

HACIENDO HISTORIAS VISIBLES: INSTITUCIONES E HISTORIAS DEL ARTE EN YEMEN¹

Anahi Alviso-Marino

En noviembre de 2015, al tiempo que la intervención militar liderada por Arabia Saudí intensificaba su ataque a Yemen, se abría una exposición fotográfica en Saná, capital del país y una de las ciudades habitadas ininterrumpidamente más antiguas del mundo. Titulada «Tea on the way» ('Té en camino'), la exposición mostraba la obra de Abdul Rahman Taha, un fotógrafo de veintitantos años nacido en Dhamar y con formación de veterinario. En 2011, Taha formó parte de un grupo de jóvenes revolucionarios que ocuparon los espacios públicos movilizándose contra el anterior presidente, Ali Abdullah Saleh.² Después de aquellas protestas, el lugar que exhibía la obra de Taha, la Basement Cultural Foundation ('Fundación cultural El sótano'), abrió un espacio dedicado a exposiciones, conciertos, teatro, conferencias, seminarios y recitales poéticos con la intención general de promover a las jóvenes figuras del ámbito cultural yemení.³ Junto con otras iniciativas no estatales, la Basement Cultural Foundation surgió como altavoz para la libertad de expresión durante ese periodo particular, dando voz a los actores sociales que, por medio de sus prácticas artísticas, estaban poniendo en cuestión el orden político (cosa que, por otra parte, también hacían muchos de ellos participando en las manifestaciones contra el régimen).⁴ A medida que fueron surgiendo lugares como ese en la ciudad, incluyendo la Galería Rauffa Hassan, un espacio privado multidisciplinar que abrió en Saná en 2013, otras iniciativas artísticas vieron igualmente la luz, como las campañas de arte callejero que empezaron a cubrir los muros de sus calles.⁵ Paralelamente a esos desarrollos, fotógrafos, pintores, artistas aficionados y público ecléctico participaba en prácticas artísticas que fueron convirtiéndose gradualmente en un medio de expresión social y política en Yemen.

Las campañas de arte callejero comenzaron en marzo de 2012, un mes después de que el anterior presidente, Ali Abdullah Saleh, abandonase formalmente el poder. Realizados en muros con marcas de balas por los violentos choques entre los manifestantes y las fuerzas leales al régimen, durante el periodo anterior a la partida

1 Artículo traducido del inglés, previamente publicado por Anahi Alviso-Marino (2016). Making Stories Visible: Institutions and Art Histories in Yemen, en Anthony Downey (ed.). *Future Imperfect: Contemporary Art Practices and Cultural Institutions in the Middle East*. Visual culture in the Middle East (430 pp.) (una iniciativa de investigación y publicación de las Fundación Kamel Lazaar – www.ibraaz.org), pp. 98-106.

2 Ali Abdullah Saleh llevaba en el poder desde 1978 cuando accedió a la presidencia de la antigua República árabe de Yemen. Presidió la actual República de Yemen (1990) hasta que se vio forzado a dimitir en 2012.

3 Inscrita oficialmente en 2012 como organización no gubernamental (ONG), la Basement Cultural Foundation comenzó a funcionar en 2009 en Saná como iniciativa sobre las prácticas arquitectónicas.

4 Según el apartado «Sobre nosotros» de la página web de la fundación.

5 En febrero de 2016, Abdul Rahman Taha expuso fotografías en la calle de los restaurantes (*shara-al mata'eim*) en Saná. Había pasado cierto tiempo con los comerciantes de té que trabajaban allí, y se incluyó la serie de imágenes «Tea with the amazement flavour» ('Té sabor fascinación') en la exposición organizada por la Saba Foundation for Cultural Development, una ONG local. Las similitudes y las diferencias entre su exposición formal y las campañas de arte informal en la calle, o entre la Basement Cultural Foundation y la Saba Foundation for Cultural Development, deberían ser objeto de más estudio.

