

VARIOS

ACCIÓN COLECTIVA Y DISIDENCIA A TRAVÉS DEL *STREET ART* EN SANÁ

Anahi Alviso-Marino¹

Enero de 2011 comenzó en Yemen con una serie de manifestaciones inspiradas en las movilizaciones de protesta que estaban ocurriendo en ese momento en Túnez y en Egipto. Gradualmente, los manifestantes fueron modificando a través del curso de sus acciones los repertorios de contestación prevalentes hasta entonces como las manifestaciones o el *sit-in*,² transformándolos en acampadas permanentes que emergían como nuevos espacios de protesta y que en Saná sus integrantes bautizaron con el nombre de plaza del Cambio (*saha at-taghyir*). Un número reducido de artistas visuales se encontraban entonces entre aquellos que se autoproclamaron «jóvenes de la revolución» (*shabab al-thawra*) y participaron en un *sit-in* que duró hasta los primeros meses de 2013. Su presencia dentro de la plaza contribuyó en cierta medida a dar una expresión artística a las reivindicaciones políticas así como a promover el uso de prácticas artísticas como medio de protesta, de prolongación de la movilización y, más tarde, como dispositivo de sensibilización. Contribuyendo a los aspectos simbólicos de la movilización, las prácticas artísticas se desarrollaron dentro y fuera de las tiendas de campaña. De manera análoga y en continuidad con «la política de la calle»³ (*street politics*) intensificada a lo largo de la acampada de la plaza del Cambio, ciertos artistas incorporaron a sus prácticas la disidencia, la transgresión y la desobediencia civil aprendida o acrecentada durante su participación en la ocupación del espacio público. Entre este tipo de casos resalta el uso de técnicas propias del *street art* tales como el grafiti,⁴ la escritura libre (*free writing*), la

1 Este artículo se inscribe en la continuidad de una investigación de campo realizada en Yemen entre 2008 y 2011 en el marco de mi doctorado, en intercambios por *e-mail* con Murad Subay' a lo largo de 2012 y 2013 así como una entrevista realizada por Skype el 9 de octubre de 2012. La mayoría de las imágenes de este artículo han sido amablemente cedidas por Murad Subay' y Jameel Subay'. Les agradezco sinceramente su eterna colaboración.

2 *Contentious politics* ha sido traducido en este caso como 'política de la contestación'. Doug McAdam, Sidney G. Tarrow y Charles Tilly (2001). *Dynamics of Contention*. Cambridge: Cambridge University Press.

3 Bayat denomina así al conjunto de conflictos y consiguientes repercusiones entre un colectivo popular y las autoridades, modelados y expresados de forma episódica en el espacio físico y social de las calles, desde los callejones hasta las más visibles aceras, parques públicos o espacios deportivos. En este sentido, la calle sirve no solo como espacio de expresión colectiva para, y aunque no limitada a, aquellos que carecen estructuralmente de cualquier marco institucional para expresar su descontento. Dos factores transforman la calle en una arena política: el espacio como poder, a partir del uso activo o participativo del espacio público como espacio de protesta entre el pueblo y la autoridad, y las redes pasivas existentes entre la gente que usa esos espacios públicos y que son conducidas a la acción frente a una amenaza común. Asef Bayat (1997). *Street Politics. Poor People's Movement in Iran*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 15-19.

4 El *street art* es un género relacionado con el grafiti, pero con diferentes tradiciones e interpretaciones. No existen reglas en el *street art* por lo que cualquier cosa es válida. Sin embargo, hay ciertas técnicas y materiales que se asocian más fácilmente con este género como el estarcido (*stencil*), pegatinas, pintadas, proyección de videos, etc. Véase Simon Wilson y Jessica Lack (2008). *The Tate Guide to Modern Art Terms*. Londres/Nueva York: Tate (distribuido en Estados Unidos por Harry N. Abrams), p. 204.

pintura mural o el uso de *stencils* ('estarcidos') que durante 2011 se emplearon para reproducir los eslóganes de los manifestantes que reclamaban el fin del régimen de Abdullah Saleh.⁵

En 2012, una serie de cambios se producen dentro de la práctica de este tipo de técnicas del *street art*. El gran responsable de este cambio es un pintor, Murad Subay', iniciador del mayor proyecto de *street art* jamás realizado en Yemen y probablemente único en la región. Tras haber lanzado una llamada general a través de su página de Facebook, Subay' inicia un proyecto en el que busca «colorear las paredes» de espacios marcados por balas donde tuvieron lugar violentas confrontaciones entre manifestantes pacifistas antirrégimen y las fuerzas leales (y armadas) que continuaban apoyándolo. Animado por el hecho de que rápidamente un gran número de gente se sumó a su llamada, que simultáneamente despertó el interés de gran cantidad de medios de comunicación locales e internacionales, Murad Subay' llevó a cabo otros proyectos de *street art* a lo largo de 2012 y 2013 con los que el potencial de movilizar y de provocar acciones colectivas a partir del *street art* se vuelve cada vez más evidente.⁶ La práctica y las acciones de Subay', quien se encuentra entre los jóvenes estudiantes que iniciaron el *sit-in* de Saná, sirven para explorar las implicaciones de la participación política directa así como de la desobediencia civil aprendida bajo las tiendas de campaña y expresada por medio de prácticas artísticas que emplean (sin autorización previa) tanto las paredes como las calles, a la vez como lienzos y como espacios de exposición públicos y gratuitos. El caso de estudio que este artículo amplía es una invitación a analizar el espacio, la política de la contestación y las prácticas artísticas, cuestionando la manera en la que la disidencia puede ser expresada a través de una forma de expresión que se reivindica como artística, que puede ser política, y que en este caso, como en muchos otros, está anclada en la práctica de una forma de participación política que emerge en la calle.

La «artificación» de esta práctica, es decir, su emergencia en cuanto nueva forma de expresión artística,⁷ será cuestionada en relación a la visibilidad y el reconocimiento entre jóvenes artistas visuales en fase de profesionalización.⁸ ¿De qué manera esta forma de expresión se convierte en un proyecto artístico? ¿Mediante qué mecanismos el arte se vuelve político? ¿Cuáles son las implicaciones de

5 Formalmente se mantuvo en el poder desde 1978 (cuando fue elegido presidente de la antigua República de Yemen y tras la unificación de 1990 como presidente de la actual República de Yemen) hasta las elecciones de 2012, organizadas bajo el acuerdo de transición al que llegan los países del Golfo con los partidos de oposición y el partido de Saleh tras las movilizaciones de protesta iniciadas en 2011. Hasta la unificación de 1990, que dio lugar a la creación de la actual República de Yemen, Yemen estaba dividido en dos Estados. El norte se encontraba gobernado por un imanato *zaydí* (chii, 897-1962) que fue derrocado por un golpe de Estado militar que estableció en 1962 la República Árabe de Yemen, acabando así con el sistema monárquico-religioso de la dinastía de los Hamid al-Din (1904-1962). Colonizado por el Imperio Británico desde 1839, el sur se independizó en 1967 y se estableció una república de orientación socialista y luego marxista-leninista hasta 1990, la República Democrática y Popular de Yemen.

6 En este artículo, y como se verá más adelante, dos campañas serán estudiadas debido a su específica relación con las dinámicas que este artículo subraya: *Colorea la pared de tu calle* (*lawun jidar shari'ak*) y *Las paredes recuerdan sus caras* (*al-judran tatadhakar wajahuhum*).

