

La complejidad de representar la vida en los límites a través de la obra documental de Yto Barrada

The complexity of representing life at the limits through Yto Barrada's work

Zuriñe Santamaría Mesanza
Investigadora independiente

Fecha de recepción: 5 de junio de 2018
Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 93-112
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.005>

RESUMEN

La obra documental de Yto Barrada muestra la complejidad de la vida en los límites, de los migrantes que esperan el momento de cruzar y de los efectos de la frontera en la población local y en la propia ciudad. Y lo representa alejándose de cualquier cliché orientalista o exótico. Algunos teóricos han leído su obra como la representación de sujetos desubjetivizados. Sin embargo, basándonos en teorías de Ariella Azoulay, Judith Butler y Hannah Arendt, presentamos una lectura según la cual los sujetos y la propia ciudad de Tánger, en la obra de Yto Barrada, son visibilizados y representados como sujetos activos plenos de autonomía; y la memoria visual de la ciudad de Tánger y de la sociedad que la habita, es también recuperada y visibilizada.

PALABRAS CLAVE

Yto Barrada. *Homo sacer*. Ariella Azoulay. Judith Butler. Hannah Arendt. Migrantes. Tánger.

ABSTRACT

Yto Barrada's documentary photos and films show the complexity of life in the borderlands, migrants waiting for the right moment to cross the border and the effects of the border in the local population. And the artist represents it far away from any orientalist or exotic cliché. Some theorists have understood her work as the representation of individuals without agency, individuals devoid of representable identity. However, we propose in this article a new interpretation based on the theories of Ariella Azoulay, Judith Butler and Hannah Arendt. According to these interpretations, we understand that in Barrada's work these individuals, and the city of Tangier itself, are made visible and represented as full of agency; and the visual memory of the city of Tangier and the society who inhabits it, is recovered and made visible.

KEY WORDS

Yto Barrada. *Homo sacer*. Ariella Azoulay. Judith Butler. Hannah Arendt. Migrants. Tangier.

Una forma de habitar Tánger*

Antes del Tratado de Schengen los marroquíes podían cruzar a España –y por tanto a Europa– con cierta facilidad, pero a partir de la firma del tratado en 1991 y, en consecuencia, del cierre de la frontera con Marruecos, el estrecho de Gibraltar se convierte en un obstáculo insalvable para cientos de ciudadanos marroquíes y migrantes de otros países de África. A partir de ese momento Europa invierte importantes recursos humanos, económicos y tecnológicos en las políticas de sus fronteras externas. Marruecos se convierte para la Unión Europea en un límite problemático para la (trans)migración africana a Europa, un lugar en el que contener los flujos migratorios que para la Unión Europea parecen llevar con ellos la promesa de olas de terrorismo, fundamentalismo religioso, tráfico de personas, de drogas y crimen transnacional¹².

La ubicación fronteriza de Tánger fue uno de los motivos que la hizo ser durante largo tiempo protectorado internacional hasta su derogación en 1956, aunque Marruecos no recuperó completamente su soberanía hasta 1960. Este flujo internacional producía ya una fuerte asimetría entre extranjeros y marroquíes. En la actualidad las estructuras globales dominantes generan una idea de bienestar social, de igualdad económica y, por supuesto, de seguridad en las comunidades globales, fundamentada en políticas de exclusión. De esta forma la libertad de Occidente se asienta en la ausencia de libertades –ya sean económicas, políticas, de movilidad o de otra índole– de los países que no forman parte de ese mundo occidental, especialmente de países del sur global. Occidente además no deja de generar un flujo constante hacia Marruecos: un volumen importante de comercio internacional pasa por sus puertos, también en Marruecos se reubican muchas fábricas, un considerable número de empresas occidentales crecen en Marruecos, y el turismo occidental no deja de aumentar como respuesta a la llamada de políticas turísticas planteadas desde el propio país. Todo ello sucede mientras los marroquíes tienen coartada su movilidad. Este flujo constante desde Occidente hacia Marruecos contiene además la imagen de una sociedad de bienestar, de riqueza y de oportunidades que cala y se propaga en el lado africano del Estrecho.

