrador que considere las necesidades y aspiraciones de todas las partes interesadas. Futuros estudios deberían explorar en mayor profundidad la relación entre los distintos elementos del entorno urbano y la cultura de paz, así como desarrollar indicadores claros para medir su impacto.

Los espacios urbanos son, por su naturaleza, un reflejo de la cultura, economía y política de una sociedad. Cuando estos espacios son diseñados con un enfoque inclusivo y participativo, no sólo mejoran la calidad de vida de sus habitantes, sino que también se convierten en cimientos para una cultura de paz duradera. La interacción entre el diseño urbano y la cultura de paz es inextricable porque cada espacio que construimos moldea las interacciones humanas y, por ende, nuestra capacidad colectiva para vivir en armonía.

El análisis de casos revela que los espacios urbanos bien diseñados pueden convertirse en plataformas para el diálogo y la interacción social, fundamentales para construir una cultura de paz. Ciudades como Bogotá, con su enfoque en la creación de espacios públicos accesibles, y Medellín, con sus programas de inclusión social y participación comunitaria, son ejemplos de cómo el diseño urbano puede promover la paz. Sin embargo, persisten desafíos significativos, como la segregación espacial y las desigualdades socioeconómicas, que obstaculizan estos esfuerzos. La discusión sugiere que para superar estos obstáculos es esencial adoptar un enfoque holístico que integre aspectos sociales, económicos y ambientales en la planificación urbana.

Las políticas urbanas juegan un papel crucial en la configuración de entornos que fomentan la convivencia social y una cultura de paz. A través de estrategias inclusivas, participativas y sostenibles, las ciudades pueden convertirse en espacios donde la diversidad se celebre y la equidad sea un principio fundamental. La implementación efectiva de estas políticas requiere un compromiso continuo de los gobiernos locales y la participación activa de las comunidades.

Se tiene que apostar por los programas comunitarios que fomentan la educación, el empleo y la inclusión social, ya que son herramientas poderosas para reducir la violencia y promover la convivencia pacífica en entornos urbanos. Al mejorar las oportunidades económicas, fomentar la participación comunitaria y fortalecer el tejido social, estos programas crean un entorno donde el respeto y la cooperación son valorados. La implementación efectiva de estas iniciativas requiere un enfoque integrado y el compromiso de todas las partes interesadas, incluyendo gobiernos, organizaciones no gubernamentales y la comunidad en general.

Los desafíos son significativos, pero la oportunidad de transformar espacios urbanos en incubadoras de paz es una aspiración noble y necesaria. Como planificadores, diseñadores y ciudadanos, tenemos la responsabilidad y el poder de modelar nuestras ciudades no sólo para satisfacer necesidades físicas y estéticas, sino para fomentar el respeto, la inclusión y la paz. Los resultados de tales esfuerzos pueden ser la clave para la supervivencia urbana, así como para la prosperidad y la paz duraderas.

REFERENCIAS

- Amin, A. (2014). *Land of strangers*. Polity Press.
- Barton, J., & Pretty, J. (2010). What is the best dose of nature and green exercise for improving mental health? A multi-study analysis. *Environmental Science & Technology*, 44(10), 3947-3955.
- Chaskin, R. J., & Joseph, M. L. (2015). *Integrating the inner city: The promise and perils of mixed-income public housing transformation*. The University of Chicago Press.
- Cozens, P. (2014). *Think crime! Using evidence, theory and crime prevention through environmental design (CPTED) for planning safer cities*. iUniverse.
- Evans, G. W. (2003). The built environment and mental health. *Journal of Urban Health*, 80(4), 536-555.
- Fainstein, S. S. (2010). *The just city*. Cornell University Press.
- Foster, S., & Iaione, C. (2016). The city as a commons: How to bring communities back from the brink. *Yale Law & Policy Review*, 34(2), 281-349.
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of feminism: From state-managed capitalism to neoliberal crisis*. Verso Books.
- Gaffikin, F., Morrissey, M., & Sterrett, K. (2016). *Planning in divided cities: Collaborative shaping of contested space*. Wiley-Blackwell.
- Garcia-Ruiz, M. E., De Lacy-Vega, D., & Iglesias, M. M. (2017). La seguridad urbana en Barcelona: Teoría, estrategias y experiencias. En *Manual de estrategias urbanas y seguridad ciudadana* (pp. 165-196). Editorial UOC.
- Gascon, M., Triguero-Mas, M., Martínez, D., Dadvand, P., Forns, J., Plasència, A., & Nieuwenhuijsen, M. J. (2016). Mental health benefits of long-term exposure to residential green and blue spaces: A systematic review. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 12(4), 435-454.
- Gehl, J. (2011). *Life between buildings: Using public space* (6th ed.). Island Press.
- Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review*, (53), 23-40.

- Healey, P. (2015). *Collaborative planning: Shaping places in fragmented societies* (2nd ed.). Palgrave Macmillan.
- Jabareen, Y. (2013). Planning the resilient city: Concepts and strategies for coping with climate change and environmental risk. *Cities*, 31, 220-229.
- Kaplan, S. (1995). The restorative benefits of nature: Toward an integrative framework. *Journal of Environmental Psychology*, 15(3), 169-182.
- Landry, C. (2012). *The creative city: A toolkit for urban innovators* (2nd ed.). Earthscan.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Leyden, K. M. (2003). Social capital and the built environment: The importance of walkable neighborhoods. *American Journal of Public Health*, 93(9), 1546-1551.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- MacLean, M. (2014). *Revolutionary guerrilla movements in Latin America: El Salvador's FMLN and Peru's Shining Path* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Martinson, K., & Halpern, R. (2011). *YouthBuild: A prospective evaluation of a promising model for engaging young people in service and development*. Public/Private Ventures.
- Meerow, S., & Newell, J. P. (2017). Urban resilience for whom, what, when, where, and why? *Urban Geography*, 40(3), 309-329.
- Meerow, S., & Newell, J. P. (2019). Resilience and complexity: A bibliometric analysis and prospects for industrial ecology. *Journal of Industrial Ecology*, 23(4), 707-718.
- Neild, R. C., & Balfanz, R. (2006). *Unfulfilled promise: The dimensions and characteristics of Philadelphia's dropout crisis, 2000-2005*. Philadelphia Youth Network.
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. Simon & Schuster.
- Sallis, J. F., Cerin, E., Conway, T. L., Adams, M. A., Frank, L. D., Pratt, M., Salvo, D., Shipperijn, J., Smith, G., Cain, K., Davey, R., Kerr, J., Lai, P., Mitáš, J., Reis, R., Sarmiento, O., Schofield, G., Troelsen, J., Van Dyck, D., De Bourdeaudhuij, I. &

- Owen, N. (2016). Physical activity in relation to urban environments in 14 cities worldwide: A cross-sectional study. *The Lancet*, 387(10034), 2207-2217.
- Saville, G., & Cleveland, G. (2018). Second-generation CPTED: The rise and fall of opportunity theory. En *Rethinking crime prevention* (pp. 111-132). Springer.
- Skogan, W. G., Hartnett, S. M., Bump, N., & Dubois, J. (2015). *Evaluation of CeaseFire-Chicago*. US Department of Justice, Office of Justice Programs, National Institute of Justice.
- Sintomer, Y., Röcke, A., & Herzberg, C. (2016). *Participatory budgeting in Europe: Democracy and public governance*. Routledge.
- Tasan-Kok, T., van Kempen, R., Raco, M., & Bolt, G. (2014). *Towards hyper-diversified European cities: A critical literature review*. Utrecht University.
- Unesco. (2017). *Education for sustainable development goals: Learning objectives*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- World Bank. (2013). *World development report 2013: Jobs*. The World Bank.



