

Creatividad colaborativa en el espacio público y flujos artísticos radicales del Sur al Norte

De sandinistas y zapatistas al Occupy Wall Street

Wilfried Raussert

■ Doi: 10.54871/ca24cc70f

Introducción

Este artículo explora la movilidad de las ideas y prácticas artísticas dentro de las Américas y analiza las colaboraciones entre artistas del Sur y del Norte. En particular, examina colaboraciones artísticas entre artistas de Panamá, Nicaragua, México y Estados Unidos que adoptan una estética radical que define el arte como herramienta para el cambio social. De qué manera estos artistas desafían la esfera pública mediante la práctica del arte en el espacio público es *la pregunta* que guía el análisis. Este artículo guía al lector a través de diferentes periodos históricos y zonas geopolíticas de las Américas en las que la producción artística en el espacio público se ha manifestado como expresión creativa del pensamiento político y social en el siglo XX. El texto se centra en diferentes flujos transversales de creatividad colaborativa y producción artística en el espacio público, con énfasis en América Latina como fuente de inspiración e influencia para la protesta y la resistencia en el norte del

hemisferio americano (Urry, 2007; Tufekci, 2017). En concreto, el texto conduce al lector desde sus orígenes en el muralismo mexicano hasta el arte callejero colaborativo en el movimiento sandinista, pasando por movimientos de protesta más recientes como *Occupy Wall Street*, que también han afectado especialmente al norte de Estados Unidos. El objetivo del artículo es mostrar la continuidad del arte callejero colaborativo como forma de protesta en diferentes oleadas históricas de resistencia contra las estructuras de poder hegemónicas e imperialistas y las políticas y economías neoliberales, y la importancia de la creatividad colaborativa como factor clave en estos movimientos artísticos sociales.

Cuando Diego Rivera colaboró con Thelma Johnson Streat en el mural *Unidad Panamericana* en San Francisco, lo hizo en el contexto de una forma de imaginar las Américas centrada en gran medida en Estados Unidos. La visión de Rivera, sin embargo, intentaba mediar las visiones del sur y del norte del hemisferio (Flores, 2013). El mural se presentó en la Exposición Internacional Golden Gate de Treasure Island en 1940. En su intento de inclusividad, la *Unidad Panamericana* negoció las dos vertientes utópicas que había en las Américas y creó un imaginario más amplio de “América”. Fuera de América Latina, el término “América” suele evocar imágenes únicamente de la América estadounidense, pero tanto el término inglés como el español han funcionado históricamente como significantes respecto a las nociones de utopía e independencia en particular. Según Quijano y Wallerstein (1989), las diferencias entre América del Sur y del Norte radican en las conceptualizaciones utópicas: la “utopía de la igualdad social y la libertad” de América del Norte y la “utopía de la reciprocidad, la solidaridad y la democracia directa” de América Latina (pp. 556-557). El anhelo de Rivera de concebir una modernidad más inclusiva preparó el camino para sus visiones panamericanas, que superan la división Norte-Sur en murales como el de San Francisco. Susana Pliego Quijano (2013) afirma que Rivera exploró nuevas fronteras con las que asoció esperanzas de progreso humano (p. 59).

La obra de Rivera también es paradigmática no solo de la colaboración artística, sino también de los flujos artísticos radicales desde el sur hacia el norte en las Américas. Fernando Coronil (2011) observó que “arrastrada por los vientos de la historia que avivan viejas llamas y suscitan nuevas luchas, América Latina se ha convertido en un tejido diverso de sueños utópicos colectivos” que se vinculan a la negociación de las temporalidades. “El diálogo entre el pasado y el futuro que informa la lucha actual”, escribe, “ha desafiado las concepciones parroquiales de la universalidad y ha generado intercambios globales sobre mundos reimaginados [que] ahora unen el Sur y el Norte” (pp. 263-264). Sin embargo, Coronil advierte que estas “nuevas imaginaciones pueden ser cooptadas o aplastadas” (p. 264), dadas las estructuras de poder desiguales en las que se han producido dichos fenómenos.

Centrándonos en la movilidad de las ideas y prácticas artísticas dentro de las Américas, analizamos aquí las colaboraciones entre artistas de Panamá, Nicaragua, México y Estados Unidos, vinculados por la forma en que ponen una estética radical al servicio del cambio social en su arte. Como sugiere John Urry (2007) en un plan para el estudio de la movilidad, “el giro [a los estudios sobre la movilidad] conecta los análisis de las diferentes formas de viaje, transporte y comunicación con las múltiples formas en que la vida económica y social se realiza y organiza a través del tiempo y de diversos espacios” (p. 6). Al definir el giro de la movilidad como “posdisciplinario”, Urry no solo se refiere al potencial transdisciplinario de un enfoque en los estudios de movilidad, sino que también destaca “cómo todas las entidades sociales, desde un solo hogar hasta las corporaciones a gran escala, presuponen muchas formas diferentes de movimiento real y potencial” (p. 6). La movilidad, tal y como se explora aquí, se centra en la colaboración de artistas de diferentes nacionalidades que se unen en proyectos específicos para el lugar con un alcance tanto local como global.