de Saleh, los primeros murales callejeros que aparecieron estaban todos fechados y firmados, y atribuidos al pintor veinteañero Murad Subay.⁶ Cuando Subay lanza un llamamiento desde su página de Facebook para tomar las calles de la ciudad con brochas y botes de spray, comienza recreando obras que ya había realizado sobre lienzo, pero que no había expuesto en ninguno de los espacios artísticos de la ciudad.⁷ Al hacer esto, Subay desencadenó una forma de acción artística caracterizada por el uso del espacio público no solo para pintar, sino también para reflexionar sobre las cuestiones políticas y entablar comunicación con un público participativo. Las campañas que inició se convirtieron en la mayor exposición artística que se había llevado a cabo jamás en el espacio público en Yemen. Un público diverso se adueñó de los muros de Saná, un público formado por pintores, activistas, escritores y transeúntes, la mayoría de menos de cuarenta años e incluyendo, en ocasiones, personal militar apostado en los cruces. Otras ciudades respondieron al llamamiento y, en lugares como Taiz (una ciudad al oeste de la zona interior), aparecieron en los muros reproducciones de cuadros de Hashem Ali (1945-2009), uno de los pioneros de la pintura moderna yemení.⁸ En un país en el que no existía ningún museo dedicado al arte moderno y contemporáneo, el arte callejero se convirtió en un medio para representar las obras de los precursores, al lado de las de pintores y fotógrafos de generaciones más jóvenes. El arte callejero estaba haciendo posible —por primera vez en Yemen— que el arte llegase a incontables personas: un público desconocido que no solo observaba cómo se transformaban los muros, sino que participaba en el propio cambio. Esta forma de arte público era igualmente un espacio para la controversia, y las obras no siempre permanecían intactas: algunas eran borradas con pintura negra o azul por gente que no las aprobaba.⁹ Las intervenciones en estos espacios públicos combinaban la expresión artística con comentarios sociales y políticos, llevando a la calle instantáneas y secuencias de la historia del arte yemení.

6 Murad Subay nació en Dhamar y fue criado por su madre en Saná, después de que su padre emigrase a Arabia Saudí. Subay desarrolló varias campañas colectivas (en árabe *ham/a*, pl. *ham/at*) en Saná entre marzo de 2012 y diciembre de 2015: «Color the walls of your street» ('Colorea los muros de tu calle'), «The walls remember their faces» ('Los muros recuerdan sus rostros'), «12 hours» ('12 horas') y «Ruins» ('Ruinas'). Aparte de las campañas, también pegó en los muros de la ciudad fotografías tomadas por uno de sus hermanos e inició una campaña de escultura titulada «Dawn» ('Amanecer'): <<https://muradsubay.com>> [Consultado el 11 de abril de 2020].

7 Hay varios espacios dedicados al arte visual en la capital, tanto estatales como independientes. Los estatales incluyen la Casa de la Cultura, que alberga exposiciones temporales, y la Casa del Arte, que posee colecciones permanentes y en la que se puede comprar obra. El Museo Nacional, en colaboración con instituciones culturales europeas, ha acogido varias exposiciones e instalaciones. La Galería de Saná, abierta en 2011 y financiada por el Ministerio de Cultura y la empresa de energía francesa Total, expone y comercializa obras de arte en el edificio principal del Ministerio de Cultura. En el marco de la cooperación cultural, también hay centros culturales europeos que organizan exposiciones temporales. Aparte de la Basement Cultural Foundation, hay otras iniciativas independientes como la Kawn Foundation, la galería Rauffa Hassan y la galería Reemart Gallery, que abrieron todas en 2009 o después.

8 Con el título «Colours of life» ('Colores de la vida'), esta acción artística comenzó sobre mayo o junio de 2012 en Taiz.

9 En estas webs se pueden ver imágenes de los murales destruidos: <<http://www.youtube.com/watch?v=UR2qx14GOoY>> y <<https://www.al-monitor.com/pulse/ar/contents/articles/galleries/yemen-graffiti-vandalism-or-high-art.html>> [Consultado el 11 de abril de 2020].

Imagen 1: Mural de Murad Subay en Saná.