A raíz del cierre de fronteras ha tenido lugar una nueva forma de fortificación de Europa. A diferencia del imaginario que llega desde Europa a Marruecos, el imaginario del Estrecho que llega a Occidente lo conforman las vallas, los campos de detención, las pateras y balsas, los cuerpos de los migrantes, etc. Se trata, en definitiva, del discurso visual que los medios de comunicación occidentales emplean y que perpetúa políticas del miedo. Un discurso visual en el que, como apunta Amanda Crawley Jackson, la identidad del migrante es reducida al momento de cruzar y que, de este modo, habilita a los medios y al imaginario político popular a eludir las condiciones en las que la migración se produce y en las que los migrantes viven².

Desde una motivación más política que artística, Yto Barrada critica a través de su obra la representación reduccionista que hace Occidente de la vida en la frontera. Investiga el Estrecho, sus flujos y a sus habitantes, y la relación de aquel con la propia ciudad; porque el Estrecho es mucho más que la simplificación que de él se suele hacer, y contiene una cultura y una forma de vida propias: Tánger se ha convertido en destino y punto de partida de miles de esperanzas³. Ante esta confluencia de migrantes, ante esas

* Este artículo parte de la investigación realizada como Trabajo Fin del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Reina Sofía. El trabajo, tutorizado por Noemí de Haro García, fue defendido en septiembre de 2016 ante el tribunal formado por Juan Albarrán, Pilar Cabañas, Olga Fernández López. Agradezco tanto las aportaciones realizadas por la tutora, como los comentarios realizados por los miembros del tribunal durante la defensa, algunos de los cuales han sido aportaciones tenidas en cuenta para la realización de este artículo.

¹ Amanda CRAWLEY JACKSON, “‘Cette poétique du politique’: Political and Representational Ecologies in the Work of Yto Barrada”, *L'Esprit Créateur*, vol. 51, nº 1 (2011), p. 54, DOI: 10.1353/esp.2011.0007.

² *Ibidem*, p. 58.

³ Yto BARRADA, *A Life Full of Holes: The Strait Project*, Londres, Autograph ABP, 2005, p. 57.

miles de esperanzas que habitan Tánger, la artista se pregunta sobre el estado de ánimo que prevalece en un país del que una gran parte de sus habitantes tratan de salir. Y esta pregunta es la que la impulsa a iniciar el proyecto fotográfico *A Life Full of Holes: The Strait Project* que durará desde 1998 a 2004.

La representación de estos migrantes llegados a Tánger, de estos habitantes de la ciudad a la espera de cruzar al otro lado del Estrecho, y la forma en la que la artista enuncia la realidad de Tánger ha sido entendida por teóricos como T. J. Demos, Anthony Downey u Okwui Enwezor como la presentación de individuos sin entidad política, privados de subjetividad. Ante estas lecturas de la obra de Barrada, presentamos una interpretación a partir del análisis de la obra de Ariella Azoulay, Judith Butler y Hannah Arendt que concluye que la vida precaria no es solo una vida privada de entidad, sino que puede ser una vida activa y que así la representa Yto Barrada. La recepción crítica de la serie *A Life Full of Holes: The Strait Project* es el punto de partida que nos lleva a observar esta y otras obras fotográficas y cinematográficas de la artista desde esta perspectiva.

Yto Barrada es marroquí y francesa, nació en París y pasó su infancia en Tánger, de donde es su familia. Más tarde regresó a París para estudiar historia y ciencias políticas en la Sorbona, y después se trasladó a Nueva York para estudiar fotografía en el International Center of Photography. En su trabajo combina estrategias del documental con un acercamiento personal y meditativo a las imágenes, a la vez que le preocupa la subjetividad sociopolítica de su obra. Posee una mirada crítica y también sensible, interesada particularmente en las asimetrías de las estructuras globales dominantes, la configuración sociopolítica que producen y cómo esta afecta especialmente a los que no han sido preguntados. Su interés por preservar la memoria visual la llevó a formar parte de la *Arab Image Foundation* (AIF) y a fundar en 2006 junto con Bouchra Khalili, también artista y directora de cine, la *Cinémathèque de Tanger* en la sede del *Cinéma Rif*⁴, la primera cinemateca del norte de África.