Mi enfoque se basa en el supuesto de que “la acción creativa es en todo momento relacional. No hay ninguna forma de creatividad

humana que no dependa de la interacción o los intercambios directos, mediados o implícitos” (Glăveanu et al., 2019, p. 2). Como subrayan, además, los autores del campo de la teoría de la creatividad, “colaboramos, competimos y nos apoyamos en otros en la producción de novedades significativas” (p. 3). La creatividad colaborativa subyace en muchas prácticas del mundo social y artístico. Con referencia a la práctica del arte público en las Américas, parece importante señalar que la práctica artística colaborativa siempre puede volver a los inicios utópicos de imaginar nuevos órdenes sociales en el nuevo mundo. Esto también puede explicar por qué la colaboración creativa tiene una posición tan fuerte en la práctica artística de las Américas en general. La forma en que los artistas desafían y cambian la esfera pública mediante la práctica del arte en el espacio público es el principal interés de investigación del análisis que nos ocupa. Como argumento, revisar la acción creativa colaborativa en el espacio público también significa volver al patrón fundacional de estructuración del espacio en el hemisferio americano: la cuadrícula.

La cuadrícula se considera la estructura arquitectónica y urbana fundacional para colonizar y organizar el espacio en las Américas con fines de construcción y expansión de la comunidad. En palabras de Richard Sennett (1991), “parecía que solo la imposición más arbitraria podía domar la inmensidad americana: una cuadrícula interminable y sin límites”. La cuadrícula “parecía dejar el espacio sin sentido” (p. 57). Sin embargo, la cuadrícula tiene un enorme poder para configurar lo social en términos espaciales. Funcionando tanto horizontal como verticalmente, soporta la expansión del territorio así como la extensión de la arquitectura. En gran medida, la cuadrícula ha dado forma a la conquista espacial de las Américas y ha dictado estructuras urbanas de jerarquía, división y marginación. La presencia de la cuadrícula como utopía urbana moderna se extiende de sur a norte y de este a oeste en el hemisferio americano (Rama, 2002). Como sostiene Olaf Kaltmeier (2011), la cuadrícula latinoamericana tiene “un papel estratégico para la colonización del

espacio” (p. 5). La cuadrícula en América tiene una gran importancia en el diseño urbano y arquitectónico, desde los bloques rectangulares que marcan ciudades como Chicago y Nueva York hasta sus rascacielos (Sennett, 1991, p. 52). Tanto en América Latina, donde la cuadrícula ya tenía una historia precolombina, como en Norteamérica, la cuadrícula se convirtió en una herramienta para colonizar el espacio e instalar la hegemonía blanca (pp. 6-7). Con referencia a Estados Unidos, Richard Sennett sostiene que la cuadrícula sirve como fuerza de expansión. Aunque se refiere a la expansión hacia el oeste y al imperialismo, yo añadiría que funciona como una estructura móvil y repetible para la expansión horizontal y vertical y como un dispositivo de encuadre para la creatividad colaborativa en el espacio público y virtual. El acceso al espacio virtual refleja ciertamente las divisiones de poder entre el norte y el sur globales, pero al mismo tiempo facilita vínculos más fuertes, intercambios más rápidos y proyectos de participación mutua entre ambos. Esto vincula varios espacios públicos en la red y convierte la esfera pública en un complejo de múltiples capas y emplazamientos más allá del control local o nacional. El espacio público se ha convertido en algo fluido, multidispuesto y difícil de controlar por actores individuales (cf. Bauman, 2000).

En la nueva era de los medios de comunicación, la red adopta una nueva extensión virtual. Como explica Zeynep Tufekci (2017):

[a]hora parece que todo lo político es personal, ya que la política del movimiento se experimenta en entornos que combinan múltiples contextos, desde lo personal hasta lo político, todo ello homogeneizado porque múltiples audiencias, que de otro modo podrían estar separadas por el tiempo y el espacio, están todas en la misma página de Facebook (p. 272).

Las redes de internet construyen nuevas y poderosas estructuras reticulares que conectan múltiples lugares a larga distancia, controlando y canalizando el flujo de información, pero también revelando brechas y fisuras en sus estructuras, las mismas que abren

espacios para actos de divergencia, disidencia y discurso contrahegemónico. Al mismo tiempo, los gobiernos se han dado cuenta del reto que suponen las prácticas tecnológicas digitales. En respuesta, han desarrollado medidas para contrarrestarlas, endureciendo las estructuras de la red mediante bloqueos y censura.

Mientras que en el siglo XIX los flujos y las movilidades dentro de la red se producían sobre todo a través de los ferrocarriles, los telégrafos y los periódicos, en el siglo XX se impusieron el teléfono, la radio, el cine y la televisión. A principios del siglo XXI, la tecnología digital, los nuevos medios de comunicación y la creación de redes –con la ayuda de computadoras, teléfonos inteligentes e internet– configuran los flujos y la censura de la información. Los nuevos medios de comunicación han puesto de manifiesto que la esfera pública no es uniforme y que el espacio público es cada vez más multicapa (Tufekci, 2017, pp. 5-6). Por lo tanto, los cafés y salones que Jürgen Habermas (1989) imaginó en su día como el lugar en el que surgía la esfera pública en la discusión racionalista no son ahora más que una pequeña pieza en el rompecabezas de las redes sociales reales y virtuales. El público se ha vuelto plural, y se compone de muchos “contrapúblicos” que se oponen al discurso hegemónico (cf. Fraser, 1990).