Fuente: Fotografía de Murad Subay. Anahi Alviso-Marino (2016). Making Stories Visible: Institutions and Art Histories in Yemen, en Anthony Downey (ed.). *Future Imperfect: Contemporary Art Practices and Cultural Institutions in the Middle East*, p. 100.

Las campañas artísticas que inició Subay han cambiado radical y simbólicamente el espacio público en los centros urbanos de Yemen, convirtiendo los muros en monumentos a la lucha y los murales públicos en plataformas de concienciación política. Centrándome en este cambio, voy a analizar las dinámicas de los mundos artísticos yemeníes para explorar de qué manera se desarrollaron y operaron los centros e instituciones artísticas antes de que la actividad artística se realizase en los muros de las ciudades.¹⁰ Ciertamente, si los jóvenes pintores encuentran en el espacio público —y, más específicamente, en los muros— lienzos en los que producir obras antiguas y nuevas, es porque también están cuestionando la relevancia de los modelos tradicionales de exposición y de relación con el público. Las campañas de Subay sirven para resaltar una serie de aspectos constantes relacionados con la dinámica de los centros e instituciones culturales de Yemen. A continuación, me centraré en la descripción del contexto institucional, en el sentido más amplio del término, del que surgieron esas campañas de arte callejero. Se puede decir que el arte callejero se ha hecho tan visible en los medios de comunicación internacionales que tiende a eclipsar las dinámicas subyacentes en Yemen.¹¹ Por medio de la

10 Contrariamente al enfoque individualista del artista y la producción de obras de arte, el sociólogo Howard S. Becker propone un enfoque colectivo: en *Art Worlds* apunta que «las obras de arte, desde este punto de vista, no son productos de autores individuales, “artistas” que poseen un talento raro y especial. Son más bien productos conjuntos de toda una serie de personas que cooperan por medio de las convenciones características de su mundo artístico para crear obras como estas». Howard S. Becker (2008 [1982]). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, pp. 34-35.

11 Ya he escrito en otro lugar sobre estas campañas de arte callejero, analizando cómo y cuándo surgieron estas prácticas y en qué se diferencian el arte callejero árabe y europeo, y también en qué se parecen (sobre todo a lo largo de 2011) al arte callejero egipcio, libio o bahreiní. Para consultar un análisis detallado de dichas campañas, véase el capítulo «The politics of painting in public spaces: Yemeni street art as a device for political action», del que soy autora, en Marwan Kraïdy (ed.) (2017). *The Revolutionary Public Sphere: Aesthetics, Poetics and Politics*, así como «Les murs prennent la parole», en Laurent Bonnefoy y Myriam Catusse (dirs.) (2013). *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen: loisirs, cultures et politique*. París: La Découverte. Llevé a cabo mi investigación doctoral en Yemen

contextualización de la aparición de estas prácticas artísticas en el Yemen actual, mi propósito es proporcionar una visión general o cartografía de los espacios de arte en Yemen y considerar su futuro a la luz de las mencionadas campañas y dinámicas sobre el terreno.

Aunque por espacio y porque no es el tema de este artículo no voy a establecer una historia de las prácticas artísticas en Yemen, sí es posible destacar algunos elementos de la historia del arte en Yemen.¹² Para empezar, se debe hacer hincapié en que la pintura es la disciplina más visible y reconocida de todas. Practicada en la sureña ciudad de Adén desde los años treinta y cuarenta durante la ocupación británica (1839-1967) y desarrollada al norte en las ciudades de Taiz y Saná a finales de los sesenta y, de manera más significativa, en los setenta, la pintura ha ocupado siempre un lugar central en las artes visuales yemeníes. Hoy en día, la escultura y la fotografía siguen siendo relativamente marginales en comparación con la pintura, al igual que las instalaciones y el videoarte. Sin embargo, las iniciativas que han estructurado el campo de las artes en Yemen han sido sumamente variadas: primero fueron los «clubes» (en árabe, *nadi*) de Adén, en los años treinta y cuarenta; después, las asociaciones y sociedades artísticas de los cincuenta; a continuación, se fundaron federaciones de artistas y los primeros centros dedicados al aprendizaje tanto formal como informal en los setenta. Más tarde, en los años ochenta, hubo artistas que crearon galerías en las que se vendía obra, y en esta última fase se crearon igualmente talleres, instituciones, estudios de artistas, museos no relacionados con el arte (por ejemplo, del ejército) y a finales de los noventa se creó en la universidad pública el departamento de Bellas Artes.