7 Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (dirs.) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Editions EHESS, p. 20.

8 Axel Honneth (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Gallimard.

estos usos políticos y artísticos de técnicas propias del *street art*? Este artículo explora estas cuestiones centrándose en un caso de estudio que se desarrolla después de que Saleh sea forzado a dejar el poder tras un acuerdo de transición entre su partido y los partidos de oposición.⁹

En las páginas que siguen, la primera parte se centra en dar al lector una serie de útiles analíticos que le permitan entender el contexto del caso que estudio: cómo y por qué se inician las movilizaciones contra Saleh y de qué manera concurren el espacio y la protesta durante 2011. La segunda parte del artículo se centra en los lazos que se crean desde 2012 entre política de la calle (*street politics*) y arte de la calle (*street art*). A través de este caso de estudio, una serie de preguntas se formulan en relación con los modos de acción que emplean los artistas visuales en este marco temporal concreto. El uso del *street art* como medio para realizar reivindicaciones políticas, críticas abiertas y comentarios de orden social es examinado como emergente repertorio de contestación, relativamente marginal en Yemen, tanto en su calidad de modo de acción política como de práctica artística.

«Topografía de un movimiento de contestación: espacio y política de la calle»¹⁰

Cuando el antiguo presidente egipcio Hosni Mubarak es forzado a dimitir del poder en febrero de 2011, un grupo de estudiantes yemeníes decidió acampar frente a las puertas de la Universidad de Saná para pedir el derrocamiento del régimen y rechazar las reformas institucionales aclamadas por la oposición. Unas semanas más tarde, cientos de personas participaron en la acampada, que se extendía por las afueras de las puertas de entrada de la universidad y que fue rápidamente identificada como plaza del Cambio. De una forma similar, y en ocasiones con anterioridad a la de Saná, otras acampadas fueron organizadas a lo largo y ancho del país. Estas «plazas» creadas a través de la reapropiación colectiva del espacio público recibieron el nombre de «plaza del Cambio» (en los casos de Saná, Hodeidah, Mukalla o al-Baydha) y «plaza de la Libertad» (para las de Taiz, Ibb, Marib o Aden). La ocupación del espacio a través de *sit-ins* ininterrumpidos daba a ver ciertos cambios entre los repertorios de acción normalmente utilizados por los manifestantes.¹¹ Fundamentalmente, el aspecto ilimitado en el espacio ocupa-

9 El proceso de transición que comenzó tras la firma del acuerdo organizado por los países integrantes del Consejo de Cooperación del Golfo fue un acuerdo diseñado para excluir a los jóvenes revolucionarios que iniciaron las movilizaciones de 2011.

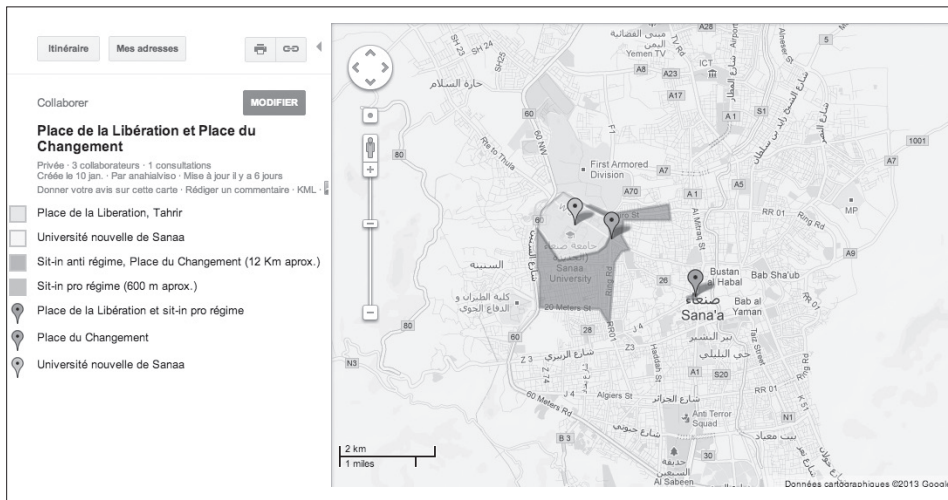
10 Esta sección retoma mis propios escritos, aún no publicados, en los que analizo las maneras en las que se pueden combinar compromiso político y acción política con el estudio del espacio. Anahi Alviso-Marino (2013). *Faire d'un lieu un symbole politique: La photographie engagée sur la Place du Changement à Sanaa*, en *Hélène Combes, David Garibay y Camille Goirand (dirs.)*. [En prensa]. Véase también el trabajo de Marine Poirier (2013). *De la place de la Libération (al-Tahrir) à la place du Changement (al-Taghyir): Recompositions des espaces et expressions du politique au Yémen*, en *Amin Allal y Thomas Pierret (dirs.)*. *Devenir révolutionnaires. Au cœur des révoltes arabes*. París: Armand Colin.

11 La ocupación de espacios públicos es parte de los repertorios de acción comunes y al uso en Yemen. Tribus y activistas de derechos humanos han ocupado el espacio público empleando este modo de acción como medio para expresar su desacuerdo y descontento, y para afirmar sus reivindicaciones políticas. Otros repertorios de acción colectiva contestataria son la manifestación, las marchas, los disturbios, los secuestros temporales, el *sit-in*, el boicot a recursos estratégicos (como petróleo o electricidad) y la ocupación de calles, edificios o espacios públicos.

do y en el tiempo de la acción cambiaban definitivamente el empleo del *sit-in*, que se transformaba así en una suerte de acampada permanente. De esta manera, la geografía de la ciudad fue radicalmente intervenida, y experimentó numerosos y continuos cambios.

Desde el momento en el que las primeras manifestaciones tuvieron lugar en diversas localizaciones de la ciudad, el acceso al centro administrativo de Saná fue cortado, y hombres armados que pertenecían a los servicios de seguridad del gobierno tomaron puestos en las esquinas de un gran número de barrios, incluyendo evidentemente el área que rodea el palacio presidencial y la mezquita al-Saleh y haciendo que el acceso a dos grandes plazas de la ciudad, Saba'in y Tahrir, fuese prácticamente imposible para los manifestantes. La presencia de estos nuevos límites geográficos y la imposibilidad de ocupar la plaza central de Saná, Maydan Tahrir ('plaza de la liberación'),¹² empujó a los manifestantes a cambiar sus tácticas de protesta en el espacio público y, sobre todo, a crear nuevos espacios como la plaza del Cambio, a solo dos kilómetros de la de Tahrir (ilustración 1).

Ilustración 1: Mapa de Saná con la acampada progobierno de Tahrir (en azul) y la acampada de los «jóvenes revolucionarios» (en rojo) durante la primera mitad de 2011.



Fuente: Mapa de fondo de Google Maps y elaboración de la autora, 2013.

12 Construida por los egipcios en los años 60 cuando estos apoyaban a las fuerzas republicanas que combatían el imanato, esta plaza lleva el nombre de plaza de la Liberación en honor a la de El Cairo. Khaled Fattah (2011). «Yemen: A Social Intifada In a Republic of Sheikhs», *Middle East Policy*, 18, pp. 79-85.