Esperando - Enrique de Jesús Ramírez Sánchez

Cultura de paz en espacios públicos, medida para disminuir y prevenir la violencia en Toluca

Georgina Alicia García Luna Villagrán

Resumen

En la actualidad, es una constante la violencia que se presenta en los espacios públicos por la ausencia de seguridad en calles, parques, plazas, jardines, transporte público, especialmente en países subdesarrollados. La inseguridad que viven diariamente los ciudadanos y en especial la población vulnerable, siendo el caso de las mujeres, adultos mayores, niñas y niños, es una situación que no debería de ocurrir, considerando que son principales referentes cuando llegamos a una ciudad.

Los espacios públicos, entendidos como áreas de todos y para todos, donde se da la convivencia social, tienen rasgos de identidad cultural son espacios a los que todos tienen acceso libre. Sin embargo, en los últimos años en ellos se percibe violencia y pérdida de pertenencia del lugar. En este contexto, el objetivo general del presente capítulo consiste en fomentar la seguridad de espacios públicos a través de la cultura de paz, con el fin de restablecer la convivencia entre los individuos de la sociedad. Por ese motivo, la investigación recurre a tres elementos principales para su desarrollo: los espacios públicos, la violencia y cultura de paz.

Palabras clave: arquitectura, urbanismo, diseño de ciudades, interacción humana, planificación, paz y justicia social.

Referentes conceptuales de espacios públicos

Al respecto, el espacio público es el sitio de y para las relaciones en público, es decir, las que se producen entre individuos con coincidencias físicas y en lugares de tránsito, es también el conjunto de sitios de libre acceso, en el que se desarrolla un vínculo social, tiene también la característica de ser visible y generalmente es un espacio democrático (Delgado, 2015). Bladimir (2005) señala que el espacio público constituye el ámbito urbano, son espacios que se utilizan transitoriamente ya sea la calle, la plaza y parque donde se da el encuentro ciudadano. En este mismo sentido, señala que es el punto de partida para albergar la vida urbana; es parte del gran dinamismo que se da en una ciudad, es la base de la sociabilidad la integración urbana sin restricciones de uso, en ellos se puede comprender la historia de la ciudad. No obstante, a pesar de estas características del espacio público, el mismo autor menciona que en la actualidad también se percibe la pérdida de sociabilidad en ellos.

El asunto del espacio público, siendo el actor urbano principal en las ciudades y teniendo en cuenta la importancia de considerarlo como principio ordenador, conlleva a lo siguiente: si es pensado como elemento importante de la ciudad y se trata de vincularlo con el tema de cultura de paz, tomando en cuenta que es el espacio utilizado por toda la población, además de ser el sitio inmediato que conecta a la vivienda, a los equipamientos, servicios y áreas de trabajo, debe ser el espacio ideal que transmita igualdad, seguridad, libertad, y convivencia.

Tales características pueden lograrse en su conjunto mediante la promoción de cultura de paz en los espacios públicos y no sólo en el sector educativo; puesto que en la actualidad es uno de los medios para su fomento por considerarse el enlace directo en distintos niveles de la educación. En este sentido, el espacio público puede ser clave para transmitir la cultura de paz en calles, plazas,

parques, jardines, dado que son los sitios más frecuentados por las y los habitantes de las ciudades.

Para Borja y Muxi (2001), los espacios públicos representan la historia, es el lugar en el que se dan las relaciones entre los habitantes y el poder, visualizados en las calles, plazas, jardines, monumentos y lugares de encuentro entre los habitantes de las ciudades. Son de uso colectivo y diversidad social y cultural; son, lugares de identificación y de relación, de contacto entre las personas, además, conforman un elemento clave del urbanismo.

Mas los mismos autores señalan que hoy en día los espacios públicos están siendo afectados por el capitalismo. Mencionan la muerte de la ciudad, frase retomada de Jane Jacobs, considerando la parte de percepción negativa de las ciudades durante el siglo XIX, que persiste hoy en día por la fuerte violencia que se presenta en estos espacios, de manera que el espacio público es un indicador de calidad de vida, la cual no se concibe en las ciudades actuales y más en países subdesarrollados. Este análisis lleva a la reflexión de la situación de violencia que se presenta frecuentemente en estos espacios y que deriva en el miedo y temor por parte de los habitantes a ser agredidos al percibir poca presencia de la ciudadanía en estos espacios, pues son considerados como espacios de la gente y para la gente, aunque ahora ya no lo son.

En este contexto, Lefebvre (2013), también coincide con Jacobs acerca de la “muerte de la ciudad”, la cual ha derivado de los procesos de urbanización, así como del surgimiento de las áreas periféricas que se presentan en las ciudades nuevas a causa de la sociedad capitalista. Este fenómeno ha sido, el protagonista en los últimos años, donde el espacio es colonizado por el sector inmobiliario, lo que origina la gran expansión y el consumo del suelo. En ese sentido, menciona tres tipos de espacio: el primero el del mercantilismo; el segundo, de los expertos científicos y planificadores urbanistas y el tercero, de los habitantes.

Del mismo modo, Jacobs (2011) señala un factor importante en los espacios públicos, *la ausencia de confianza en las calles se construye con el tiempo y a partir de muchos contactos públicos en sus aceras*. Esta falta de confianza significa un desastre para una ciudad, el cual en parte es provocado por las calles ciegas, que se dan al no albergar establecimientos públicos, lo que deriva en la poca concurrencia de los ciudadanos. Por consiguiente, es importante la presencia de diversidad de funciones en las calles y la manera en cómo la gente las utiliza en su vida cotidiana. La situación de desconfianza hoy en día va siendo mayor por la falta de establecimientos comerciales en las calles, que, absorbidos por los nuevos modelos del capitalismo (como son los grandes centros comerciales que se encuentran en espacios cerrados) ya no muestran visibilidad hacia las aceras de las calles, lo que genera el aislamiento en estos espacios.

En el 2015, el Organismo de las Naciones Unidas, a través del Hábitat, define al espacio público como los lugares de propiedad pública o de uso público, siendo accesibles y agradables para todos de forma gratuita y sin lucro; en estos espacios se incluyen las calles, los espacios abiertos e instalaciones públicas, además de la generación de igualdad. Para el 2019, el mismo organismo señala que el espacio público es un ingrediente vital de las ciudades exitosas; ayuda a construir un sentido de comunidad, identidad cívica y cultural, su uso continuo y vitalidad como un bien público lleva a entornos urbanos con buen mantenimiento, sanos y seguros, que hacen los lugares atractivos para vivir y trabajar. Son y deben ser vistos como áreas multifuncionales para la interacción social, el intercambio económico y la expresión cultural de personas.

Los espacios públicos se posicionan de manera central o de relevancia significativa, muchas veces debido a su centralidad histórica y cultural, resultado de la actividad comercial, por la conectividad o por la mezcla de distintos elementos (Subirats, 2016). Egea

et al. (2021) mencionan que el espacio público es de acceso libre y gratuito, un espacio que queda entre los espacios contruidos; es el lugar donde nos relacionamos, es el espacio que pertenece a todos los habitantes de una comunidad.