La mayoría de estas iniciativas —aunque no todas— participaron en un proceso mediante el cual se institucionalizó el arte, es decir, pasó a estar regulado por el Estado. El Estado, tanto en los antiguos Yemen del Sur y Yemen del Norte como en la actual República de Yemen, ha creado, intervenido e incorporado espacios de arte con diferentes grados de intensidad. Desde este punto de vista, el periodo en el que más ha intervenido el Estado en la escena artística ha sido entre los setenta y la unificación de Norte y el Sur en 1990, generando un periodo de arte político en el que pintores formados producían carteles para los partidos políticos o retratos de personalidades políticas en grandes lienzos. Desde la unificación hasta 2003, siguió un periodo marcado por la retirada del Estado del campo del arte. Entre 2003 y 2007 tuvo lugar otra fase de intensa intervención estatal, a lo que siguió lo que los artistas consideran una retirada significativa de la escena artística. Así pues, el Estado de Yemen ha desempeñado un papel importante, de manera intermitente, en la creación de espacios, así como en la educación y profesionalización de los

entre mayo de 2008 y marzo de 2011.

12 Hasta la unificación de 1990, Yemen estaba dividido en dos Estados separados. La República Árabe de Yemen, en la parte norte del país, fue creada en 1962 y marcó el final del imanato zaydí. El sur, dividido en 25 sultanatos y *sheykhas*, que había estado agrupado en dos protectorados durante 128 años, permaneció ocupado por los británicos hasta 1967. Hasta la unificación, la República Democrática Popular de Yemen era el único régimen árabe de la región que seguía siendo explícitamente marxista.

artistas. El carácter fluctuante de esta intervención estatal ha marcado igualmente la aparición de iniciativas independientes privadas, sugiriendo que se han realizado, como veremos, esfuerzos hacia una escena artística relativamente más autónoma.

El complejo proceso que entrelaza la institucionalización de la escena artística y su adquisición de autonomía del Estado comenzó en los años setenta, con la aparición de espacios en los que se enseñaba y aprendía el arte. Empiezan a surgir espacios informales y formales como los estudios de artistas y los programas de educación formal (estatales). Ejemplo de lo anterior es el estudio que abrió Hashem Ali en Taiz en 1970, que no concedía ningún título, pero educaba de manera informal a los pintores. El ejemplo de un programa más formal se remonta a 1976 y se ubicaba en Adén. Conocido como el Taller libre (*al-marsam al-hurr*), fue una iniciativa del Ministerio de Cultura y Educación de la República Democrática Popular de Yemen y el primer espacio formal que concedía un título al cabo de tres años de estudio.¹³ El Taller libre arrancó con un grupo de unos cuarenta estudiantes locales de arte, a quienes enseñaba el artista egipcio Abdul Aziz Darwish que, al igual que otros muchos extranjeros, estaba contratado por el Estado en un esfuerzo para extender la educación. Talleres similares, con nombres traducidos como «Taller libre» o «Estudio abierto», surgieron durante los años sesenta y ochenta en otros lugares de la península arábiga y la región del Golfo (por ejemplo, en Kuwait, Qatar y Omán), también como iniciativas estatales.¹⁴ El Taller libre de Adén siguió funcionando hasta 1978, cuando en el Instituto público de Bellas Artes Jamil Ghanem impartían clases artistas egipcios, palestinos, iraquíes y rusos.

Imagen 2: El Taller libre en Adén (1978).