La acción represiva del gobierno también forzó a los manifestantes a cambiar sus tácticas, demostrando así cómo «los regímenes autoritarios y la represión juegan un rol decisivo en la lógica de la acción».¹³ El cambio fundamental dentro de los repertorios de acción ocurrió en febrero, cuando un grupo de jóvenes decidió pasar una primera noche acampando en lo que se convertiría en la plaza del Cambio. A través de la ocupación de la calle de manera indeterminada temporal y geográficamente, y basada en el objetivo de derrocar el régimen, distinguieron su acción colectiva de la de los partidos de oposición que hasta ese momento habían organizado manifestaciones y ocupaciones temporales de la calle, pero con el objetivo de provocar reformas. Siguiendo esta lógica, instalaron las primeras tiendas de campaña frente a una de las dos entradas que tiene la universidad, eligiendo la que es más frecuentada y que se encuentra en un punto de intersección entre numerosas calles comerciales. El *sit-in* tomó como punto de referencia una escultura de un obelisco que está situada en el centro de esta rotonda. Rápidamente el obelisco se convirtió en el símbolo de toda la plaza, siendo repetidamente fotografiado por fotógrafos comprometidos con la causa.¹⁴ Pero el espacio al que se refieren estas imágenes y que simboliza la protesta es un espacio topográficamente complejo e incoherente. La plaza del Cambio, llamada de manera intercambiable *al-saha* ('plaza'), *mukhyyam* ('acampada') e *i'tisam* ('sit-in') curiosamente no responde a la definición estricta de ninguna de estas definiciones.¹⁵ Propiamente hablando, no se trata de una plaza, sino de un cruce que ha sido adaptado para servir de rotonda.¹⁶ Si observamos su disposición geográfica o sus fronteras temporales, tampoco se trata de una acampada o de un *sit-in*. Las tiendas de campaña, al ocupar las calles y en ocasiones las aceras, se extendían de manera casi radial entre la rotonda y el resto del barrio (ilustración 2). En este sentido, el *sit-in* estaba casi constantemente «interrumpido» por edificios residenciales del barrio.

13 Vincent Geisser, Frédéric Vairel y Karam Karam. (2006). Espaces du politique. Mobilisations et protestations, en Elizabeth Picard (dir.). *La politique dans le monde arabe*. París: Armand Colin, p. 194.

14 Sobre este aspecto y sobre el uso de la fotografía militante véase Anahi Alviso-Marino (2013). «Soutenir la mobilization politique par l'image. Photographie contestataire au Yémen», *Participations*, 7 (3), pp. 43-71.

15 Véase, por ejemplo, Frédéric Vairel (2009). Sit-in, en Olivier Fillieule, Lilian Mathieu y Cécile Péchu (dirs.). *Dictionnaire des mouvements sociaux*. París: Presses de Sciences Po, p. 496; y Etienne Pennisat (2009). «Occupations de locaux», *ibidem*, p. 386.

16 Nabil Subay' (2012). Un peuple en quête de convergence: la révolution yéménite face à un pays fragmenté, en Laurent Bonnefoy, Franck Mermier y Marine Poirier (dirs.). *Yémen. Le tournant révolutionnaire*. París: Karthala, p. 151.

Ilustración 2: Plaza del Cambio (en blanco) y plaza de la Liberación (en negro) durante la primera mitad de 2011. El círculo negro indica el cruce de calles donde se inicia la acampada.



Fuente: Mapa de fondo de Google Maps y elaboración de la autora, 2013.

Extendiéndose a lo largo de las calles principales de esta zona en un espacio de unos 15 km en su momento de mayor apogeo, la acampada de la plaza del Cambio se establece desde el principio a través de una organización concreta del espacio ocupado. Si los jóvenes estudiantes y activistas que primero acamparon en este espacio lo hicieron instalando tiendas de campaña improvisadas y precarias, gradualmente se observa cómo los acampados incorporan estructuras más o menos grandes que emplean materiales más sólidos como la madera y el cemento. Esta mezcla de materiales y de la calidad de las tiendas refleja a la vez el deseo de consolidar el movimiento a nivel temporal así como la convergencia de actores múltiples y variados en un mismo espacio. Como señala Asef Bayat, «la calle» en el mundo

árabe es «el lugar físico en el que la disidencia colectiva es expresada».¹⁷ «En la calle», continúa Bayat, «uno encuentra no solo a los elementos marginados —los pobres y los parados—, sino también a actores con algún poder institucional como los estudiantes, los trabajadores, las mujeres, los funcionarios y los comerciantes».¹⁸ Si bien todos estos actores estaban presentes en la plaza, las especificidades propias al país también se reflejaron en la topografía del lugar. La juventud urbanita que inició el *sit-in* fue rápidamente acompañada por hombres que se movilaron con sus tribus, que venían de diferentes regiones de Yemen, así como de una población ecléctica formada por trabajadores y parados, la clase media y alta, y también los más pobres y marginados.¹⁹ Entre los *muta'simin*, o los que realizaban el *sit-in*, había también activistas y partidarios del Movimiento Sudista, cuyas reivindicaciones han evolucionado desde 2007 hasta incluir tanto a las más separatistas como a las federalistas,²⁰ y rebeldes Houthi de Saada, en guerra con el gobierno central desde 2004.²¹ En conclusión, hombres y mujeres educados y analfabetos ocuparon este espacio al lado de militantes y activistas políticos o gente para la que esta fue la primera vez que participaban en una acción política. En la plaza tomaron parte de actividades, discusiones, manifestaciones, comités de voluntarios, conferencias, reuniones de organización, recolecta de basura, mantenimiento de la seguridad, proyectos artísticos, organización de la información y de su transmisión o simplemente pasearon alrededor de las tiendas de campaña, atraídos por el ambiente festivo y por el fórum cultural creado con eventos como conciertos, piezas de teatro y exposiciones de arte. Esta especie de ciudad de tiendas de campaña sirvió como complejo laboratorio sociopolítico, en ocasiones lleno de contradicciones. Como sugería un escritor, activista e investigador yemení, Nabil Subay',²² si en 2011 la plaza se transformó en un Yemen en miniatura donde todos los grandes movimientos de protesta se encontraron y dieron lugar a una verdadera convergencia de perspectivas con el objetivo de acabar con el régimen, a principios de 2012 esta misma plaza, cubierta con pósters que animaban a votar a favor del vicepresidente del país y del partido de Saleh, parecía así materializar las diversas transformacio-

17 Asef Bayat (2003). «The "Street" and the Politics of Dissent in the Arab World», *Middle East Report*, vol. 33, primavera, <<http://www.merip.org/mer/mer226/street-politics-dissent-arab-world>> [Consultado el 2 de febrero de 2014].

18 *Ibidem*.

19 Para cuestionar estas categorías que aquí solo se pueden citar de forma aproximativa, Lisa Wedeen, entre otros autores, señala que «aproximadamente el 75% de los yemeníes vive en el campo y participa en el trabajo agrícola, no existe una clase media amplia y coherente [...]. Las tasas de analfabetismo alcanzan el 50% entre los hombres y el 70% entre las mujeres» (Lisa Wedeen [2008]. *Peripheral Visions. Publics, Power, and Performance in Yemen*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, pp. 117 y 144).

20 Franck Mermier (2008). «Yémen: le Sud sur la voie de la sécession?», *EchoGéo*, <<http://echogeo.revues.org/5603>> [Consultado el 10 de junio de 2012].