El espacio público tiene un papel fundamental en la construcción del territorio, además de que articula, estructura y ordena las actividades y usos del espacio urbano, es por excelencia el escenario en el que se manifiesta la socialización colectiva de la ciudad (Pérez, 2004). El espacio público también es el lugar en el que se practican los derechos de expresión y reunión como formas de control sobre los poderes y el lugar en el que pueden ser cuestionados esos poderes, los asuntos de concierne a la población (Delgado, 2015).

Recientes estudios urbanos consideran el espacio público como parte esencial de la ciudad y un factor de la condición ciudadana de sus habitantes; es decir, en los habitantes se observa la definición del espacio público, la cual depende de la definición de ciudad, así como de las transformaciones que en ella tienen lugar. De modo que la ciudad se define por cada espacio público y éstos se determinan por la ciudad (García, 2015). Al respecto, existen distintos tipos, según cada autor, para el caso de ONU Hábitat, indica los presentados en la Imagen I.

Con el anterior esquema, se reconocen en primera instancia los espacios físicos, elementos esenciales de las ciudades y que han sido parte importante de su historia, siendo el caso de plazas que han sido y son iconos importantes de las grandes urbes. En el caso de los espacios no físicos, han sido resultado de nuevos procesos de apropiarse del espacio derivado del avance tecnológico, como los son las redes sociales, fenómeno considerado como espacio virtual.

Imagen 1

Tipo de espacios públicos

FÍSICOS			NO FÍSICOS		
Calles	Espacios públicos abiertos	Equipamiento urbano público	Espacio del público	La ciudad misma	El ciberespacio
Siendo los más utilizados por su versatilidad Propiedad pública Accesibilidad día y noche Utilidad sin costo Usos múltiples	Propiedad y mantenimiento público Sin costo Acceso a ellos durante el día	Convencionales Instalaciones públicas de alto mantenimiento que son de propiedad y gestión pública Accesibilidad sin costo	Referida a la esfera del sector público Bienes comunes y lugares en los que los ciudadanos delegan autoridad en ellos, por medio de funcionarios elegidos localmente y un pacto social	La ciudad como espacio público La ciudad como un bien público Con argumentos del Derecho a la Ciudad	Mediante el internet y redes sociales de los cuales se dan nuevos encuentros virtuales e interrelaciones
Calles, avenidas, bulevares, plazas. Áreas pavimentadas pasajes y galerías Vías para bicicletas	Parques infantiles Playas públicas Riberas de ríos y malecones	Bibliotecas públicas Centros cívicos comunitarios, Mercados municipales Instalaciones deportivas públicas			

Fuente: Elaboración propia con base en ONU Hábitat (2019)

El mismo organismo (ONU) señala la importancia del espacio público con los siguientes argumentos: es elemento clave para la civilidad urbana, es de bien común, origina el ingreso, la inversión y la creación de la riqueza, aumenta la sostenibilidad ambiental, eficiencia del transporte, incrementa tanto la salud pública como la seguridad urbana, promueven la equidad e inclusión. Es el medio para hacer una ciudad amigable con las mujeres, los jóvenes y adultos mayores, ello genera la participación ciudadana y ciudades exitosas (ONU Hábitat, 2019); que en su mayoría pueden desarrollarse también, de manera virtual y ya no física.

Ortiz (2014), por su parte, distingue tres tipos de espacio público conforme a sus características de propiedad, horarios de uso y control de acceso:

1. Espacios públicos abiertos; parques, plazas, calles, frentes de agua.
2. Equipamientos públicos; centro comunitario, bibliotecas, mercado, etc.
3. Espacios privados de uso público; centro comercial, cines, cafés, restaurantes, etc.

Al respecto, y retomando la importancia de que el espacio público incrementa la seguridad pública, debido al desarrollo de diversas actividades para mantenerlo activo, reduce de manera automática la inseguridad; en este sentido, la violencia se genera fácilmente en espacios solitarios, vacíos, oscuros y pasivos. En este contexto, el miedo a la violencia origina que los espacios no sean ocupados por la población, al no contar con espacios de calidad. Por lo tanto, si se atrae a una gran variedad de personas en el espacio público, esto reducirá la percepción de la inseguridad y violencia.

Con lo anterior, Jacobs indica que existen tres condicionantes en las calles para que éstas sean seguras:

1. Debe existir una clara demarcación entre el espacio público y el espacio privado, lo cual no sucede en los barrios residenciales o zonas habitacionales.
2. Debe existir ojos que siempre miren a la calle, ya que brinda seguridad a los vecinos y extraños, no deben existir lados ciegos a la calle.
3. La acera debe tener usuarios de manera constante, con la finalidad de tener más ojos que miren a la calle.

De acuerdo con Garriz y Schroeder (2014), el espacio público tiene distintas dimensiones desde lo conceptual, que son determinadas por algunos autores en las que se identifican sus cualidades con base en sus funciones, usos y relaciones, en las que se reconoce

la dimensión cultural y simbólica, referida a la importancia que tiene la comunidad, su herencia histórica y valor patrimonial. La cultura se representa en lo material y lo inmaterial, dependiendo de los requerimientos y cultura de las comunidades, por aceptación consciente o inconsciente de la sociedad; de esta manera, se va dando la ocupación de los espacios y su uso y éstos adquieren importancia por la población de la ciudad. En la cultura, se reconoce la identidad simbólica del lugar, que se da cuando la sociedad asume un área como propia, siendo el lugar con el que se sienten identificados.

Desde la territorialidad, el espacio público asume los siguientes elementos: primero se encuentra el uso del espacio y de las áreas como tal (según las necesidades de la población) en las ciudades; segundo, el uso del espacio como práctica cotidiana de los sujetos; y el tercero, evidenciar las prácticas regulares que se realizan para su apropiación (Díaz *et al.*, 2021).

Se ha visto cómo los espacios públicos juegan un papel importante en las ciudades y, por ende, en cualquier sociedad, debido a que representan parte de su identidad, cultura, historia, pertenencia, símbolos, interacciones, manifestaciones. Sin embargo, en los últimos años, son espacios en los que los usuarios sufren de todo tipo de violencia; en este sentido, el término de violencia se relaciona con las emociones de manera desfavorable, comunica un juicio de valor negativo, sobre lo que se considera como violento (Poggi, 2019). Con esto en mente, la Real Academia Española (2023) señala que la violencia es sinónimo de agresividad, brutalidad, salvajismo, ferocidad, furia, furor, ira, crueldad, arrebatos, coincidiendo en que son adjetivos o acciones negativas. OPS (2024), define a la violencia de la siguiente manera:

uso intencional de la fuerza física o el poder real o como amenaza contra uno mismo, una persona, grupo o comunidad que tiene como resultado la probabilidad de daño psicológico, lesiones, la muerte, privación o mal desarrollo.

Con estas definiciones, es importante señalar las distintas clases de violencia:

Tabla 1

Clases de violencia

Clases de violencia activa y pasiva	Clases de violencia según el daño causado	Clases de violencia según tipo de víctima	Clases de violencia según el escenario en el que ocurre	Clases de violencia según el tipo de agresor
 Activa Pasiva	 Física Emocional Sexual Económica	 Contra la mujer Contra niños Contra personas mayores	 Hogar Escuela Lugar de trabajo Cultura Calles Pantallas	 Juvenil Terrorista Psicopática Organizado

Fuente: Elaboración propia con Base en San Martín (2007)

Clasificación de la violencia

El aumento de violencia en los diferentes espacios públicos, se ha convertido en un desafío primordial de la administración pública. De ahí, surge la cultura de paz como una medida para la prevención y disminución de violencia en las calles, parques, plazas, jardines de uso público, desde el ámbito internacional como nacional.