Fuente: Fotografía de Abdallah Obeid. Anahi Alviso-Marino (2016). Making Stories Visible: Institutions and Art Histories in Yemen, en Anthony Downey (ed.). *Future Imperfect: Contemporary Art Practices and Cultural Institutions in the Middle East*, Op. Cit., p. 102.

13 Para saber más del Taller libre de Adén, véase el capítulo de mi autoría: In focus. The Free Atelier: the Case of Yemen», en Annela Lensen, Sarah A. Rogers. *Nada Shabout* (eds.) (2019). *Modern Art of the Arab World: Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art.

14 Sobre Kuwait, véase Fatima Al Qadiri y Kaelen WilsonGoldie (2010). «Culture in the Wake of the Kuwaiti Oil Boom. A conversation with Farida Al Sultan», *Bidoun*, 42-45. El catálogo *Swalif: Qatari Art between Memory and Modernity* también menciona un taller similar en Qatar (Mathaf Museum, 2011, p. 24). Véase también Wijdan Ali (1997). *Modern Islamic art. Development and Continuity*. Gainesville: University Press of Florida.

A lo largo de los años ochenta, el movimiento artístico en Adén creció y se amplió, en parte por medio de la creación de asociaciones profesionales de artistas. La Sociedad de jóvenes [artistas] plásticos (*jama'iyya al-tashkiliyyin al-shabab*) contaba entre sus miembros, por ejemplo, con ocho artistas cuyas obras habían sido expuestas en Yemen y en el extranjero. Durante esa década se abrieron en Saná y Adén algunas galerías independientes como Gallery N° 1, Colours y la galería Al-Ameen a iniciativa de varios pintores. Reflejaban la necesidad de comercializar sus obras de arte y supusieron una expansión de la escena artística, al sumar a la dotación general de centros de arte estos espacios adicionales independientes. Esa fue la época durante la cual hubo más estudiantes yemeníes que salieron al extranjero a cursar estudios relacionados con las bellas artes, en la antigua Unión Soviética.¹⁵ Entre los setenta y 1990, se concedían becas públicas para proseguir dichos estudios tanto en Yemen del Sur como en Yemen del Norte, y los estudiantes regresaban al país después de haber obtenido cualificaciones que iban desde licenciaturas a doctorados. El regreso de aquellos estudiantes a Yemen alrededor del momento de la unificación, en 1990, alimentó una dinámica de apropiación nacional en el campo de las artes visuales. Artistas yemeníes tomaron el relevo en la enseñanza artística en Adén, Saná y posteriormente en la ciudad costera de Hodeidah.¹⁶ En los departamentos de arte de los museos militares y nacionales que se crearon a finales de los sesenta en Adén y Taiz, y en los ochenta en Saná, también comenzaron a trabajar artistas con formación.¹⁷ En dichos museos, tanto antes de la unificación como después, la pintura solía emplearse para fines políticos.

Imagen 3: Invitación-catálogo a la exposición del pintor yemení Elham al-Arashi en Moscú (1990).



Fuente: Fotografía de Anahi Alviso-Marino procedente de un documento de Elham al-Arashi, en Anahi Alviso-Marino (2016). *Making Stories Visible: Institutions and Art Histories in Yemen*, en Anthony Downey (ed.). *Future Imperfect: Contemporary Art Practices and Cultural Institutions in the Middle East*, Op. Cit., p. 103.

- 15 Para un análisis detallado de este grupo, véase Anahi Alviso-Marino (2013). «Impact of transnational experiences: the case of Yemeni artists in the Soviet Union», *Chroniques Yéménites*, 17.
- 16 La Universidad de Hodeidah, en la costa del mar Rojo, es la única universidad pública del país que ofrece estudios de bellas artes desde finales de los noventa.
- 17 Durante la breve guerra de 1994 (5 de mayo al 5 de julio), los museos del antiguo Yemen del Sur fueron saqueados durante los enfrentamientos entre las tropas del Norte y las del Sur. Para consultar un estudio sobre los museos en Yemen, véase la tesis doctoral de Grégoire Nicolet (2007). *Les musées du Yémen. Développement et enjeu de l'institution*. Ginebra: Universités de Genève et de Lausanne.