Yto Barrada completa su formación en ciencias políticas con una formación específica en fotografía para, finalmente, convertir el formato documental de su obra en método crítico. Barrada entiende el documental como una actitud, como una manera de acercarse y participar de las múltiples realidades. De esta idea participa su “urgencia por hacer un trabajo documental”⁵ sobre el tema de la migración en Marruecos, de la idea de mostrar una realidad de la migración que no es visible fuera de Marruecos a través de la complicidad entre la estética y la política, no desde una posición neutral sino a través de series de imágenes y montajes que le permiten la creación de polisemias y múltiples realidades.

Con la serie *A Life Full of Holes: The Strait Project* Barrada hace un retrato de la vida en el Estrecho alejado de los momentos dramáticos o de la imagen de gente desesperada (figs. 1 y 2). Va más allá de simplificar como masa global a aquellos que quieren acceder a Europa y va más allá, en definitiva, de lo que muestran los medios de comunicación. La elección de Barrada es una forma de resistencia a ese discurso visual occidental. Con sus fotografías trata de poner el acento en el cuidado de la singularidad. Se acerca a la ciudad y a sus habitantes, especialmente a quienes se encuentran en un permanente estado de espera antes de dar el salto al otro continente. Retrata momentos de quietud, de ensueño o hastío, que caracterizan a aquellos cuyo sueño es vivir en otro lugar. Son personas inmersas en un proceso de ausencia de uno mismo, de su propia realidad, y para quienes el Estrecho ya no es una geografía real sino una zona de imaginación y deseo⁶.

Barrada también retrata la ciudad de Tánger, ciudad que no solo acoge migrantes. Tánger es también una ciudad cambiante que corre el riesgo de sufrir la desaparición de su paisaje histórico debido al impac-

⁴ Para más información sobre la *Cinémathèque de Tanger* y su actividad véase: www.cinemathequedetanger.com [Consulta: 10 de marzo de 2018].

⁵ BARRADA, 2005, p. 58.

⁶ T.J. DEMOS, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, Londres, Duke University Press, 2013, p. 96.



Fig. 1. Yto Barrada, *Belvedere 1*, 2001, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.



Fig. 2. Yto Barrada, *Advertisement Lightbox – Ferry Port Transit Area, Tangier*, 2003, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

to que la globalización está teniendo en la ciudad. El patrimonio histórico del país se ve comprometido y se rehace el paisaje a través de proyectos que son abandonados a mitad de camino cuando el capital de inversión se agota, generando esqueletos y ruinas contemporáneas. Se llevan a cabo políticas turísticas en las que se presenta Marruecos como un lugar exótico para explorar, un destino de descanso y tranquilidad en resorts de lujo preparados para el flujo constante de turistas. Mientras tanto gran parte de la población está sujeta a restricciones de viaje y sufre las consecuencias del boom turístico y la industria constructora ligada a él. En la práctica de su trabajo Barrada critica fuertemente la violenta asimetría entre la contención de los marroquíes y la privilegiada y desenfadada movilidad de los turistas occidentales.

En las fotografías de Yto Barrada no hay representación del exotismo árabe, ni caben estereotipos orientalistas, no se idealiza a los sujetos con el fin precisamente de desafiar un fetichismo estético que durante mucho tiempo ha caracterizado las representaciones del mundo árabe⁷. Barrada se desprende de herramientas estéticas que pudieran disuadir del motivo central. Representa un Tánger que habita entre dos mundos: es una ciudad compleja formada por muchas capas que actúa como espejo de Europa, y es a la vez representación de cómo Tánger mira. Tánger aparece como “espejo diminuto de las desigualdades de la economía globalizada”⁸.

La complejidad de representar la vida en los límites

La obra de Barrada, a través de las series *A Life Full of Holes: The Strait Project* o *The Sleepers*, interroga sobre las formas de representación de la precariedad de la vida humana; y se interesa por la pre-

⁷ Charlotte COLLINS, “The Photography of Yto Barrada. A Pervasive Sense of a People in Limbo”, *Qantara.de* [en línea], <https://en.qantara.de/content/the-photography-of-yto-barrada-a-pervasive-sense-of-a-people-in-limbo> [Consulta: 5 de marzo de 2018].