El proyecto del mural revolucionario sandinista

Al ocupar o invadir el espacio público, las prácticas artísticas exigen una renegociación de la esfera pública. En *On the Political*, Chantal Mouffe (2005) aboga por una “vibrante esfera pública ‘agónica’ de contestación en la que puedan confrontarse diferentes proyectos políticos hegemónicos” (p. 3). Esta esfera pública hace improbable la resolución de conflictos por medio de un acuerdo racional, pero “reconoce, no obstante, la legitimidad” de la oposición (p. 52). Un ejemplo fundamental de la práctica artística radical en el espacio público en crisis es, sin duda, el proyecto de murales

revolucionarios sandinistas en Nicaragua de la década de 1980. Como señala David Kunzle (1995), “el movimiento muralista nicaragüense forma parte de un renacimiento global del arte en los muros públicos” (p. 55). La influencia del muralismo político latinoamericano practicado por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros es innegable, así como las influencias de las prácticas artísticas precolombinas. Se puede decir que “América Latina, y México en particular, asumieron el papel principal en el establecimiento del muralismo como arte público central en el hemisferio americano durante el siglo XX” (Raussert, 2020, p. 402). Sin embargo, con el proyecto del mural revolucionario sandinista nos encontramos con un movimiento artístico en el que el istmo representó la fuerza propulsora geopolítica central. Si bien era específico para el lugar, establecido principalmente en Managua, la capital de Nicaragua, era sobre todo un enfoque internacionalista del arte en las calles que valoraba la creatividad colaborativa entre artistas locales e internacionales.

Como dice Lancaster Wright (2018), “Nicaragua comenzó a experimentar un crecimiento en todas las áreas de su cultura, alfabetización y economía, todo ello mientras luchaba contra fuerzas externas para solidificar la insurrección sandinista” (p. 5). Un primer impulso vino de Panamá. A los dos meses de la insurrección de la revolución sandinista, en julio de 1979 –una revolución dirigida a recuperar el control gubernamental tras la colonización, una guerra civil y una dictadura opresiva–, la brigada panameña Felicia Santizo, que se había inspirado en los muralistas chilenos, emigró a Nicaragua para unirse al proyecto de cambio social, alfabetización y práctica de arte político en el espacio público. Los murales creados por la brigada Felicia Santizo de Panamá representaron un ejemplo para un imaginario profundamente revolucionario de la práctica artística y el mensaje político. Y surgieron de la acción pictórica colaborativa, enfatizando las ideas de comunicación, intercambio y solidaridad como base de la creatividad artística.

Estos murales mostraban un alto nivel de actitud militarista que apoyaba la idea del cambio social a través de la expresión pictórica. También captaron la atención inmediata de los funcionarios estadounidenses que apoyaban el movimiento de la Contra en Nicaragua. La lucha por los mensajes políticos en las calles ejemplificó que el espacio público en Nicaragua se había convertido en una zona de combate intelectual, político y artístico. Muchos artistas de América Latina, Europa y, en particular, de Estados Unidos, viajaron a Nicaragua para apoyar la causa sandinista y oponerse al intervencionismo estadounidense. Los temas dominantes fueron la lucha por la alfabetización, el amanecer de un nuevo orden social (expresado a través de temas centrados en niños), la propia insurrección sandinista y sus héroes (Kunzle, 1995, pp. 8-12).

Esto también incluyó una revisión y contestación de la masculinidad y la feminidad en el discurso público. Mientras que los murales patrocinados por el gobierno siguieron haciendo hincapié en los arquetipos de la maternidad y la feminidad, los murales encargados por la Asociación de Mujeres Nicaragüenses (AMNLAE) utilizaron el icono internacional de la *nueva mujer* como tema recurrente para el discurso revolucionario. Uno de los ejemplos más llamativos fue creado de forma colaborativa en los suburbios de Managua en 1980 y firmado "Brigada Muralista Felicia Santizo Panamá S.P.C. Policía Sandinista III-80". Si bien el mural capta una escena masiva de protesta revolucionaria, la mujer de verde ocupa el centro del diseño visual. Su postura corporal y el puño cerrado expresan una determinación absoluta. Aparece como la fuerza principal y está rodeada de cerca por niños armados.

Figura 1. Brigada Muralista Felicia Santizo Panamá S.P.C. Policía Sandinista III-80



Foto: David Schwartz.