21 Samy Dorlian (2011). «The Sa'da War in Yemen: Between Politics and Sectarianism», *The Muslim World*, 101 (2), pp. 182-201; así como su tesis doctoral titulada *La mouvance zaydite après l'unification yéménite de 1990 ou la réaffirmation politico-religieuse des «perdants de l'histoire»*, defendida el 7 de enero de 2011 en Aix Marseille 3 en el marco de la École Doctorale Sciences Juridiques et Politiques (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône), bajo la dirección de François Burgat.

22 Nabil Subay' (2012). Un peuple en quête de convergence: la révolution yéménite face à un pays fragmenté, *Op. Cit.*, pp. 156 y 158.

nes que un solo y mismo espacio experimentó el movimiento en el plazo de un año. Pasado un año de su establecimiento, la ocupación de este espacio ya no reflejaba el objetivo que la juventud se había marcado, es decir, acabar con el régimen. Si bien Saleh había sido forzado a dejar el poder, el acuerdo negociado con los países del Golfo y con los principales partidos políticos de Yemen (el partido de Saleh y los partidos de la oposición) establecía una transición que acordaba la inmunidad de Saleh y de los miembros de su familia y, por extensión, del régimen, lo que excluía a la juventud revolucionaria que inició las movilizaciones. Este proceso fue acompañado de la desmovilización, con la que también el espacio fue progresivamente desocupado aunque no completamente abandonado hasta casi otro año más tarde. La transformación de la vida de la plaza pasó de ser un festivo y efervescente fórum de ideas y de actividades de carácter político, social y cultural a principios de 2011 a ser progresivamente un lugar de menor actividad en el que, a pesar de la importante desmovilización política que vivió, siguió recordando hasta principios de 2013 que la política de la calle puede inducir cambios.²³ De esta manera, la plaza servía como espejo que reflejaba los cambios a los que sus habitantes tuvieron que hacer frente: la represión, la salida del poder del presidente a través de un acuerdo de transición donde los únicos interlocutores válidos fueron los países del Golfo y los partidos políticos yemeníes, la permanencia en el panorama político de miembros del antiguo régimen a través de la inmunidad así otorgada por este acuerdo, el aborto y la limitación del potencial alcance de lo que inicialmente fue un proceso revolucionario, y el revés de las «oportunidades perdidas de la revolución».²⁴

A pesar de que el análisis del éxito o del fracaso del movimiento de protesta de 2011 va más allá del objeto de estudio de este artículo, el aprendizaje político y social que tuvo lugar en la plaza continúa siendo central para el análisis que busco desarrollar. En este sentido, el hecho de que la gente haya enriquecido su aprendizaje de la participación directa y de la acción política realizada desde la calle, de forma popular, en oposición a la política institucional, es sin lugar a dudas uno de los mayores logros de este movimiento. Si los ocupantes de la plaza fueron progresivamente dejando el lugar, pero sin abandonarlo completamente, la política de la calle aprendida bajo las tiendas de campaña demostró ser capaz de renovarse, expandirse y alcanzar espacios que fueron más allá del de la acampada. Arraigadas en estas prácticas políticas aprendidas en la plaza, en 2012 varias acciones colectivas demuestran ejemplos de la continuidad de la contestación de la calle y que va más allá de los espacios de las acampadas. Entre estas acciones, hay una que es de carácter artístico y que fue iniciada por un pintor que rápidamente la supo transformar en un proyecto colectivo empleando técnicas del *street art* para transformar paredes en lienzos y el espacio público en un nuevo territorio de experimentos participativos colectivos.

23 En abril de 2013 es desmantelado este *sit-in* sin oposición aparente de sus últimos ocupantes. En mayo se repite la misma acción en la acampada progobierno de la plaza de Tahrir.

24 Véase el trabajo de Nabil Subay' (2012). *Un peuple en quête de convergence: la révolution yéménite face à un pays fragmenté*, *Op. Cit.*, pp. 156-158.

De la «street politics» al «street art»

Numerosas transformaciones ocurridas a niveles y en terrenos diferentes reflejaron las múltiples maneras en que la gente participó de forma directa en las calles de la plaza del Cambio. Entre ellas, la práctica artística también se mezcló con la expresión de reivindicaciones políticas.

Durante 2011, el uso de la pintura y de la fotografía reflejó un interés centrado únicamente en la plaza, sirviendo para prolongar, apoyar y reiterar eslóganes políticos que daban continuidad a la movilización a través del uso y de la creación de obras visuales. En consecuencia, estas formas de expresión artística, entre otras, reflejaron el carácter autocentrado de las prácticas que se llevaban a cabo en la plaza del Cambio. En otras palabras, las producciones visuales, sobre todo la fotografía y el *street art* de ese momento, solo hacían referencia a lo que ocurría dentro de las fronteras simbólicas y cambiantes del *sit-in*. A lo largo de 2011 y pasados los primeros meses, algunos fotógrafos y *bloggers* dirigieron su atención a lo que ocurría en las calles colindantes a la plaza que, inicialmente cubiertas de *free-writing*, tomaron entonces un aspecto más colorido con numerosos grafitis de apoyo a la movilización. De manera similar a la fotografía o a la pintura, el *street art* también contribuyó a dar una expresión o un sentido artístico a las reivindicaciones políticas. Por lo tanto, no se trataba de una práctica inédita en Yemen. Antes del periodo revolucionario de 2011, diversas técnicas de *street art* podían verse en las ciudades, sobre todo con el fin de reflejar mensajes religiosos en *stencils* que señalaban «Dios es magnífico» o «no hay más Dios que Dios», y también para reproducir eslóganes y símbolos de partidos políticos (ilustración 3).²⁵

Ilustración 3: *Stencils* religiosos, «reza por el Profeta», «Dios es magnífico» y otro que reproduce la figura del caballo, símbolo del partido de Saleh.



Fuente: Imágenes de la autora, marzo y julio de 2010.

25 He publicado algunas de estas imágenes en *Nafas Art Magazine/Universes in Universe*. Anahi Alviso-Marino (2013). «From Street Politics to Street Art in Yemen», *Nafas Art Magazine/Universes in Universe*, julio de 2013, <http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2013/street_art_yemen> [Consultado el 2 de abril de 2014]. Una exposición organizada por Casa Árabe en Madrid fue dedicada en 2011 al *street art* revolucionario, y concretamente la sección dedicada a Yemen daba a ver el *street art* directamente relacionado con las movilizaciones contestatarias (Casa Árabe, <<http://www.casaarabe-ieam.es/noticias-arabes/show/las-pintadas-de-la-revolucion-grafitis-y-espacios-publicos-arabes>> y YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=exd_qDRF-qec>). Existe un blog, *Arabstreetartarchive.tumblr.com*, que muestra numerosas imágenes de *street art* de la Península Arábiga, entre las cuales un gran número corresponden a Yemen y al trabajo de Murad Subay'.

En 2006, un grupo de pintoras de la ciudad costera de Hodeidah elegía pintar sobre una pared de su ciudad como primera acción colectiva del grupo artístico que formaron en 2005;²⁶ en 2009, pinturas murales hechas por varios pintores locales colgaban de la muralla de la ciudad antigua de Saná, sirviéndose del espacio público para solidarizarse con los Territorios Palestinos a través del arte (ilustración 4).²⁷ Más recientemente, en 2010 y 2011, *tags* o firmas anónimas en caracteres latinos empezaron a aparecer en ciertas paredes de Saná (ilustración 4).