⁸ Rasha SALT, “Sleepers, Magicians, Smugglers: Yto Barrada and the Other Archive of the Strait”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 16 (2007), p. 99.

cariedad de la vida no humana en series como *Iris Tingitana*. Críticos e investigadores como Anthony Downey, T.J. Demos u Okwui Enwezor han desarrollado algunas investigaciones en torno a ello, especialmente tomando como objeto de estudio *A Life Full of Holes: The Strait Project*. Así, Anthony Downey se plantea si una sensibilidad estética despolitiza a los sujetos fotográficos –a los habitantes de Tánger en este caso– en nombre de conseguir una “buena” imagen; o si la fotografía de Barrada pasa por alto a los habitantes de Tánger –paradójicamente–, al mirarlos con un ojo entrenado de artista y por lo tanto sobre-estetiza su situación⁹. Demos se pregunta cómo se puede representar artísticamente una vida separada de la representación política; y cómo puede uno rechazar el fatalismo que se ve al mirar imágenes que muestran esa situación¹⁰. Okwui Enwezor por su parte lanza otros interrogantes específicos sobre cómo la fotografía se relaciona con la vida, en particular “una vida llena de agujeros” (*a life full of holes*), o con qué herramientas la artista hace visibles a sus “cicatrizados” sujetos, en cuanto a sujetos desobjetivizados¹¹.

A través del análisis de las obras de Barrada que los tres autores hacen desde estas premisas, todos llegan a conclusiones similares pero con matices diferentes ya que Demos y Downey lo hacen a través del concepto de *nuda vida* –la vida privada de identidad política– de Giorgio Agamben, mientras que Enwezor se acerca a los conceptos de labor y trabajo de la *vita activa* de Hannah Arendt. Al relacionar las obras de Barrada con el concepto de *nuda vida* de Agamben, Demos considera que su obra muestra lo que es estar en el exilio y actúa como una aproximación visual que revela la complejidad afectiva que esa situación conlleva, como una forma de representación documental¹². Anthony Downey también desarrolla los conceptos de *nuda vida* y *homo sacer* de Agamben¹³ en relación con la obra de Barrada y explica además cómo, aunque en la documentación de la injusticia el impulso estético puede imponerse sobre el imperativo documental, Barrada logra manejar adecuadamente esta dualidad y la mantiene en un balance apropiado gracias al refinamiento de la imagen documental¹⁴. Okwui Enwezor da respuesta a sus preguntas argumentando que la obra de Barrada logra retratar la precariedad de las vidas que representa y hace visibles a estos sujetos desobjetivizados de diferentes maneras. Una es huyendo de lo que Enwezor denomina el “clásico documental”¹⁵ que transforma la imagen en una atractiva herramienta de voyerismo, considera que Barrada documenta estas escenas evitando reproducir los estereotipos de Tánger. Enwezor relaciona el trabajo de Barrada, especialmente el proyecto del Estrecho, con la teoría de la *vita activa* desarrollada por Hannah Arendt, concretamente en la oposición entre la *labor*, que connota para Enwezor una forma de desobjetivización, y el *trabajo* que contiene el estatus de subjetividad¹⁶.

Sin embargo, nuestra interpretación se basa en la consideración de que, como apunta la filósofa marroquí Nadia Tazi, las fotografías de Yto Barrada devuelven a la gente del Estrecho una presencia que habían perdido, constituyen un reconocimiento que les había sido negado¹⁷. Esta presencia se concede discretamente, lejos de estereotipos y clichés, tratando de abrir ante el espectador un espacio de preguntas sobre el estado en el que se habita en el Estrecho, sobre la propia ciudad de Tánger, y sobre la relación entre política y estética en la representación.

⁹ Anthony DOWNEY, “A Life Full of Holes”, *Third Text*, vol. 20, n° 5 (2006), p. 618, DOI: 10.1080/09528820601010452.