Muchas de estas representaciones visuales de la nueva mujer se basaron en una imagen tomada por el fotógrafo nicaragüense Orlando Valenzuela de una combatiente sandinista titulada “Miliciana de Waswalito” o “madre e hijo armados” (Plaza, 2010, pp. 8-10). Esta imagen icónica de una mujer guerrera amamantando a su bebé mientras lleva un arma sobre el hombro se convirtió en un símbolo representativo del empoderamiento femenino y del cambio social a nivel nacional y mundial.

Figura 2. Madre e hijo armados



Foto: Orlando Valenzuela.

Otro ejemplo que subraya el elemento femenino de la revolución nicaragüense es el mural “Homenaje a la mujer”, diseñado por Alejandro Canales y creado en colaboración con artistas locales e internacionales en Managua en 1980. En este mural patrocinado por el gobierno, los artistas expresan una celebración de la creatividad y la fertilidad femeninas, así como el importante rol que desempeñan las mujeres en el campo de la educación. El tono es más celebratorio que revolucionario. El *collage* de diferentes figuras femeninas en combinación con niños y figuras de la naturaleza crea una imagen dinámica de la feminidad y del importante papel de la mujer en la educación creativa, el deporte, la alfabetización y la agricultura, todos ellos puntos importantes en el programa revolucionario de los sandinistas para recuperar el control cultural e intelectual del gobierno.

Figura 3. Homenaje a la mujer



Foto: David Schwartz. Mural Gallery, Albright College.

Las áreas céntricas, pero también los suburbios de Managua, se convirtieron en un importante espacio de exhibición de murales revolucionarios. Repartidos por los espacios urbanos y selectivamente también en las zonas rurales, los murales que reflejaban los temas anteriormente mencionados convirtieron la trama urbana en un lienzo para mensajes sociales, culturales y políticos que podían llegar a un público más amplio (Craven, 2002, pp. 190-198). Con un enfoque centrado en los temas infantiles, las narrativas visuales desplegaron un discurso orientado al futuro, y se basaron en el potencial emocional y de empatía de los imaginarios infantiles. Estos relatos visuales se basaron en “la construcción de la infancia como palanca emocional colectiva para el cambio social y político [...]” (Mayar, 2022, p. 8). Junto con un enfoque en la educación, la visión de la alfabetización desde la edad temprana encontró su expresión en las colaboraciones artísticas internacionales. Promoviendo la

agencia a través de la educación y la resistencia, los actores locales se beneficiaron de la atención mediática internacional que había recibido la insurrección sandinista, y convirtieron el arte en un lenguaje para el cambio social incrustado en redes translocales y transnacionales. Entre los artistas locales e internacionales que participaron, se encontraban hombres y mujeres como Manuel García, Hilda Vogle y Julie Aguirre (Craven, 2002, pp. 180-185).

La fuerza que estas narrativas visuales de un nuevo orden social tuvieron en la esfera pública se hace evidente al observar las reacciones de Estados Unidos. Con la invasión estadounidense de Panamá en 1989 y la derrota electoral del sandinismo en 1990, los murales revolucionarios de la brigada en Panamá y Nicaragua fueron sistemáticamente destruidos. No obstante, las intensas colaboraciones creativas que se habían iniciado desde el istmo a partir de finales de la década de 1970 restablecieron el arte en espacios públicos como una poderosa herramienta para dar forma a la protesta, la resistencia y las visiones de nuevos órdenes sociales dentro de una memoria colectiva de resistencia en toda América.

Comunidades de destino y creatividad colaborativa

Los movimientos de protesta que siguieron a finales del siglo XX y principios del XXI se alimentaron del legado sandinista. Las prácticas artísticas involucradas en el movimiento zapatista, la Batalla de Seattle, los movimientos *Occupy* y el actual movimiento *Black Lives Matter*, particularmente fuerte en Estados Unidos, Brasil y Canadá, han abordado en su perspectiva participativa y de red estas cuestiones de justicia, gobernanza, ciudadanía, derechos humanos y diferencias culturales. Tal y como ponen de manifiesto las reivindicaciones artísticas e intelectuales de dichos movimientos, se impulsa el debate y negociación de las cuestiones mencionadas dentro de diferentes contextos locales, pero también transnacionales y transculturales, en un discurso público abierto y agonístico,

en un mundo que debe entenderse como multicéntrico y multientrelazado. Estratégicamente, estos movimientos se basan en el enfoque colaborativo de la creatividad como medio de renovación social y artística. “La forma en que las personas se relacionan con el mundo, con los demás y consigo mismas” (Glăveanu et al., 2019, p. 2) parece estar en la base misma de la colaboración creativa que fomentan las comunidades de resistencia y protesta. Aunque “la comprensión y la práctica de la creatividad varían a lo largo del espacio y del tiempo”, la conceptualización de la creatividad como cambio social en los movimientos recientes y contemporáneos infunde un impulso fundamental de cambio colaborativo (p. 3).