A lo largo de los años noventa se crearon «grupos» artísticos (*jama'a*) con muchos participantes, por lo general más de diez y hasta cuarenta. La aparición de tales grupos marca un periodo caracterizado por el esfuerzo colectivo, más o menos independiente de los recursos públicos, en busca de mejores condiciones y oportunidades para exponer y vender sus obras de arte. Entre ellos se puede contar el Grupo de Arte Moderno (*jama'a al-fann al-hadith*), activo en los noventa, y el Círculo Cultural Internacional Yemení, conocido como al-Halaqa (*al-halaqa al-thaqafiyya al-yemeniyya al-dawliyya*), activo entre 1996 y 2001. También surgieron otras iniciativas individuales y colectivas, primero como talleres informales en los que se enseñaba pintura, incluyendo el estudio de Mohammed al-Yamani en Saná (1997-actualidad) y la creación de espacios de arte privados que combinaban exposiciones con eventos relacionados con el arte y publicaciones. Otro ejemplo de este enfoque, desarrollado por una iniciativa colectiva, es Bayt al-Halaqa (1997-2001), un espacio de arte inscrito oficialmente a nombre de expatriados holandeses residentes en Saná. Bayt al-Halaqa era simultáneamente un espacio para talleres y exposiciones relacionadas con el grupo al-Halaqa, con artistas residentes en Saná y otras gobernaciones, y la base de una publicación cultural, *The Halaqa journal*, cuyo último número se publicó en 2003.

Imagen 4: *The Halaqa journal* (1998).



Fuente: Fotografía de Franck Mermier y Adib Chamas, en Anahi Alviso-Marino (2016). *Making Stories Visible: Institutions and Art Histories in Yemen*, en Anthony Downey (ed.). *Future Imperfect: Contemporary Art Practices and Cultural Institutions in the Middle East*, Op. Cit., p. 104.

Las iniciativas mencionadas reflejan la diversificación de los espacios dedicados a las artes visuales y la búsqueda de redes independientes, ambas marcadas por un periodo caracterizado por la retirada del Estado de la escena artística. En los años 2000 surge otro tipo de grupos de artistas, diferentes de los que hubo en los noventa: la mayoría grupos más pequeños, con menos de seis artistas. Algunos grupos también difieren por el hecho de estar formados únicamente por mujeres,

como Halat Lawniyya, de Hodeidah (2005-actualidad) y un grupo de Adén que opera sin nombre (2010-actualidad). Algunos de estos grupos están relacionados con la creación de espacios de arte no dedicados exclusivamente a exponer y vender obras, sino también a generar un espacio de debate por medio de la organización de reuniones semanales. Es el caso del Grupo de Arte Contemporáneo (*jama'a al-fannaf-mu'asir*, 2001-actualidad), que abrió el Atelier, un espacio gestionado por los propios artistas situado en el casco viejo de Saná (2001-2009). Estas iniciativas suponen una variación sobre las que se intentaron en los ochenta y los noventa, en el sentido de que no sirven solo para fines de comercialización, como las galerías, sino que reflejan la necesidad de abordar propósitos diferentes, como promover un debate entre los artistas y su público, generando redes, exponiendo obras y proporcionando un aprendizaje informal para artistas que no tenían formación formal en bellas artes.