Las Naciones Unidas (2024) tiene como uno de sus propósitos señalados en su artículo 1 mantener la paz y la seguridad internacional, y para tal fin, tomar medidas colectivas eficaces de prevención y eliminar amenazas de paz, actos de agresión u otros quebrantamientos de la paz y lograr por medios pacíficos y de conformidad con los principios de la justicia y del derecho internacional. Aquí, es importante destacar que la educación es uno de los principales medios para difundir el modelo de cultura de paz,

siendo dos condiciones que generan el desarrollo humano y de las sociedades de acuerdo con Chi y Santos (2022). En ese sentido, transmitir la cultura de paz en los espacios públicos puede ser otra de las vías o medios para enseñar la cultura de paz.

Cornelio (2019) indica que la cultura es uno de los elementos esenciales para lograr el desarrollo, tomado en cuenta las experiencias del pasado y el presente. El mismo autor, señala la integración de los siguientes valores de la cultura de paz conforme a distintos autores y haciendo hincapié en que existen otros valores. Las vinculadas al desarrollo humano son justicia, libertad, igualdad, tolerancia, cooperación, solidaridad, honestidad, responsabilidad, equidad, humildad. Mientras que Loera y Loera (2017) señalan los siguientes aspectos de la educación para la paz: democracia, justicia, desarme, derechos humanos, tolerancia, respeto a la diversidad cultural, preservación del medio ambiente, prevención y resolución de conflictos, reconciliación, no violencia, teoría de la paz.

De acuerdo con Fisas (1998), cultura de la paz se refiere más que a la ausencia de guerra, a disminuir o evitar todo tipo de violencias, a través de la capacidad y habilidad para transformar los conflictos, los cuales puede ser una oportunidad creativa, de encuentro y comunicación, cambio, adaptación e intercambio. El mismo autor señala los *fundamentos esenciales de la cultura de la violencia*, lo contrario a cultura de paz: 1) el patriarcado, 2) la búsqueda del liderazgo, el poder y el dominio, 3) la incapacidad para resolver pacíficamente los conflictos, 4) el economicismo siendo el principio de la competitividad, 5) el militarismo y el monopolio por parte de los Estados Unidos 6) los intereses de las grandes potencias, 6) las interpretaciones religiosas, 7) ideologías exclusivas, 8) etnocentrismo y la ignorancia cultural, 9) la deshumanización. Fundamentos que tienen la característica similar del individualismo y no de la colectividad.

La cultura de paz, de acuerdo con la Unesco (2024), se basa en la idea de que es un estado positivo en el cual se promueve la justicia, la igualdad, el respeto mutuo y la cooperación. La cultura de paz se presenta en diferentes niveles: desde las relaciones personales y familiares hasta las interacciones a nivel internacional. Implica la resolución pacífica de conflictos, el respeto a los derechos humanos, la inclusión social y la promoción de la educación y la comprensión intercultural. La importancia de la cultura de la paz radica en los siguientes sectores: para la prevención de conflictos, en el desarrollo sostenible, derechos humanos, inclusión y diversidad, educación y cooperación internacional.

Además, hace mención de que se tiene que promover la cultura de paz, en la educación, en los medios de comunicación responsables, en la diplomacia y el diálogo, así como en la participación ciudadana. También, señala la Unesco que para formar una cultura de paz son necesarias actividades educativas, culturales, sociales y cívicas de carácter general, que ofrezca a todos la oportunidad de aprender, dar y compartir, actividades que también pueden desarrollarse en los espacios públicos.

La cultura definida por la Real Academia Española, como el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. Mientras que el concepto de paz es la relación de armonía entre las personas, sin enfrentamientos ni conflictos, también es la ausencia de ruido o ajetreo en un lugar.

El Gobierno de México (2022) señala que la cultura de paz promueve valores, actitudes, respeto, tolerancia, igualdad, comprensión, solidaridad, diálogo, negociación y consenso con el propósito de fortalecer la convivencia en la sociedad e impulsa la crítica, la cual contribuye a la construcción de una sociedad más justa. En este sentido, una de las acciones para promover la cultura de la paz por parte del Gobierno de México consiste en el Programa

Cultura Comunitaria, denominado Covites Culturales y Cines sil-litas, en los que la cultura de la paz se trabaja en rescate afectivo de los espacios públicos como parques y canchas deportivas para fomentar la convivencia y relaciones solidarias entre los habitantes de una comunidad, a través de actividades culturales y artísticas, como música, danza, narraciones, orales, fomento a la lectura, proyecciones de cine al aire libre, así como de procesos artesanales de agricultura y desarrollo sostenible, sobre todo en zonas que registran altos grados de violencia social.

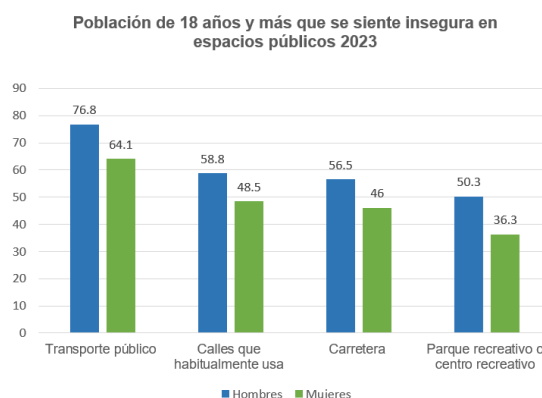
Con estos antecedentes, a continuación, se aborda la situación de violencia e inseguridad que presenta México y, de manera particular, el municipio de Toluca.

Situación de violencia e inseguridad

Los espacios públicos considerados de todas y todos, sitios que pueden utilizarse de manera libre, sin embargo, hoy enfrentan inseguridad, derivado de la violencia mediante robos, agresiones verbales, violaciones, secuestros, acosos, asesinatos, ultrajes, por solo mencionar algunos de los problemas que se presentan. En seguida se señalan algunas de las causas que han motivado este efecto: poca iluminación, falta de miradas en los espacios públicos, es decir, la poca o nula visibilidad, falta de mantenimiento (limpieza, poda de césped, pintura), lo que ha provocado el incremento de grupos delictivos, problemas psicológicos, desintegración familiar, etc. Es importante destacar que las áreas más seguras son los espacios públicos en los que se concentra un número considerable de comercios, la cercanía con el centro histórico y zonas residenciales de alto ingreso, equipamientos y servicios. En este contexto, el INEGI en el 2024 presentó los resultados obtenidos con respecto a la población que se siente insegura de acuerdo con los espacios públicos, en el caso de México:

Gráfica 1

Población de 18 años y más que se siente insegura en espacios públicos 2023

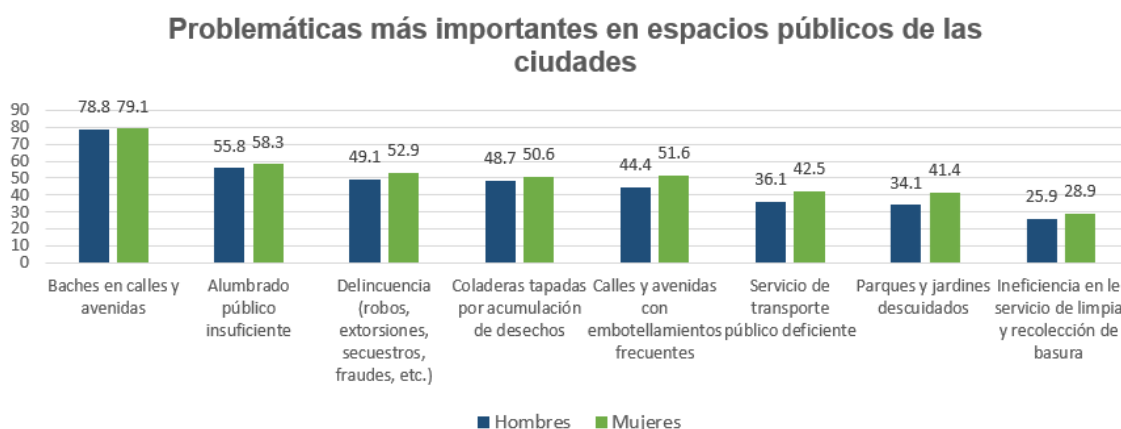


Fuente: Elaboración propia con base en INEGI (2023)