Los actuales movimientos artísticos y activistas que desafían los límites y la fiscalización del espacio público actúan en el contexto de múltiples desafíos, amenazas y peligros globales. Una forma de concebir esta nueva interconexión es reconocer la continua devastación del mundo. Uno de los principales defensores de una nueva política cosmopolita, David Held (2010), habla de “comunidades de destino superpuestas” (p. 168), denotando que desarrollos medioambientales tales como el calentamiento global, los desastres naturales y la disminución de los recursos hacen que todas las personas como comunidad mundial sean igualmente condenadas y responsables. En una línea similar, Ulrich Beck (1999) utiliza el término “sociedad mundial del riesgo” para referirse a cuestiones ecológicas y tecnológicas de riesgo compartidas por todos nosotros, que requieren una experimentación política para dar lugar a un nuevo tipo de moral global. Pensadores como Seyla Benhabib han propuesto nuevas ideas de una democracia dialógica en un “mundo globalizado de incertidumbre, hibridez, fluidez y contestación” (Benhabib, 2002, p. 186). Si bien todas las prácticas artísticas que reclaman el espacio público como plataforma democrática difieren en cuanto a su radicalidad y la especificidad del lugar, en gran medida despliegan programas y acciones dentro de una comprensión dialógica de la política democrática.

La colaboración y la participación son los marcadores principales del desarrollo actual del arte público, y el arte callejero ha creado un tapiz transamericano de conquista estética y política de los espacios públicos por parte de las culturas artísticas callejeras, desde Panamá y Nicaragua hasta México y Estados Unidos. Este proceso comenzó en la década de 1970, pero alcanzó una nueva intensidad y nivel de expansión en el siglo XXI. Como revela el recorrido por varias ciudades de las Américas, el arte en las calles ha experimentado un renacimiento. En la intersección de la expresión artística y el comentario político, los grafitis, la pintura en aerosol, los carteles y los murales infunden una nueva semiótica visual a la vida urbana contemporánea. Los espacios públicos de la ciudad están cada vez más moldeados por la apropiación simbólica de los movimientos de base, los activistas y los artistas (Youkhana y Förster, 2015, pp. 5-8; Raussert, 2017, pp. 1-4). Pero permítanme volver a los movimientos de finales del siglo XX.

Del sandinista al zapatista, a la Batalla de Seattle y Occupy Wall Street

La práctica artística radical en el siglo XXI muestra un fuerte imaginario interamericano en su núcleo. Mientras que el proyecto de los murales sandinistas dotó a la práctica artística de un enfoque colaborativo transnacional para expresar nuevas agendas nacionales, el movimiento zapatista de Chiapas, en México, ha influido de muchas maneras en estas prácticas artísticas y activistas que conectan virtualmente múltiples espacios públicos a nivel local y global desde 1994. El movimiento zapatista fue uno de los primeros movimientos sociales en reclamar presencia en internet, propagando redes de “con-vivencia”, solidaridad y comunicación, reuniendo a activistas radicales del Norte y del Sur. El movimiento zapatista consiguió establecer el diálogo entre la Red del Tercer Mundo del

sur global y los pensadores radicales de los movimientos obreros, ecológicos y de solidaridad del Norte.

Esta nueva coalición Norte-Sur impulsó la protesta de Seattle en 1999, llamando a la Asamblea Mundial de los Pueblos y al Foro Social Mundial a unirse para luchar contra la explotación capitalista neoliberal (McKee, 2017, pp. 50-51). El movimiento zapatista contenía importantes elementos culturales y artísticos que han ayudado a alimentar los imaginarios de los movimientos de protesta en el Sur y el Norte. Dicho movimiento enfatizó la importancia de lo local en tiempos globales, proyectando elementos culturales como máscaras y diálogos con espíritus ancestrales para dar a su protesta política un lugar anclado culturalmente. Además, utilizaron internet para impulsar su política surrealista de revolución y adoptaron prácticas artísticamente carnales y socialmente provocativas de acción política en todo el mundo, alimentando también la imaginación del Critical Art Ensemble (CAE). Artistas como Ricardo Domínguez y el CAE se inspiran en rebeldes artísticos como Henry David Thoreau para desafiar los códigos semióticos de la política global y el libre comercio en manifiestos como *Electronic Civil Disobedience* (p. 51). El *net art* se convirtió en una herramienta para interferir en las redes digitales de las instituciones corporativas y gubernamentales, ya que los sitios web y los servidores de internet fueron *hackeados*. La calidad artística de los zapatistas, expresada a través de su poética surrealista, abrió espacios para repensar el arte, el público y las prácticas de protesta social.

A primera vista, Managua, Chiapas y Manhattan son mundos diferentes. El movimiento sandinista y zapatista y el movimiento *Occupy* parecen igualmente distantes. Sin embargo, todos lograron captar la atención mundial. Los imaginarios creados por el proyecto de murales sandinistas han dado forma a proyectos transnacionales de resistencia civil local, y el movimiento y las acciones zapatistas, con su mezcla de poética y política surrealista, han dado forma a visiones populares de construcción de la comunidad y resistencia contra la corrupción y las estructuras opresivas en todo el

mundo. En el periodo que va desde finales de los años ochenta –con la caída del estado de bienestar social–, hasta finales de los años noventa, surgieron muchas combinaciones exuberantes de arte público y política por la democracia. Mientras que el movimiento sandinista en particular inspiró la colaboración creativa fuera de las fronteras nacionales para cambiar los discursos nacionales, el movimiento zapatista, desde un posicionamiento regional, inspiró importantes movimientos en el Norte contra la política neoliberal de explotación. Un acontecimiento decisivo se produjo precisamente en el cambio de milenio, en 1999. La Batalla de Seattle puso de manifiesto las fricciones que existen bajo el capitalismo contemporáneo en el ámbito de la política comercial y la economía global (McKee, 2017, p. 53).