Ilustración 4: Pintura colgada de la muralla de la ciudad antigua de Saná en solidaridad con los Territorios Palestinos y *tag* en una calle del centro de la ciudad.



Fuente: Imágenes de la autora, febrero de 2009 y marzo de 2011.

En 2011, estas diversas técnicas fueron empleadas en las paredes cercanas a la plaza del Cambio para reiterar los eslóganes que cantaban al unísono los manifestantes, rompiendo así con un *street art* políticamente complaciente y usando las paredes como medios y espacios de expresión de contestación. Se podía ver, por ejemplo, la palabra *irhal* ('¡vete!') escrita en árabe y en inglés, puños cerrados con coloridas composiciones de fondo, siluetas de gente protestando y levantando la bandera yemení, así como referencias explícitas a Facebook (ilustración 5). En el contexto de un movimiento y de un tiempo percibido como revolucionario, cuestiones de anonimato se convirtieron en menos importantes que en la mayor parte de otros contextos en los que esta práctica se caracteriza y se ha construido en torno a no revelar la identidad de los que la realizan. Bajo estas circunstancias de crítica abierta y de protesta, algunos de los grafitis fueron deliberadamente firmados con

26 Se trata del colectivo Halat Lawnia ('halos coloreados'). Sobre este colectivo, véase el artículo de Nadia Haddash (2012). «The Fine Art of the Colored Halos Team», *Yemen Times*, 21 de mayo de 2012, <<http://www.yementimes.com/en/1574/culture/878/The-fine-art-of-the-Colored-Halos-team.htm>> [Consultado el 2 de abril de 2014]; y mi capítulo, véase Anahi Alviso-Marino (2014). "Femmes, peintres, et de Hodeidah": le collectif artistique Halat Lawnia comme "espace libre" au Yémen (2005-2011), en *Fathallah Daghami y Myriam Blin* [en prensa]. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre.

27 En relación con los ataques de Israel contra Gaza durante el mes de diciembre de 2008, desde el principio de 2009 se podían ver pinturas murales hechas de forma colectiva para denunciar la continuación de la violencia en Gaza y que fueron colgadas en la muralla que rodea a la ciudad antigua de Saná.

nombre, apellido y fecha, aunque la mayor parte de ellos así como los ejemplos de *free-writing* siguieron siendo, de manera más tipificada, anónimos. Este tipo de *street art* estaba directamente vinculado a la movilización, y retrataba por otros medios la continuidad de los objetivos que el movimiento de protesta se había propuesto.

Ilustración 5: Graftis con firma y fecha y anónimos, de una calle cercana a la plaza del Cambio.



Fuente: Jameel Subay' ©, mayo de 2011.

En 2012, una serie de cambios se producen en la escena del *street art* yemení. Entre marzo de 2012 y principios de 2014, una serie de campañas de *street art* fueron iniciadas y difundidas por Facebook, lo que resultó en la transformación estética y simbólica del espacio público, esta vez a través de una práctica de tipo artística. La ciudad, y no solo los alrededores de la plaza del Cambio, fue drásticamente transformada según kilómetros de paredes fueron cubiertos por la pintura y el espray, en la capital, pero también en otras grandes ciudades como Taéz y Aden. Uno de los elementos más importantes de este tipo de acción fue que el espacio público estaba siendo nuevamente utilizado para hacer audibles y visibles críticas de carácter social y político, esta vez a través de pintadas realizadas de manera colectiva. La práctica del *street art* estaba siendo así transformada, de manera singular,

mediante campañas iniciadas por un pintor veinteañero, Murad Subay'.²⁸

Un proceso de «artificación» se volvía visible y reconocible según cambiaba la definición y el estatus de los practicantes, objetos y actividades que engloban a este tipo de *street art*. La dinámica de las transformaciones que se manifiestan durante 2012 permite observar un proceso a través del cual una práctica marginal empieza el proceso de convertirse en una práctica artística,²⁹ divulgada por los medios de comunicación que contribuyen a su reconocimiento local e internacional, y que muestra las complejidades inherentes a la combinación de nociones como ocio, compromiso político y profesionalización artística. Algunas de estas campañas sirven para cuestionar los cambios que se están produciendo en Yemen en este momento así como las transformaciones que se han producido en las formas en las que la gente participa y se apropia de la política de su país y que se hace bien visible desde 2011.³⁰ Sin solicitar una autorización previa para utilizar el espacio público, concretamente las paredes, Murad Subay' emprende dos campañas que se desarrollan durante 2012 y 2013, llamadas respectivamente *Colorea la pared de tu calle (lawun jidar shari'ak)*³¹ y *Las paredes recuerdan sus caras (al-judran tatadhakar wajuhahum)* (ilustración 6).³² El objetivo de la primera fue llenar de colores paredes llenas de balas de calles donde tuvieron lugar violentos enfrentamientos durante 2011 entre el régimen y los manifestantes pacifistas que este intentó reprimir. Grafitis y pinturas murales fueron realizadas por un número indeterminado de pintores, *amateurs* de la pintura, activistas y simples viandantes que se sumaron espontáneamente al proyecto.

28 Estudiante de Filología Inglesa en la Universidad de Saná, Murad Subay' nació en Dhamar en 1987. Viene de una familia modesta (su padre trabaja en la construcción en Arabia Saudí), fue criado por su madre y fuertemente influenciado por sus hermanos mayores. Como ellos, que se dedicaron respectivamente a la escritura, la poesía y la fotografía, él se interesó durante la adolescencia por una forma de expresión artística: la pintura. Creció en un ambiente familiar en el que sus hermanos participaban activamente en diversas formas de contestación política, en contacto con la oposición, la lucha por los derechos humanos y la participación en manifestaciones y en redes de activistas. En este contexto familiar y viviendo no muy lejos de los espacios donde comienzan las primeras manifestaciones y acampadas en 2011, participa por primera vez en una acción colectiva de carácter político a través del *sit-in* de la plaza del Cambio de Saná. Se interesa por la pintura desde muy joven y pinta óleos y acrílico sobre lienzos hasta el momento en el que comienza a pintar las paredes en 2012. Sobre su trayectoria personal, véase Anahi Alviso-Marino (2013). *Quant les murs prennent la parole: "street art" révolutionnaire au Yémen*, en Laurent Bonnefoy y Myriam Catusse (dir.). *Jeunes arabes. Loisirs, cultures et politique*. París: Découverte.

29 Aunque el interés de este artículo no es profundizar en la historia de la práctica de las artes visuales en Yemen, se puede señalar rápidamente que la pintura sobre lienzo es la más practicada y valorada. La pintura comienza a ser practicada en Aden en los años 30 y 40, y en Taz y Saná principalmente en los años 70. A pesar de que la escultura y la fotografía también están presentes, se mantienen en una posición marginal con relación a la pintura. El hecho de que el iniciador de las campañas de *street art* aquí estudiadas sea un pintor contribuye en este sentido a la percepción positiva de sus proyectos dentro del contexto yemení. Además, este proyecto ha animado a otros jóvenes pintores que también han participado en sus campañas. Sobre la historia de las artes visuales en Yemen, véase Anahi Alviso-Marino (2013). *Transformations dans l'art moderne et contemporain au Yémen*, en Laurent Bonnefoy, Franck Mermier y Marine Poirier (dir.). *Yémen. Le tournant révolutionnaire*. *Op. Cit.*, pp. 305-319.