El transporte público es considerado uno de los sitios en los que se percibe mayor inseguridad tanto para hombres como para mujeres, registrando el 76.8 % los hombres y el 64.1 %, seguido de las calles que habitualmente utilizan y con menor registro se ubican los parques y centros recreativos.

Gráfica 2

Problemáticas más importantes en espacios públicos de las ciudades

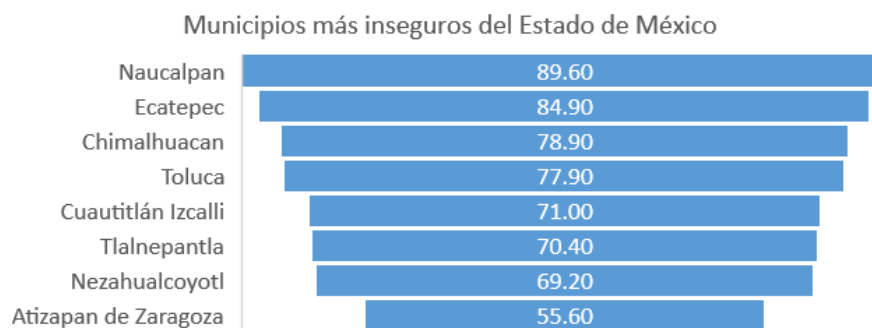


Fuente: Elaboración propia con base en INEGI (2023)

Con la gráfica anterior, los problemas relacionados con la violencia en los espacios públicos conforme al INEGI, en el año 2023 muestran que alrededor del 75 % de la población respondió que los problemas más importantes en espacios públicos son el de las condiciones y mantenimiento de las calles y avenidas, seguido del alumbrado público, los robos, extorsiones, secuestros y fraudes, contexto que representa la violencia que se presenta en los espacios públicos, tanto física como emocional según el daño causado por estos factores, teniendo como escenario principal las calles. Al respecto, y haciendo una revisión de páginas electrónicas de noticias más relevantes de la ciudad de Toluca, se identificó y de manera particular que en el Estado de México los municipios más inseguros, de acuerdo con el INEGI (2024), son los siguientes:

Gráfica 3

Municipios más inseguros del Estado de México



Fuente: Infobae (2024)

Con los porcentajes anteriores, Toluca está considerado entre los cuatro municipios más inseguros del Estado de México, con el 77.9 %, por debajo del municipio de Chimalhuacán, Ecatepec y Naucalpan, siendo estos tres municipios conurbados a la Ciudad de México. El municipio de Toluca en los últimos años ha crecido considerablemente su mancha urbana lo que ha generado mayores demandas por parte de la población; entre ellas destaca la inseguridad.

ridad razón por la cual a continuación se presentan las colonias y delegaciones más inseguras del municipio conforme a lo identificado en noticias recientes entre el periodo de 2024 al 2019:

Tabla

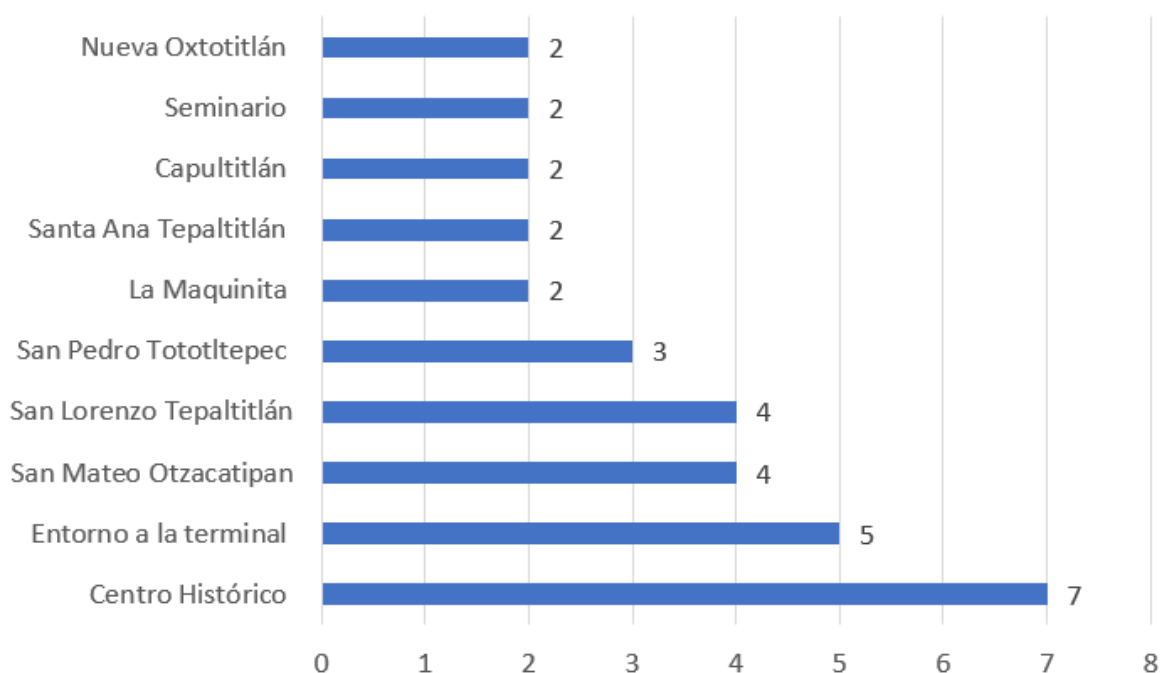
Colonias y delegaciones más inseguras en Toluca, 2019-2024

No	Referencias		Lugares inseguros
1	Título de la nota	Identifican colonias más inseguras en Toluca	La Maquinita San Mateo Otzacatipan Santa Ana Tlapaltitlán San Andrés Cuexcontitlán Capultitlán Centro Histórico
	Autor	Meganoticias	
	Fecha	12 Septiembre 2024	
2	Título	Alertan sobre zonas delictivas de Toluca	En torno a la terminal de Toluca Parque Urawa, Hospital IMSS San Lorenzo Tepaltitlán Cerrillo Lugares cercanos al Aeropuerto Internacional de Toluca El Seminario Nueva Oxtotitlán En torno a la Ciudad Universitaria Pueblo de San Pedro
	Fuente	XPectro FM Donde todo sucede	
	Fecha	10 Julio 2024	
3	Título	Identifican las 110 colonias más peligrosas para mujeres en el Edomex.	Toluca San Gabriel Sta. Rosa La Constitución Totoltepec Barrio San Juan de la Cruz Pueblo Nuevo
	Fuente	The observer periodismo y verificador del discurso público	
	Fecha	09 julio 2023	
4	Título	Toluca: Zonas más inseguras	Centro Histórico San Mateo Otzacatipan José López Portillo Terminal
	Fuente	La Jornada Estado de México Pepe Abadiano	
	Fecha	16 Diciembre 2023	
5	Título	¿Cuál es el top de punto rojos de colonias inseguras en Toluca	Zona Terminal Col. Valleverde, Las Américas, San Sebastián Calle Isidro Fabela, Felipe Berriozábal. Pino Suárez. Zona Centro Santa Clara Mercado 16 de septiembre Centro Histórico Barrios tradicionales como el Cópore, Teresona, Zopilocalco San Mateo Otzacatipan y José López Portillo Sauces San Lorenzo Tepaltitlán Central de Abasto
	Fuente	El Sol de Toluca, Filiberto Ramos	
	Fecha	17 Octubre 2022	