La Batalla de Seattle también mostró los imaginarios interamericanos en los intentos de repensar la esfera pública y las funciones del arte radical. Desde la Revolución Sandinista y Zapatista hasta la Batalla de Seattle y el Carnaval contra el Capital en la ciudad de Quebec durante abril de 2001, los imaginarios del sur global alimentaron los movimientos de protesta en el hemisferio norte de las Américas. Esto puede apreciarse en casos como los de la marioneta y el teatro callejero, que fueron llevados a Seattle por un grupo que resultaría crucial para el proyecto de dicha ciudad. Una red de artistas anarquistas que se extendía a lo largo de la costa oeste desde Estados Unidos hasta Canadá, el grupo Arte y Revolución, fue decisivo a la hora de entrelazar varios grupos ecologistas orientados a la acción directa y varios grupos autónomos, lanzando así la *Direct Action Network* (McKee, 2017, p. 56). Los artistas se encargaron de informar a las redes de medios de comunicación a través de Indymedia y de elaborar estrategias de acción. Los títeres ocuparon el centro del escenario, como una forma específica de teatro de calle que abrazaba lo que se conoce como anticierre en el mundo del arte. Rechazaba la solemnidad y el elitismo del arte contemporáneo y sus correspondientes autorreferencias históricas del arte, tan a menudo asociadas a la expresión artística posmoderna. En su

lugar, el teatro de marionetas fomentaba el diálogo con el público y la participación directa, y celebraba la alegría del esfuerzo artístico comunitario (p. 56). Seattle se convirtió en un escaparate del poder polifacético del arte para reclamar espacios públicos en la intersección del compromiso político, medioambiental y artístico. Como dice McKee, “Seattle abrió un nuevo horizonte estético y político” (p. 58). Una mezcla de teatro de marionetas carnavalesco, pancartas y disfraces, la esfera pública autoorganizada de Indymedia, las lógicas de acción del cierre de internet y las invenciones cibernéticas de los *Yes Men* crearon un movimiento de base artística contra el gobierno neoliberal, Wall Street, el Banco Mundial e instituciones similares.

La Batalla de Seattle puso de manifiesto que el espacio y la esfera públicos habían adquirido una nueva complejidad, fragmentación y diversidad a medida que el arte creaba, reclamaba y multiplicaba nuevas formas de espacios públicos en los albores del nuevo milenio. En Estados Unidos, el movimiento *Occupy* también se basó en la revisión del espacio público y de la trama urbana en líneas horizontales y verticales. El deseo de reinventar el colectivismo dio lugar a *The Illuminator*, una proyección pública móvil y de gran potencia durante las actividades del movimiento *Occupy* en Manhattan. La mayoría de los actos del movimiento recibieron una cobertura mediática mundial. Así, los eventos podían contar con un excedente de difusión mediática desde fuera del movimiento. El evento multinivel señalaba su función iluminadora en su título. Combinando la presencia en las calles con una presencia creada tecnológicamente en el aire, conectó varios espacios públicos y potenció modelos artísticos de cultura participativa. El 17 de noviembre de 2011, el movimiento *Occupy* anunció su segundo aniversario en el Parque Zuccotti. *The Illuminator* fue una manifestación clave de la alianza entre arte y protesta del movimiento.

Probablemente con la visión de Walt Whitman de “América como multitud” en mente, cientos de manifestantes cruzaron el puente de Brooklyn con la esperanza de un mundo justo. Gritaron

eslóganes, poemas y otros textos breves desde el suelo, en diálogo con la tremenda proyección de luz sobre el edificio Verizon de Manhattan. La proyección contenía múltiples firmas, lemas y textos representativos de la misión de *Occupy*. Esta presencia en lugares múltiples hizo que los signos estéticos y políticos fueran visibles para la policía que estaba en el aire y también la que estaba en el suelo. La acción creativa se concibió como un intercambio dentro del movimiento y como un diálogo con las fuerzas opuestas de control y vigilancia. Para los manifestantes, la proyección creó la sensación de que sus mensajes literalmente viajaban por el espacio y adquirirían gran visibilidad en la ciudad. El acto fue específico, con el puente de Brooklyn y el edificio Verizon como marcadores de la identidad local de Nueva York. Y el acto fue nómada, ya que el movimiento *Occupy* en su conjunto, “en su movilidad y replicabilidad como meme, traduciendo libremente entre imágenes, objetos y mundos a través del tiempo y el espacio a través de las redes de medios de comunicación” (McKee, 2017, p. 103), llegó a todo el mundo.