30 Una serie de entrevistas en vídeo documentan estas campañas, entre ellas: YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=HZbTVWuq2Yg>> y YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=PIbR19OOqZY>>

31 Véase Murad Subay', <<http://www.muradsubay.wordpress.com>> [Consultado el 28 de enero de 2014].

32 Véase Benjamin Wiacek (2012). «"Les murs se souviennent". Une initiative pour les disparus du Yémen», Benjamin Wiacek, 26 de diciembre de 2012, <<http://benjaminwiacek.com/2012/12/26/les-murs-se-souviennent-une-initiative-pour-les-disparus-au-yemen/>> [Consultado el 28 de enero de 2014].

La segunda campaña buscaba servir como dispositivo de denuncia de la desaparición de activistas, periodistas y personas a veces sin ningún vínculo político que las autoridades son sospechosas de haber secuestrado o eliminado entre los años 70 y la actualidad.³³ En este segundo caso, Murad Subay' ideó una serie de *stencils* que fueron aumentando hasta alcanzar la centena y con los que reproducía la cara de la persona, el nombre y la fecha de la desaparición, de modo que reintrodujo esta cuestión en el debate público y desencadenó la participación activa de los ciudadanos en la reconstrucción de la memoria colectiva.

Ilustración 6: Pintura de *Colorea la pared de tu calle*, firmada colectivamente, y *stencil* de la campaña *Las paredes recuerdan sus caras*.



Fuente: Murad Subay' © y Jameel Subay' ©, mayo de 2012 y marzo de 2013.

Aunque el iniciador de estas campañas fue Murad Subay', rápidamente se convirtieron en acciones colectivas en las que la gente tomó las calles de la capital durante varios meses, dibujando imágenes, pintando mensajes, usando espráis para dar sentido a ideas abstractas y combinando técnicas artísticas con un deseo de expresión de aficionado. Kilómetros de paredes fueron colectivamente pintadas como resultado de ambas campañas, lo que dio lugar a una gran cantidad de imágenes creadas por una infinidad de diferentes participantes en el caso de *Colorea la pared de tu calle* y llenó las paredes de *stencils* diseñados por Murad Subay' y reproducidos por toda la ciudad con la ayuda de gente que se unió a esta iniciativa. El resultado final fue una mezcla de imágenes que permitieron visualizar una práctica colectiva de arte de contenido político y de crítica social, y de un arte por el arte que por motivo de su emplazamiento no podía

33 Según Amnistía Internacional una desaparición forzada tiene lugar «cuando una persona es arrestada, detenida o abducida por el Estado o los agentes que actúan para el Estado, los cuales niegan que esa persona esté siendo detenida o no revelan su paradero situándolos fuera de la protección que puede otorgar la ley. A menudo, los desaparecidos nunca son puestos en libertad y su paradero se mantiene desconocido. La persona desaparecida es, a menudo también, torturada y constantemente sometida a temer por su vida, está fuera de la ley, se le niegan sus derechos y queda sometida a la voluntad de sus captores» (Amnistía Internacional, <<http://www.amnesty.org/en/enforced-disappearances>> [Consultado el 14 de marzo de 2013]).

ser políticamente neutro (ilustración 7). Como señala Violaine Roussel, «no es sorprendente que en estos sectores de los mundos del arte que están menos profesionalizados y establecidos, pero que también están menos imbuidos por intereses financieros, encontremos abiertamente conectados una causa y una aspiración política con el uso de un formato de expresión artístico».³⁴

Ilustración 7: Imágenes de *Colorea la pared de tu calle*, con referencias también al desempleo.



Fuente: Murad Subay' ©, mayo de 2012.

El hecho de que estas iniciativas se conviertan en formas de acción colectiva basadas en la expresión artística no puede ser separado de prácticas relacionadas con la política de la calle profundizada bajo las tiendas de campaña de la plaza del Cambio. El elemento central de este tipo de análisis es la conexión entre el street art desarrollado en 2012 y la política de la calle practicada en la plaza en 2011 por Murad Subay' y por tantos otros participantes en sus campañas que, como él, lo fueron también en el sit-in y en la movilización de protesta popular de 2011. En el caso de Subay', estuvo entre los jóvenes que

34 Violaine Roussel (2011). *Art us war: les artistes américains contre la guerre en Irak*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, p. 168.

acamparon en febrero de 2011 sirviendo de voluntario para vigilar las entradas del sit-in y así evitar la entrada de armas dentro de la plaza. Fruto de esta experiencia así como de las redes de conocidos tejidas en la plaza del Cambio, estas campañas empezaron con una llamada difundida en Facebook, empleando esta herramienta para organizar, publicar y compartir de manera similar a como se utilizó en 2011 durante las movilizaciones.³⁵ Si bien Facebook y otras herramientas de Internet no fueron centrales en las movilizaciones, su uso se expandió desde el principio del periodo revolucionario y fue aumentado por este mismo, pero también como parte del desarrollo de las comunicaciones que se estaba produciendo en todo tipo de contextos, revolucionarios o no.³⁶ El hecho de percibir este tipo de herramientas como una forma de apoyo a la acción colectiva es en un sentido comparable a entender las calles como espacios políticos de contestación que pertenecen a la gente. En ambos casos, estas percepciones se vieron realizadas y fomentadas por la experiencia revolucionaria.

Si la ocupación de las calles, espacios públicos e instituciones ya formaba parte de los repertorios de contestación al uso en Yemen, el hecho de que se vuelva una forma de protesta popular indeterminada en el tiempo y en el espacio fue una transformación específicamente causada por las revueltas. En este mismo sentido, la llamada subyacente a la desobediencia civil pacífica, que implicaba la toma de las paredes de las calles con pintura para señalar una violencia que seguía presente, no puede separarse de los actos de ocupación del espacio público en torno a la plaza del Cambio, con tiendas de campaña que sirvieron para reivindicar el derrocamiento del régimen. El hecho de que Murad Subay' fuese rápidamente apoyado por adolescentes, jóvenes artistas, trabajadores, intelectuales y activistas así como por gente que pasaba por el lugar, e incluso policías y militares que trabajan en la calle, también se debe a los cambios en la percepción del espacio público y de las diferentes posibilidades de reapropiárselo aprendidas, entre otros lugares, en la plaza del Cambio. Si bien en Yemen lo inédito no fue que todo tipo de gente usara el espacio público para realizar reivindicaciones, la novedad que introducen las acciones artísticas de Subay' es que la gente comienza a hacerlo a través de una expresión artística que no es políticamente neutra y que adquiere progresivamente un contenido más explícitamente reivindicativo (ilustración 8). Parte de este aprendizaje hace eco a las fronteras simbólicas y materiales que fueron transgredidas con la creación de la plaza del Cambio; otra parte da a ver que ese tipo de prácticas y aprendizajes no quedaron restringidos a la plaza. En ese sentido, que la gente sintiera un cierto nivel de libertad y de seguridad como para reapropiarse las paredes de la calle y colorearlas sin haber obtenido (ni buscado) una autorización

35 Benjamin Wiacek (2012). L'émergence de nouveaux medias, en *Laurent Bonnefoy, Franck Mermier y Marine Poirier (dirs.). Yemen. Le tournant révolutionnaire. Op. Cit.*

36 En este sentido, Benjamin Wiacek señala que entre enero de 2011 y marzo de 2012 el número de usuarios de Facebook se multiplicó por 27, alcanzando más de 436.000 personas. El rol de Internet no debe ser sobrestimado: «Aunque se trata de herramientas útiles que facilitan y aceleran la movilización, las redes sociales no crean la revolución [...]. Revoluciones como la de Yemen siguen siendo en gran manera independientes del uso de *social media*» (*ibidem*, p. 349).

oficial fue un hecho relativamente inédito fundamentalmente por la dimensión que tomó y la popularidad que cobró.