No	Referencias		Lugares inseguros
6	Título	2020 el año más violento para Toluca, éstas son las colonias más peligrosas.	Centro histórico Santa Anna Tlapaltitlán San Sebastián 8 Cedros San Lorenzo Tepaltitlán San Mateo Otzacatipan San Pablo Autópan San Pedro Tototeltepec Santa Cruz Atzacapotzaltongo Colonia del Parque
	Fuente	ADNOTICIAS	
	Fecha	22 Diciembre 2020	
7	Título	Identifican las seis zonas más peligrosas de Toluca	Centro Maquinita Otzacatipan Tlalpaltitlán Cuexcontitlán Capultitlán
	Fuente	Milenio	
	Fecha	17 de Junio 2019	
8	Título	Paseo Tollocán y la Terminal los lugares más inseguros del Valle de Toluca	Paseo Tollocan Terminal de Toluca
	Fuente	Se Uno. Alhelí Abundis	
	Fecha	13 Septiembre 2022	
9	Título	Delegaciones más peligrosas de Toluca	Colonia Valle Verde Crespa San Lorenzo Tepaltitlán El Seminario La Nueva Oxtotitlán San Pedro El Carmen Totoltepec
	Fuente	Toluca la Bella	
	Fecha	13 de septiembre 2022	

Fuente: Elaboración propia

Una vez identificando las colonias y delegaciones del municipio de Toluca, en seguida se presentan las colonias y delegaciones con mayores registros de inseguridad:

Gráfica 4*Colonias y delegaciones de Toluca con más inseguridad*

Fuente: Elaboración propia

Con base en la gráfica anterior, los sitios con mayores registros reportados fueron las zonas del centro histórico en primer lugar, con un reporte de 7; seguido de las áreas que se encuentran en torno a la Terminal de Autobuses entre las calles de Isidro Fabela, Paseo Tolloccan, Pino Suárez, 5 de Mayo, así como la colonia Vértice, y los alrededores del Parque Urawa. La colonia San Mateo Otzacatipan y San Lorenzo Tepaltitlán fueron las delegaciones que reportaron 4 registros.

También es importante destacar que los datos más altos de igual manera se repiten en distintos años, situación que indica la ausencia de medidas de seguridad en estos espacios por parte

de las autoridades, no han sido suficientes o no se da seguimiento para atenuar tal situación. En este contexto, es trascendental implementar programas de cultura de paz en las zonas que presentan mayor inseguridad en el municipio de Toluca, mediante el mejoramiento, mantenimiento de espacios públicos como parques, plazas, jardines y calles en estas colonias. Sin embargo, también es importante considerar algunos casos de éxitos siguientes.

Difundir la cultura de paz en espacios públicos

En la Ciudad de México, existen estrategias orientadas a fomentar la cultura de paz por parte de distintas organizaciones, fundaciones y movimientos, entre los que destaca Tip Kids a través la Isla Panwapa en el Museo de Memoria y Tolerancia tratando la convivencia familiar en temas multiculturales, cuidado al ambiente, inclusión, identidad y respeto a los demás, actividades que van dirigidas a los niños, papás y al sector educativo. Abordan también el tema de la tolerancia con el propósito de sensibilizar acerca del acoso escolar.

Otro de los espacios es el Museo Nacional de Culturas Populares, lugar en el que se fomenta la cultura popular e indígena con diferentes actividades. Y, por último, está la asociación civil LEA Creando Comunidad, en el que su campo de acción son lugares públicos, con la finalidad de crear comunidad mediante un módulo cultural en el que se dan juegos de mesa, ajedrez, clases, literatura infantil y universal, así como presentaciones artísticas y conferencias.

Éstos son algunos de los ejemplos cuyo principal objetivo es fomentar la cultura de paz; sin embargo, en los dos primeros casos se paga para tener acceso a la actividad, siendo una limitante para toda la población. El caso de LEA es gratuito y se implementa de forma abierta en espacios públicos, siendo ejemplo para su aplicación en las zonas que registran mayor inseguridad.

Otra de las alternativas para fomentar la cultura de paz en espacios públicos es a través del arte urbano, considerando que el arte transmite emociones con mensajes de paz, seguridad, tranquilidad y confianza, lo que atrae miradas y mayores visitas al espacio público. En este sentido, el arte crea memoria histórica, impacta en la sociedad; es un instrumento de expresión, por lo que la mayoría de los murales urbanos se realizan en bajo puentes, parques, plazas y bardas de colonias (ver Tabla), con el propósito de transmitir un mensaje a la población, como en los siguientes casos:

Tabla

Ejemplos de murales artísticos que promueven la cultura de paz

Murales urbanos	Característica	Mensaje
	En Ecatepec , se dio la pinta de 150 murales de arte urbano en colaboración con el gobierno municipal y SEDATU, con el propósito de recuperar los espacios públicos derivado del alto índice de delincuencia y, por otra parte, fomentar la cultura de la paz. (González Callejas, 2022)	Cultura de paz
Fuente: <i>Con murales de arte urbano fomentan la cultura de la paz</i> , González Callejas, L., 2022, Capital Edo. Méx. https://www.capitaledomex.com.mx/local/con-murales-de-arte-urbano-fomentan-la-cultura-de-la-paz/)		
	En Toluca se promovieron mensajes de paz mediante 21 murales artísticos realizados por diseñadores y artista con adicciones a través de la Dirección de Apoyo Juvenil Municipal de Toluca, parte del programa Atmósfera, en paredes del primer cuadro de la ciudad de Toluca, con el propósito de promover un mensaje de paz y reconstrucción del tejido social.	Cultura de paz
Fuente: <i>Pintan murales en Toluca para promover un mensaje de paz</i> , González, C., 2020. El Universal. (https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/edomex/pintan-murales-en-toluca-para-promover-un-mensaje-de-paz/)		

Murales urbanos	Característica	Mensaje
	Exposición itinerante del Museo Memoria y Tolerancia “15 ciudades por la paz” Túnel de la paz” expuesta en el Parque de las ciencias de Toluca con el propósito de fomentar la paz y la no violencia.	Cultura de paz
Fuente: <i>Fomentan Cultura de Paz a través de exposición itinerante en Toluca</i>, El Valle, 2022, (https://elvalle.com.mx/2024/01/18/fomentan-cultura-de-la-paz-a-traves-de-exposicion-itinerante-en-toluca/)		
	En la ciudad de Toluca, se exhibe un mural de arte urbano plasmado en uno de los edificios de gran significado histórico de la ciudad el Tolzú, representando la historia del bien inmueble, así como de algunos lugares emblemáticos Toluca.	Historia
Fuente: <i>Arte al alcance de todos; inauguran mural de los Metzican</i>, Díaz, A, 2022, Quadratin Edo. Méx. (https://edomex.quadratin.com.mx/arte-al-alcance-de-todos-en-toluca-inauguran-mural-de-los-metzican/)		
	Elementos de identidad, a través de imágenes representativas de la cultura mexicana en el mural que se proyectó en un bajo puente de la ciudad de Toluca.	Identidad
Fuente: <i>Embellecen bajo puentes en Toluca con murales</i>, de Moreno, A., 2020, Milenio. (https://www.milenio.com/cultura/toluca-artistas-plasman-talento-espacios-publicos-olvidados)		

Fuente: Elaboración propia.