En los años 2000, estos grupos de artistas participaron en la expansión de las redes artísticas, reflejando esfuerzos independientes dirigidos a coordinarse mejor con los espacios gestionados por instituciones y acceder a oportunidades mejores. Ese fue el caso de los grupos de Hodeidah y Adén, como ya se ha mencionado, pero también de grupos como el Grupo de Arte Contemporáneo de Saná o el grupo Art's Spirit (*jama'a ruh al-fann*), ubicado en Adén y activo entre 2005 y 2007. Entre 2003 y 2007 se abrió otra fase de institucionalización, esta vez impulsando la creación de espacios de arte dedicados a exponer y comercializar obras de arte, pero también a otras iniciativas. Este proceso descentralizó relativamente el movimiento artístico, que hasta entonces se había concentrado en la capital, Saná, pues el Ministerio de Cultura abrió casas de Arte en las distintas gobernaciones; en ellas había exposiciones permanentes y se organizaban talleres de formación, además de venderse obras.¹⁸ Esos esfuerzos lograron incorporar a algunos de los artistas jóvenes y emergentes (es decir, que tenían menos de treinta años) a las instituciones y redes gestionadas por el Estado, como las casas del Arte recién inauguradas, así como incluirlos en las exposiciones que organizaban las casas de la Cultura y en el Foro Internacional de Artes Plásticas que desde 2008 organiza anualmente el Ministerio de Cultura. Este foro, junto con la sala de exposiciones estatal que abrió en 2011, tienden a demostrar un interés por la internacionalización y comercialización del arte yemení. Dejando a un lado esos esfuerzos, algunos artistas siguen describiendo los años siguientes, hasta 2015, como una retirada gradual del Estado de la escena artística. Esta percepción se debe quizás a la saturación de las redes estatales que tendían a mostrar una y otra vez a los mismos artistas. Posteriormente, como hemos visto más arriba, el entorno experimental y transitorio que se vivió durante el periodo revolucionario de 2011 probablemente impulsó más oportunidades para las prácticas independientes, por ejemplo, los espacios multidisciplinares privados, como la mencionada Basement Cultural Foundation, que abrió en 2012, y la galería Rauffa Hassan, que abrió un poco más tarde. Dichos espacios atrajeron artistas jóvenes que no estaban incluidos o no participaban en las redes estatales y que, por

18 Incluyendo lugares como Dhamar, Ibb, Yarim, Hodeidah y Adén.

consiguiente, buscaban diferentes posibilidades para obtener visibilidad y reconocimiento. Fue durante esa fase, relativamente más independiente y experimental, cuando Murad Subay se adueñó de las calles y empezó a pintar en los muros, un acto que inicialmente situaba su obra fuera del mercado y de los espacios gestionados por el Estado.

Al igual que los levantamientos populares desencadenaron la creatividad política, también crearon un entorno en el que artistas como Subay podrían comprometerse con los experimentos sociales, políticos y artísticos que implicaban las campañas de arte callejero. Los centros e instituciones artísticas se han desarrollado en Yemen no solo mediante un proceso definido y dirigido por el Estado, sino también a base de iniciativas privadas individuales y colectivas. Ambos ámbitos fueron trastocados por las campañas de Subay. Entonces se hizo evidente que las iniciativas independientes, aunque se organizaran al margen de las instituciones públicas, rara vez pretendían proponer una alternativa a las redes artísticas institucionales. En otras palabras, los grupos o espacios artísticos creados con el ánimo de ser autónomos del Estado pocas veces han generado iniciativas que se opongan a las estatales. Por el contrario, lo que han generado son formas de competir, integrarse y participar en esas redes institucionales de exposiciones y comercialización, y en las oportunidades de visibilidad y reconocimiento que representan. Los espacios recientes, como la Basement Cultural Foundation, pueden dirigir su trabajo a una red diferente —o quizá paralela— de artistas, pero es difícil determinar si han modificado la estructura de la producción artística y cultural en Yemen o si simplemente son un soporte para su forma actual. Las campañas de Subay han supuesto una ruptura total con esas dinámicas: al situar la expresión artística en la calle y suscitar la participación de artistas y transeúntes, no solo ha alterado los modelos tradicionales de exhibición de obras en Yemen, sino también la forma en que interactúan el público, los artistas y las obras. Al colocar obras fuera del mercado (es decir, en el ámbito público —en el sentido de popular— y no en el privado), también ha cuestionado la actual comercialización del arte y de la cultura que presenciábamos en Yemen y en otros lugares. Tales rupturas han introducido un tipo de arte que es popular, dado que las obras se muestran en las calles y son accesibles para cualquier persona, y que es participativo, pues el propio público se implica con el arte callejero. Aun más, la obra de Subay cuestiona el espacio público, pues convierte las calles en espacios abiertos de arte.