Ilustración 8: Realización de la campaña *Las paredes recuerdan sus caras*.



Fuente: Jameel Subay' ©, marzo de 2013.

Ilustración 9: Los *stencils* borrados con pintura fueron rápidamente restaurados por los participantes de esta campaña.



Fuente: Extracto de imagen del artículo de Nadia Haddash.³⁷

Aunque unos años antes varios artistas habían colgado pinturas murales en las paredes de la capital para expresar solidaridad con una causa de orden político, hasta que Murad Subay' no inicia sus acciones, este tipo de práctica nunca había sido percibida como popular, colectiva y, sobre todo, potencial y efectivamente

37 *Ibidem*.

movilizadora. Es en este contexto que el apoyo popular y la participación han sido elementos distintivos de estas campañas, uniéndolas a la política de la calle y promoviéndolas a un tipo de arte, de la calle, accesible, para y por la gente. Es posible que la publicidad, la visibilidad, el reconocimiento y, con él, la apreciación de la que se hicieron eco un gran número de medios de comunicación que cubrieron las campañas hayan contribuido a aumentar la participación y hayan permitido conservar las pinturas en las paredes.³⁸ Esta visibilidad ha promovido simultáneamente el reconocimiento de este tipo de práctica artística y de sus practicantes, permitiendo señalar las paredes como espacios de lucha. En este sentido, si la gente se sumó a realizar estos proyectos, también sus detractores expresaron su descontento borrando o tachando pinturas y *stencils* (ilustración 9).³⁹

En última instancia también se debe señalar la cuestión del anonimato, dado que la omisión de este es a la vez una singularidad del *street art* yemení, un elemento que contribuye al reconocimiento y a la profesionalización de jóvenes artistas como Murad Subay' y, de manera más general, una característica que participa en la apreciación de esta práctica en su dimensión artística dentro del contexto local. Las innumerables imágenes a disposición del viandante y que dan testimonio de la transformación estética de las calles de Saná convertidas en una especie de museo abierto están casi siempre firmadas y acompañadas de la fecha (como podrían estarlo en un marco museístico o de exposición). Desde que empezó a pintar en las paredes, Murad Subay' lo hizo sentando las bases de un modelo y de una estructura del tipo de práctica que iba a realizar: firmando y escribiendo la fecha de sus piezas de *street art* de la misma manera que lo hacía en sus lienzos sentó las bases de un modelo de acción que terminó siendo seguido por un gran número de participantes que se unieron a sus campañas. Solo los *stencils* de la campaña *Las paredes recuerdan sus caras* no fueron firmados y, aunque inicialmente Subay' tomó más precauciones en su realización, pronto las abandonó al encontrar que el carácter público y abierto del proyecto era esencial en su propagación y en su efectividad. Tanto la firma como la visibilidad pública de sus practicantes son elementos que relativamente distinguen el *street art* yemení del que se realiza en Europa, América del Norte o América del Sur, donde el anonimato ha sido esencial en ciertos momentos debido al carácter ilegal de esta forma de expresión. Sin embargo, y como lo argumenta

38 En el blog de Murad Subay' se pueden observar los numerosos artículos de prensa, reportajes televisivos y cortos documentales dedicados a sus campañas. Desde Al-Yazira a *Time Magazine*, pasando por un gran número de medios locales, el interés por estas acciones artísticas ha ido en aumento desde 2012. Véase Murad Subay', <<http://www.muradsubay.wordpress.com>>.

39 Por ejemplo, la «vandalización» de las paredes pintadas en Ta'ez, que habían sido pintadas reproduciendo trabajos de Hashem Ali, considerado el padre de la pintura moderna yemení y fallecido en 2009. Para ver imágenes de la campaña *Colores de vida* en Ta'ez, Al-Monitor, «Yemen Graffiti: Vandalism or High Art?», Al-Monitor <<http://www.al-monitor.com/pulse/contents/articles/galleries/yemen-graffiti-vandalism-or-high-art.html>> [Consultado el 11 de marzo de 2013]. También algunos de los rostros de los desaparecidos pintados por Murad Subay' han sido tachados o pintados por encima, pero rápidamente restaurados por los participantes en esta campaña: Nadia Haddash (2012). «“The Walls Remember” Graffiti Puts a Face to Yemen's Forcibly Disappeared», *Yemen Times*, 6 de octubre de 2012, <<http://www.yementimes.com/en/1613/report/1481/%E2%80%9CThe-Walls-Remember%E2%80%9D-graffiti-puts-a-face-to-Yemen%E2%80%99s-forcibly-disappeared.htm>> [Consultado el 11 de marzo de 2013].

Marisa Leibaut, el anonimato en esa parte del mundo se ha ido progresivamente transformando debido a la «artificación» del *street art* y a su entrada en las galerías, museos y casas de subastas.⁴⁰ En el caso de Yemen, en tiempos de revolución y de transición política esta precaución pareció y sigue pareciendo innecesaria. Sobre todo, puede tratarse de una precaución que justamente evite la participación y la posibilidad de que el *street art* sea un medio de movilización y de acción colectiva de carácter o de contenido político. A través de la firma de sus obras de *street art*, Subay' cambió simbólicamente el alcance de esta práctica a la vez que empezó a hacerse un nombre y a obtener cierto reconocimiento. La visibilidad sin precedentes que obtuvieron sus iniciativas conllevó la posibilidad de obtener apoyos también económicos para realizar sus proyectos, pero Subay' los ha rechazado todos así como cualquier posibilidad de comercializar su trabajo.⁴¹ Según él, esta independencia es justamente la que le permite que sus proyectos sean más efectivos. A cambio, la publicidad que hacen los medios le ha servido para que aumente la participación de jóvenes pintores, aprendices y viandantes en lo que ha terminado por ser una práctica realmente colectiva de arte público (ilustración 10).

Ilustración 10: *Las paredes recuerdan sus caras.*



Fuente: Jameel Subay' ©, marzo de 2013.

Conclusión

El 9 de enero de 2013 un artículo publicado en *Al-Akhbar* daba a conocer las palabras de Hala al-Qarshi, frente a un *stencil* que reproducía la cara de su padre; para explicar qué sintieron, ella y su familia, dijo «que sus imágenes en las paredes hablaban».⁴² Arrestado y desaparecido en 1978, el Sultan al-Qarshi es una de las 87 caras «stencileadas» en las paredes de Saná mediante la campaña *Las paredes recuerdan sus caras* que Murad Subay' inició en septiembre de 2012. Estos *stencils*

40 Marisa Liebaut (2012). «L'artification du graffiti et ses dispositifs», en *Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (dir.)*. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Op. Cit., p. 160.