Con los casos anteriores, vale la pena destacar que después de haber investigado, no se logró identificar murales de arte urbano con el tema de cultura de paz en las calles y colonias más conflictivas de Toluca, por lo que es importante tomarlas en consideración, con el propósito de sensibilizar a la población.

Además de las estrategias ya implementadas en los espacios mencionados, es necesario también, el diseño de calles anchas, iluminación, el diseño de espacios diáfanos, seguros y accesibles, además de crear itinerarios y horarios de transporte público en función de las necesidades de la población, desarrollo de núcleos vivos y concentrados por medio de comercios, oficinas, centros de salud, bibliotecas, escuelas, parques, así como la limpieza y mantenimiento constante, etc.

Conclusiones

La situación de violencia e inseguridad que vivimos diariamente en los espacios públicos es resultado en gran parte de la falta de cultura de paz entre los habitantes. Los valores y principios, como la igualdad, libertad, equidad, solidaridad, respeto, en la población, se han visto afectados por el crecimiento incontrolado de las ciudades, así como por las desigualdades entre las sociedades y los distintos medios de comunicación que, sin censura ni limitantes difunden violencia; esto sin duda ha provocado que las sociedades se vean más vulnerables y débiles al no circular libremente en los distintos espacios, por el temor de sentirse violentados, agredidos o abusados. En ese sentido, el espacio público debe brindar seguridad, apropiación, libertad a los individuos y también puede ser la vía para comunicar y transmitir cultura de paz.

REFERENCIAS

- Borja, J. Muxi Z. (2001) *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona, España. Edit Electa.
- Bladimir, GM, (2005). La historia de la ciudad... Es la de sus espacios públicos. *Arquitectura y Urbanismo*, XXVI (1), 7-15.
- Chi D. y Santos R. (2022). *Pedagogía y cultura de la paz*. Universidad Hispanoamericana Justo Sierra. Campeche, México.
- Cormelio, E. (2019). Bases fundamentales de la cultura de paz. *Revista Estudios de paz y conflictos*, (3). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7989889.pdf>
- Delgado Manuel. (2015). *El espacio público como ideología*. Catarata
- Díaz, A. (4 de noviembre de 2022). Arte al alcance de todos en Toluca; inauguran mural de los Metzican. *Quadratín Edo. Méx.* <https://edomex.quadratin.com.mx/arte-al-alcance-de-todos-en-toluca-inauguran-mural-de-los-metzican/>
- Díaz C., Rodríguez A., Rodríguez H., Chávez Y., Aguirre E. (2021). “Transmisión de la cultura y posacuerdo. El caso de las madres en Bogotá en el desafío de la paz. Edit. Universidad Pedagógica Nacional. <http://upnblib.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/16307/Posacuerdo%20Madres%20Bogota.pdf?sequence=6&isAllowed=y#page=63>
- Donde ir (2019). *3 Lugares en la CDMX para fomentar la cultura de paz*. <https://www.dondeir.com/ciudad/3-lugares-en-la-cdmx-fomentar-la-cultura-paz/2017/05/>
- Egea Jiménez, C., Salamanca Ospina, L., y Egea Rodríguez, B. C. (2021). El concepto de “espacio público” en América Latina desde el campo bibliográfico. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 14. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu14.cepl>
- El Valle. (2024). *Fomentan Cultura de la Paz a través de exposición itinerante en Toluca*. <https://elvalle.com.mx/2024/01/18/fomentan-cultura-de-la-paz-a-traves-de-exposicion-itinerante-en-toluca/>
- Fisas, V. (1998). Una Cultura de Paz. En Cultura de paz y Gestión de conflictos. *Icaria/NESCO*. https://escolapau.uab.cat/img/programas/cultura/una_cpaz.pdf

- García, T. (2015). El espacio público es la ciudad. *El País*. Crítica urbana. No. 32 Junio. https://www.researchgate.net/profile/Antonio-Garcia-42/publication/382424674_El_espacio_publico_es_la_ciudad/links/669c4506cb7fbf12a4627d8c/El-espacio-publico-es-la-ciudad.pdf
- Garriz E. y Schroeder. (2014). Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 12(2). 25-30
- Gobierno de México. (2022). *La cultura de la paz, eje fundamental del programa cultura comunitaria*. Secretaría de Cultura. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-cultura-de-paz-eje-fundamental-del-programa-cultura-comunitaria?state=published#:~:text=La%20cultura%20de%20paz%20fomenta,cr%-C3%ADtica%20que%20abona%20a%20la>
- González, C. (2020). Pintan murales en Toluca para promover un mensaje de paz. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/edomex/pintan-murales-en-toluca-para-promover-un-mensaje-de-paz/>
- González Callejas, L. (2022). Con murales de arte urbano fomentan la cultura de paz. *Capitaledomex*. <https://www.capitaledomex.com.mx/local/con-murales-de-arte-urbano-fomentan-la-cultura-de-la-paz/>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2023). *Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana 2023*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ensu/ensu2023_10.pdf
- Jacobs J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing. 2da Edición.
- Lefebvre H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Loera E. y Loera T. (2017). Un Desafío para México: la cultura de la paz. Misión Jurídica, *Revista de Derecho y Ciencias Sociales*. <https://www.revistamisionjuridica.com/un-desafio-para-mexico-la-cultura-de-la-paz/>
- Moreno, A. (2020). Embellecen puentes bajo puentes en Toluca con murales. *Mileno*. <https://www.milenio.com/cultura/toluca-artistas-plasman-talento-espacios-publicos-olvidados>

- ONU Hábitat. (2019). *Guía global para el espacio público: De principios globales a políticas y prácticas locales*. 1ra Edición. https://unhabitat.org/sites/default/files/2021/06/guia_global_ep.pdf
- Poggi F. (2019). Sobre el concepto de violencia de género y su relevancia para el derecho. *Cuadernos de Filosofía del Derecho*, 42 https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/99650/1/DOXA_42_12.pdf
- Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/violencia>
- Unesco. (2024). *Centro Internacional para la formación en derechos humanos ciudadanía mundial y cultura de paz*. <https://www.centro-unesco.org/m%C3%A1sters-y-diplomados-solidarios.php>
- Naciones Unidas. (2024). *Paz, dignidad e igualdad en un planeta sano. Carta de las Naciones Unidas*. <https://www.un.org/es/about-us/un-charter/full-text>
- Naciones Unidas. (1997). *Solicitud de inclusión, de un tema adicional en el programa del quincuagésimo segundo periodo de sesiones*. Asamblea General. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n97/210/98/pdf/n9721098.pdf>
- Ortiz, A. (2014). *Características que generan el éxito de los espacios públicos en Monterrey, Nuevo León* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Nuevo León. <http://eprints.uanl.mx/4498/1/1080253696.pdf>
- ONU HABITAT. (2015). *Temas hábitat III 11-Espacio Público*. https://habitat3.org/wp-content/uploads/Issue-Paper-11_Public_Space-SP.pdf
- Organización Panamericana de la Salud. (2024). *Prevención de la violencia*. <https://www.paho.org/es/temas/prevencion-violencia>
- Pérez, E. (2004). Percepción del espacio público. *Revista Bitácora*, 8(1) <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18753/19648>

- San Martín J. (2007). ¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia. *Revista de Filosofía*, (42), 9-21. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/95881/92151>
- Subirats, J. (2016). Explorar el espacio público como bien común. Debates conceptuales y de gobierno en la ciudad fragmentada. En la *Reinvención del espacio público en ciudad fragmentada*. P. Ramírez Kuri (Coord.) UNAM; Instituto de Investigaciones Sociales.