Teniendo en cuenta la cantidad de iniciativas artísticas organizadas por distintos agentes sociales desde 2011 y la extensión que han alcanzado, incluyendo espacios de exposición multidisciplinarios e instalaciones, es evidente que las campañas de Subay han tenido éxito en lograr una visibilidad sin precedentes para las iniciativas artísticas en Yemen. En este momento se están cuestionando, aparentemente, los centros de arte de Yemen y su función. Reflexionar sobre las acciones de este pintor y comprenderlas en un contexto sociohistórico y político específico nos permite pensar sobre qué tipo de historia del arte —entendida como relato y también como hecho histórico— se está postulando y cómo consideramos lo sucedido antes de 2011. También nos permite analizar de manera más exhaustiva por qué los centros

y las prácticas artísticas de los países «periféricos» como Yemen siguen siendo en gran medida invisibles. Al visibilizar la historia del arte del país, podemos trabajar por una historia social que incluya no solo un debate sobre el papel de los centros de arte en las formas de producción cultural de Yemen, sino también la necesidad de alterarlas por medio de prácticas cotidianas que reconsideren la relación entre centros, artistas, prácticas y públicos.

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Anahi Alviso-Marino (Buenos Aires, 1980) es doctoranda en el Departamento de Ciencias Políticas por la Universidad 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. Anahi está actualmente terminando un libro basado en su investigación en Yemen y trabajando en la creación de grabaciones audiovisuales de archivos de arte en Kuwait.

ABSTRACT

El presente artículo analiza el espacio, la política de contestación y las prácticas artísticas contemporáneas en Yemen, tomando como punto de inflexión la obra del pintor, Murad Subay, iniciador del mayor proyecto de *street art* jamás realizado en Yemen. Las campañas artísticas que inició Subay han cambiado radical y simbólicamente el espacio público en los centros urbanos de Yemen, convirtiendo los muros en monumentos a la lucha y los murales públicos en plataformas de concienciación política. Contextualizando estas prácticas artísticas, se proporcionará una visión general de los espacios de arte en Yemen, describiendo las dinámicas de los mundos artísticos yemeníes, con la intención de explorar de qué manera se han desarrollado y operado los centros e instituciones artísticas, desde los años sesenta hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Yemen, *street art*, artes visuales, política de contestación.

ABSTRACT

This article analyzes space, the politics of protest and contemporary artistic practices in Yemen, using as a point of inflection the work by painter Murad Subay, who began the largest street art project ever undertaken in Yemen. The artistic campaigns initiated by Subay have radically and symbolically altered public space in Yemen's city centers, turning walls into monuments devoted to fighting for causes and public murals into platforms for political awareness. Contextualizing these artistic practices, it provides an overview of art spaces in Yemen, describing the dynamics of Yemeni art worlds with the purpose of exploring how art centers and institutions have developed and operated, from the 1960s to the present day.

KEYWORDS

Yemen, street art, visual arts, protest politics.

الملخص

يتناول هذا المقال الفضاء وسياسة الاحتجاج والممارسات الفنية المعاصرة في اليمن، مستندا إلى عمل الرسام مراد سبيع كنقطة تحول، و الذي أطلق أكبر مشروع فن الشارع الذي لم يسبق أن أنجز مثله في اليمن. فقد أدت الحملات الفنية التي أطلقها سبيع إلى تغيير جذري ورمزي للفضاءات العامة في المراكز الحضرية باليمن، حيث حولت الجدران إلى معالم للكفاح والجداريات العامة إلى منصات للتوعية السياسية. و بوضع هذه الممارسات الفنية في سياقها، سيتم تقديم رؤية عامة عن الفضاءات الفنية في اليمن، من خلال وصف ديناميات عوالم الفن اليمني، بهدف استكشاف الكيفية التي أنجزت و اشتغلت بها المراكز والمؤسسات الفنية منذ الستينيات و إلى يومنا هذا.

الكلمات المفتاحية

اليمن، فن الشارع، الفنون البصرية، سياسة الاحتجاج.