41 Sobre el aspecto financiero, no hay ni participación gubernamental ni donaciones individuales. Los materiales son comprados por los pintores con su propio dinero; cuando amigos o familia sugieren donaciones, Subay' les pide que pinten o que compren pinturas con ese dinero.

42 Jomana Farhat (2013). «Justice for the Disappeared in Yemen?», *Al-Akhbar English*, 9 de enero de 2013.

así como las pinturas y los grafitis que se extienden por varios centros urbanos de Yemen han provocado cambios en la percepción, la práctica y el alcance del *street art*.

El *street art* ha sido empleado en Yemen como un dispositivo que da continuidad a la política de la calle dando a ver mensajes de protesta contra la violencia, la política de las instituciones gubernamentales, la crítica social contra el desempleo o contra la intervención militar extranjera, renovando cuestiones de debate público como las desapariciones o demostrando solidaridad con trabajadores en huelga por citar algunos ejemplos. Si la expresión artística encontró una manera de dar voz a nuevas estéticas uniéndolas a la acción colectiva y potencialmente a la movilización, el *street art* proporcionó el tipo de soporte material y el dispositivo adecuado para este experimento. En este sentido, las paredes han demostrado ser simbólicos espacios de lucha. Más allá de esto, y de manera similar a como lo formula Zeina Maasri en el caso de pósters en el Líbano, las paredes «han llegado a articular discursos, deseos, miedos e imaginarios colectivos» pertinentes,⁴³ en nuestro caso, para la variedad de identidades políticas formadas y transformadas durante el periodo revolucionario de 2011 y particularmente para la autodenominada «juventud revolucionaria».

La combinación del arte, la disidencia y la participación popular ha tenido varias consecuencias en nuestro caso de estudio. Dos procesos están en marcha en este caso, uno de «artificación» y otro de acción colectiva de carácter político. Al mismo tiempo que se da un proceso de reconocimiento de la práctica del *street art* en cuanto arte o expresión artística, se observa también su incidencia en el ámbito político de la calle, pero también en el de las instituciones. En relación con esta última dinámica, la creación de un comité especial para investigar, clasificar y archivar los casos de desapariciones, la observación de una ley transicional de justicia,⁴⁴ y la atención que el Ministerio de Derechos Humanos está prestando a este tema con el fin de promover este debate a nivel institucional son algunos de los efectos que tuvo la campaña de *stencils*. A pesar de que este tema había sido reabierto hace ya varios años, sobre todo en 2007 y a través del trabajo de periodistas,⁴⁵ ha sido la campaña de *stencils* la que ha producido el mayor impacto, principalmente al participar en la reconstrucción de la memoria colectiva, incluir este tema en la agenda política y al provocar la posibilidad de encontrar en vida a algunos de los desaparecidos (ilustración II).⁴⁶

Estas campañas iniciadas por un pintor e inscritas en su trayectoria artística han dado lugar a un arte activista y militante. La especificidad de este caso resi-

43 Zeina Maasri (2009). *Off the Wall. Political Posters of the Lebanese Civil War*. Londres: IB Tauris, p. 17.

44 Farhat señala que es evidente que el proyecto de esta ley será abortado, ya que se restringiría solo a eventos posteriores a 2011, lo que resulta en una total ineficacia. Jomana Farhat (2013). «Justice for the Disappeared in Yemen?», *Op. Cit.*

45 Véase el artículo de Jomana Farhat para una lectura contextualizada en la historia, *ibidem*.

46 Es el caso de Mathar al-Iryani, uno de los activistas desaparecidos en los años 80 y encontrado en vida en 2013. Como lo describe Nabil Subay', la familia de Iryani reanuda la búsqueda en diciembre de 2012 tras recibir una llamada telefónica de un activista político que participaba en la campaña *Las paredes recuerdan sus caras* en Saná. Véase Nabil Subay' (2013). «Disappeared Under Yemen's Saleh, Activist Found Alive Decades Later», *Al-Akhbar English*, 3 de febrero de 2013.

de en el hecho de que el *street art* se convirtió, en el caso estudiado, en una práctica y acción colectiva arraigada en aprendizajes inscritos en y a partir de la calle.

Ilustración II: Belqis Zohra fotografiada frente al *stencil* que reproduce el rostro de su padre, desaparecido en 1977.



Fuente: Black Camel.⁴⁷

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Anahi Alviso-Marino (Buenos Aires, 1980) es doctoranda en el Departamento de Ciencias Políticas de las universidades París I-Sorbona y Lausanne. Tras licenciarse en la Universidad Complutense de Madrid, realiza un máster en Estudios de Oriente Medio en la Universidad de Columbia en Nueva York. Investigadora en el Centro Francés de Arqueología y Ciencias Sociales de Saná, entre 2008 y 2011 vive en Yemen, donde realiza su trabajo de campo. Entre sus publicaciones recientes, se encuentran «Les murs prennent la parole. *Street art révolutionnaire au Yémen*», en L. Bonnefoy y M. Catusse, *Jeunesses arabes. Loisirs, cultures et politique* (La Découverte, 2013) y «Les transformations de l'art moderne et contemporain au Yémen», en L. Bonnefoy et ál., *Yémen. Le tournant révolutionnaire* (Karthala, 2012). También ha publicado en *Participations*, *Chroniques Yéménites/Arabian Humanities International Journal*, *Quaderns-e*, *Le Monde Diplomatique Arabic editions* y *Nafas Magazine/Universes in Universe*. Actualmente vive en Mascate, Sultanato de Omán.

RESUMEN

Este artículo estudia el uso del *street art* como repertorio de acción en Yemen entre 2012 y 2013. A partir del análisis de «campañas» en las que el uso de grafiti, pintura mural y *stencils* se hace de forma colectiva, este caso de estudio sirve para indagar los mecanismos por los que una práctica relativamente marginal adquiere

47 Black Camel, <www.allsanaa.wordpress.com>.

visibilidad y reconocimiento a la vez que se emplea para dar voz a reivindicaciones cada vez más politizadas.

PALABRAS CLAVE

Street art, *street politics*, política de contestación, acción colectiva, artificación, lucha por el reconocimiento.

ABSTRACT

This article studies the use of street art as a repertoire of action in Yemen between 2012 and 2013. Through the analysis of «campaigns» that use collective graffiti, murals and stencils, this case study explores the mechanisms with which a relatively marginal practice gains visibility and recognition whilst also being used to give a voice to increasingly more politicised demands.

KEYWORDS

Street art, street politics, political contestation, collective action, artification, fight for recognition.

الملخص

يدرس هذا المقال استخدام «فن الشوارع» في اليمن بين عامي 2012 و2013. انطلاقاً من تحليل «الحملات» التي تُستخدم فيها الكتابة على الجدران والجداريات والمرسام بشكل جماعي، تخدم دراسة الحالة هذه للتحقيق في كيف تكتسب مثل هذه الممارسة الهامشية نسبياً الشهرة والاعتراف ويتم استخدامها للتعبير عن مطالبات أصبحت سياسية أكثر من أي وقت مضى.

الكلمات المفتاحية

فن الشوارع، سياسة الشوارع، سياسة الدفاع، العمل الجماعي، التفنين والنضال من أجل الاعتراف.