Las imágenes proyectadas en la versión parecían tener un efecto empoderador en los manifestantes, uniéndolos en un momento intenso de deseo político compartido. Las imágenes transmitidas en la web ayudaron a crear círculos locales y globales de partidarios que difundieron aún más los objetivos políticos. La colaboración creativa incluía el mundo real y el virtual, y el colectivo crecía mucho más allá del alcance de sus fundadores. Del movimiento *Occupy Wall Street* surgió el *Illuminator Art Collective*, que ha seguido apoyando a movimientos de base, grupos ecologistas y grandes organizaciones políticas como Greenpeace en sus luchas contra la explotación capitalista y medioambiental. El colectivo ha realizado cientos de intervenciones en espacios públicos, tanto geográficos como virtuales, como actos de incitación e invitación. Según su misión, transforman la calle de un lugar de tránsito a un espacio democrático de compromiso, conflicto y diálogo.

Al observar las recientes colaboraciones entre artistas en movimientos de protesta desde Seattle hasta *Occupy*, en los que Judith

Butler también apareció como oradora pública en el Parque Zuccotti (1997), se hace evidente que el marco teórico del concepto de “desposesión” de Judith Butler y Athena Athanasiou ofrece una nueva comprensión de “lo humano” y “lo social” en circunstancias de opresión o marginación (Butler y Athanasiou, 2013). El concepto también arroja luz sobre la agencia y el activismo en lo público, especialmente a través de su comprensión de los espacios de apariencia como construcciones generales que permiten a “lo humano” darse cuenta de su desposesión y, por tanto, resistirse a ella. Esta agencia no tiene por qué estar vinculada a un medio específico, sino que materializa la desposesión a través de la actuación corporal.

La actuación de *Illuminator*, como proyección multimedia colaborativa, y la marcha individual cantando eslóganes a través del puente de Brooklyn ilustran las facetas multimedia de la ejecución de la “desposesión” en público en el reciente movimiento *Occupy*. Butler y Athanasiou despliegan una comprensión normativa de la desposesión política o económica que margina a diferentes personas en todo el mundo al privarlas de la ciudadanía, la propiedad o la tierra. Es Athanasiou quien desarrolla la idea de que “la desposesión persiste más allá de la colonia y la poscolonia” (Butler y Athanasiou, 2013, p. 84). Como explican:

En el contexto de las formas neoliberales del capital –combinadas con las políticas migratorias reforzadas y la abyección de los apátridas, los *sans papiers*, los inmigrantes “ilegales”– los cuerpos (es decir, el capital humano) se vuelven cada vez más desechables, desposeídos por el capital y su exceso de explotación, incontables y no contabilizados (p. 29).

La mezcla de protesta política y artística de los movimientos sandinista, zapatista y *Occupy* continúa prosperando en las redes de acción contemporáneas que luchan contra la miseria de la migración global en tiempos contemporáneos. Como nos recuerda Tufekci (2017), “la longevidad y durabilidad de estas redes significa que el conocimiento, especialmente el conocimiento infraestructural, puede

ser compartido a través del tiempo y el espacio” (p. 86). *Occupy*, un movimiento específico, erigió una biblioteca en el Parque Zuccotti, al igual que muchos otros campamentos *Occupy* en todo el mundo. A través de las redes de los nuevos medios de comunicación, el conocimiento y las prácticas compartidas viajaron rápidamente.

Conclusión

Las concepciones del espacio público están cambiando, al igual que las personas que llevan sus preocupaciones vitales a la calle. La toma de las calles para protestar, hacer huelga y resistir se ha asociado históricamente a las masas de clase trabajadora. Sin embargo, las revueltas juveniles y ciudadanas de los últimos años en Santiago de Chile, Tegucigalpa, Nueva York, Ciudad de México, El Cairo, Londres, Madrid, Tel Aviv y Túnez han estado formadas en su mayor parte por jóvenes de clase media y bien educados, incluyendo a artistas e intelectuales. La reivindicación del espacio público que se observa en estas acciones de protesta –que a menudo se denominan “revoluciones de los medios sociales”– plantea la cuestión de cómo se está reimaginando el espacio público, cómo se diseña física o digitalmente en cada caso, y qué nuevas conformaciones de actores están implicadas (Leonardi, 2017, pp. 47-48). Para Mouffe (2007), “los espacios públicos son siempre plurales y la confrontación agonística tiene lugar en una multiplicidad de superficies discursivas” (p. 3). Llega a definir el espacio público como un campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad de reconciliación final. Ciertamente, Mouffe también estaría de acuerdo en que las prácticas artísticas críticas ayudan a subvertir las ideologías dominantes en lo que ella denomina un modelo “agonístico” del espacio público, ya que estas prácticas pueden visualizar lo que es reprimido y eliminado por el consenso de la democracia postpolítica contemporánea. Podemos situar las diversas prácticas artísticas analizadas dentro de la concepción de Mouffe sobre el espacio público y ver que

la experiencia de la práctica artística en el espacio público ha sido controvertida, conflictiva, transgresora e innovadora en sus intentos de trabajar dentro y en contra de los patrones de control espacial del siglo XX y XXI.