COORDINADORAS DE LA PUBLICACIÓN

María de las Mercedes Portilla Luja

Es Doctora en Humanidades, Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). En 2006 concluyó la Maestría en Estudios para la Paz y el Desarrollo con mención honorífica por su tesis de grado: “La ética comunicativa aplicada en la construcción del discurso visual para contribuir con una cultura de paz”. Obtuvo la especialidad en Publicidad Creativa y es egresada de la Licenciatura en Diseño Gráfico por la Facultad de Arquitectura y Arte de la UAEMéx. Se ha desempeñado como docente desde 1993 en la UAEMéx y desde 2009 como Profesora de Tiempo Completo Definitivo adscrita a la Facultad de Arquitectura y Diseño. A partir de enero 2020 es integrante del Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con perfil PRO-DEP, Secretaría de Educación Pública. Durante su trayectoria fue integrante del Comité General Editorial de la UAEMéx, también asumió en tres ocasiones el cargo como Coordinadora de Investigación y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura y Diseño y durante dos periodos administrativos Coordinadora de Difusión Cultural para la misma facultad. Además, se desempeñó en el diseño editorial y cuidado de producción de las revistas universitarias *La Colmena* y *Ciencia Ergo Sum*, mismas por las que la UAEMéx recibió el Premio Arnaldo Orfila Reynal que otorga la Feria Internacional del Libro de Guadalajara a las mejores ediciones. En 2008 por su trayectoria académica fue galardonada con la Nota Laudatoria por la Universidad Autónoma del Estado de México. Se ha desempeñado como titular de la Secretaría de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de México y actualmente es titular de la Secretaría de Desarrollo y Fortalecimiento Institucional. Es autora y coautora de libros, capítulos y artículos para revistas indexadas. Ha realizado estancias con propósitos académicos y de investigación. Participó como conferencista por invitación en el marco de la Cátedra UNESCO de Filosofía para la Paz y los Seminarios Interculturales del programa de posgrado Internacional sobre Estudios de Paz, Conflictos y Desarrollo en la Universidad Jaume I de Castellón, España. Ha dirigido más de 20 tesis de Estudios Avanzados reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad. Adicionalmente, ha diseñado, gestionado e implementado programas y proyectos vinculados con el arte y diferentes ámbitos de la comunicación gráfica aplicando un modelo de innovación cultural para fomentar la cultura de Paz. Ha participado en proyectos de investigación con temas de construcción y análisis de discursos visuales, diseño y activismo en redes sociales, cultura de paz y desarrollo social.

Alma Elisa Delgado Coellar

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual (FES Cuautitlán-UNAM) y estudios de la licenciatura en Educación e Innovación Pedagógica de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y de la licenciatura en Arquitectura por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Maestra en Artes Visuales por la (UNAM) y Maestra en Comunicación con Medios Virtuales (SEP). Doctora en Arte y Cultura por la Universidad de Guanajuato y Doctora en Educación (SEP). Posdoctorados en: Investigación por la Universidad Pedagógica Libertador; Multimodalidad Educativa por la Universidad de Guyana; Tecnologías Disruptivas e Inteligencia Artificial por la Universidad de Carabobo, Venezuela. Académica e investigadora de licenciatura y posgrado en distintas universidades públicas y privadas en México. Ha participado en eventos nacionales e internacionales, publicando trabajos y colaborado en asociaciones civiles con temas de cultura de paz y construcción de ciudadanía. Actualmente es profesora de Carrera de Tiempo Completo adscrita al Departamento de Diseño y Comunicación Visual de la FES Cuautitlán, UNAM; miembro de la Asociación Latinoamericana de Diseño (ALADI), Editora Responsable de la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura* y miembro fundador del *Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño (SIAyD)* de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Por su trayectoria ha sido galardonada con el premio TALENTO COMECYT 2022 a Jóvenes Investigadores en la categoría “Arquitectura y Diseño”.

Daniela Velázquez Ruíz

Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Posdoctora en Investigación por la Universidad Pedagógica Libertador y Posdoctora en Tecnologías Disruptivas e Inteligencia Artificial por la Universidad de Carabobo. Es Doctora en Diseño por el Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño UAEMéx (programa de Calidad SECIHTI). Maestra en Alta Dirección e Inteligencia Estratégica por el Instituto de Estudios Superiores Puebla. Egresada de la Licenciatura de Diseño Gráfico (FAD-UAEMéx). Se desempeñó como docente en la Especialidad en Accesibilidad Universal y en la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México, actualmente Docente de Licenciatura multidisciplinaria y del Doctorado en Diseño (UAEMéx). Académica e investigadora, participe en eventos nacionales e internacionales, autora y coautora de artículos indexados, capítulos de libro y coordinación de publicaciones. Actual Coordinadora de Centros de Investigación y Laboratorios de la Secretaría de Ciencia de la UAEMéx. Miembro de la Asociación Latinoamericana de Diseño (ALADI) y del Cuerpo Académico “Diseño y Desarrollo Social” (FAD-UAEMéx), Miembro de la Red Internacional de Inclusión Social desde los Diseños (UAEMéx) y de la Red de Investigadores en Diseño (Universidad de Palermo), Miembro del Consejo Consultivo del Seminario Interdisciplinario en Arte y Diseño avalado por la Universidad Nacional Autónoma de México y del Grupo de Investigación en Arte, Cultura y Estudios Digitales (GIACED) avalado por el Centro de Investigación de ADEN University Panamá. Participe en diversos proyectos de investigación con temas en atención de poblaciones en situación de vulnerabilidad desde una perspectiva de Derechos Humanos y análisis del discurso así como de Diseño Social, Procesos Creativos y Economía Naranja.

Arte, arquitectura, urbanismo y diseño para una cultura de paz

En el cruce vibrante de las humanidades, las artes, el diseño y la cultura, se revela un imperativo ineludible: la promoción de una cultura para la paz en el ámbito universitario. Este libro surge como un faro de reflexión y acción, iluminando la travesía esencial de cultivar un entorno académico donde las semillas de la paz florezcan a través del conocimiento, la creatividad y la comprensión mutua. Al adentrarnos en la exploración de esta temática, nos enfrentamos a un llamado a la acción, a repensar la docencia universitaria como un catalizador fundamental para la construcción de una ciudadanía global y la consecución de los Objetivos de

Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda Internacional 2030.

Las humanidades, como la piedra angular del pensamiento crítico, se alzan como herramientas vitales para desentrañar los hilos de la historia y comprender las complejidades de las narrativas humanas. En las aulas universitarias, las artes y las humanidades son guías esenciales que arrojan luz sobre los orígenes de los conflictos y la búsqueda de mecanismos para la acción-intervención sobre la realidad en todos los ámbitos y dimensiones de la comunidad universitaria.