Los artistas han demostrado ser tremendamente creativos a la hora de producir visiones sociales, culturales y políticas, sobre todo cuando trabajan a partir de un profundo deseo de imbuir los lugares públicos con una imaginación creativa (Galante, 2008). Los movimientos analizados en este documento nos muestran que la creatividad en colaboración es la cuestión central de la práctica artística contemporánea. Mientras que el mural de Rivera en San Francisco expresaba visualmente un panamericanismo global, los proyectos de arte colaborativo de los movimientos sandinista, zapatista y *Occupy* utilizaron posicionamientos específicos para cada lugar, que se convirtieron en la fuente de un alcance global. Los enfoques centroamericanos y latinoamericanos de la creatividad colaborativa en el espacio público han viajado al Norte y se han hecho globales. No solo han proporcionado ejemplos de cómo dar una nueva forma a las redes urbanas, horizontal y verticalmente, sino que también han traducido el impulso utópico estadounidense en imaginarios colectivos de resistencia.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (2000). *The liquidity of modernity*. Cambridge: Cambridge Polity Press.

Beck, Ulrich (1999). *World risk society*. Nueva York: Polity Press.

Benhabib, Seyla (2002). *The claims of culture*. Princeton: Princeton University Press.

Butler, Judith (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Londres y Nueva York: Routledge.

Butler, Judith y Athanasiou, Athena (2013). *Dispossession: The performative in the political*. Nueva York: Polity Press.

Coronil, Fernando (2011). The future in question: History and utopia in Latin America (1989-2010). En Craig Calhoun y Georgi Derluguian (coords.), *Business as usual: The roots of the global financial meltdown* (pp. 231-264). Nueva York: New York University Press.

Craven, David (2002). *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. New Haven: Yale University Press.

Flores, Tatiana (2013). *Mexico's revolutionary avant-gardes: From estridentism to ¡30-30!* New Haven y Londres: Yale University Press.

Fraser, Nancy (1990). *Rethinking the public sphere. A contribution to the critique of actually existing democracy*. Milwaukee: University of Wisconsin.

Galante, Raffaella (2008). La cultura sí importa. *Crítica*, (952), 46-50.

Glăveanu, Vlad Petre et al. (2019). Advancing creativity theory and research: A Socio-Cultural Manifesto. *The Journal of Creative Behavior*, 54(3) 1-5.

Habermas, Jürgen (1989). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press.

Held, David (2010). *Cosmopolitanism: Ideals and realities*. Cambridge: Polity Press.

Kaltmeier, Olaf (coord.) (2011): *Selling EthniCity: Urban cultural politics in the Americas*. Farnham: Ashgate.

Kunzle, David (1995). *The murals of revolutionary Nicaragua, 1979-92*. Berkeley: University of California Press.

Leonardi, Paul (2017). The social media revolution: Sharing and learning in the age of leaky knowledge. *ScienceDirect*, 27(1), 47-59.

Mayar, Mashid (2022). *Citizens and rulers of the world. The American child and the cartographic pedagogies of empire*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

McKee, Yates (2017): *Strike art. Contemporary art and the post-occupy condition*. Nueva York: Verso.

Mouffe, Chantal (2005). *On the political*. Londres y Nueva York: Routledge.

Mouffe, Chantal (2007). Art as an agonistic intervention in public space. En Chantal Mouffe (coord.), *Art as a public issue. How art and its institutions reinvent the public dimension* (pp. 1-7). Rotterdam y Amsterdam: NAI Publishers.

Plaza Azuaje, Penélope (2010). Madre armada y niño: Representación de la mujer nueva en los murales de la Revolución Sandinista en Nicaragua. *Apuntes*, 23(1), 8-19.

Pliego Quijano, Susana (2013). *El hombre en la encrucijada. El mural de Diego Rivera en el centro Rockefeller*. México: Trilce Ediciones.

Quijano, Anibal y Wallerstein, Immanuel (1989). Americanness as a concept, or the Americas in the modern world system. *International Sociological Association*, 1(134), 549-556.

Rama, Ángel (2002). *La ciudad letrada*. Cali: Ediciones del Norte.

Raussert, Wilfried (2017). *Art begins in streets, art lives in streets*. Bielefeld: Kipu.

Raussert, Wilfried (2020). Muralism. En Wilfried Raussert et al. (coords.), *The Routledge handbook to the culture and media of the Americas* (pp. 402-413). Nueva York: Routledge.

Sennett, Richard (1991). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Nueva York: Faber and Faber.

Tufekci, Zeynep (2017). *Twitter and tear gas: The power and fragility of networked protest*. New Haven: Yale University Press.

Urry, John (2007). *Mobilities*. Cambridge: Polity Press.

Wright, Lancaster (2018). Socially engaged street art. *UNC World View*. https://worldview.unc.edu/wp-content/uploads/sites/433/2018/07/PaintingI_ART240_LancasterWright_StreetArt.pdf

Youkhana, Eva y Förster, Larissa (coords.) (2015). *Grafficity: Visual practices and contestations in urban space*. Köln: Morphomata.