¹⁰ DEMOS, 2013, p. 96.

¹¹ Okwui ENWEZOR, “A Radiant Conflagration: (*H’reg*) on Burning and the Subjectivity of Photography in Yto Barrada’s Work”, en *Riffs. Yto Barrada, artist of the year 2011*, Ostfildern, Hantje Cantz, 2011, p. 24.

¹² DEMOS, 2013, pp. 95-102.

¹³ Anthony DOWNEY, “Zones of Indistinction: Giorgio Agamben’s ‘Bare Life’ and the Politics of Aesthetics”, *Third Text* 23, n° 2 (2009), DOI: 10.1080/09528820902840581.

¹⁴ DOWNEY, 2006.

¹⁵ Entendemos que con “clásico documental” se refiere al documental supuestamente objetivo, como un acto forense, que graba lo hechos “en crudo” en la búsqueda de la verdad, y que denomina *the documentary mode*. DEMOS, 2013, p. 98.

¹⁶ ENWEZOR, 2011, p. 32.

¹⁷ Nadia TAZI, “The State of the Straits”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 16 (2007), p. 96.

Los tres autores hacen referencia a la forma de acercamiento documental de la artista a la hora de representar la situación de aquellos que habitan la frontera y aquellos que se sitúan en un ámbito precario de la vida. Como comentábamos anteriormente, la motivación de la artista es más política que artística, nace de un impulso de documentar y visibilizar la situación de los migrantes y la fragilidad de Tánger respecto a los cambios e intervenciones a las que está siendo sometida la ciudad, a través del minucioso inventario de vegetación, arquitectura e incluso actuaciones concretas. Pero aún con esta preeminencia de lo político, hay un cuidado por la estética, especialmente por no caer en una estética estereotipada, y hay también un consciente alejamiento de cualquier cliché orientalista o exótico. Barrada se aleja del tipo de imagen documental más cercano a la práctica de técnicas periodísticas, y evita así la asociación de sus imágenes con clichés visuales.



Fig. 3. Yto Barrada, *Le Détroit-Avenue d'Espagne*, 2000, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Un ejemplo de imagen alejada del cliché es *Le Détroit-Avenue d'Espagne* realizada en 2000 (fig. 3). Se trata de una de las fotografías más representativas de la serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. Tanto su contenido como su composición actúan como perfecta metonimia de las fisuras geopolíticas que produce este espacio fronterizo. La fotografía conjuga los elementos políticos y estéticos en el equilibrio al que hace referencia Downey. *Le Détroit-Avenue d'Espagne* muestra desde el Marruecos contemporáneo las relaciones neo-coloniales que este país ha establecido de forma asimétrica con la Unión Europea. Se trata de relaciones tanto políticas como simbólicas que hacen del Estrecho el lugar en el que confluyen las profundas desigualdades de todo un continente. En esta imagen se confronta la vida en Marruecos, en la parte superior de la fotografía, con el imaginario que fluye desde Europa y el deseo de abandonar el país, representado por el navío que sostiene el joven de la parte inferior de la fotografía y que rememora épocas pasadas de gloria europea. La composición de la fotografía se

articula mediante el ángulo oblicuo del asfalto, que actúa como metáfora del Estrecho, y que desplaza al sujeto al borde de la imagen. En la fotografía se genera un diálogo de elementos y símbolos presentes en la vida cotidiana que remiten a significantes que van más allá del referente inmediato.

Además de la referencia al documental, los tres autores aluden a la representación de la precariedad del ser humano atendiendo al concepto de *nuda vida* y *homo sacer* de Giorgio Agamben, o teniendo en cuenta la contraposición entre sujeto desubjetivizado o con estatus de subjetividad según las teorías relacionadas desarrolladas en la *vita activa* de Hannah Arendt. Siguiendo una u otra teoría, los sujetos de las obras de Barrada son considerados por estos tres autores como vidas privadas de determinación, como individuos carentes de aquello que hace al hombre como hombre.

En el mundo romano el concepto de *homo sacer* designaba a aquel que fue ciudadano y es reducido a la *nuda vida* por decreto soberano. Esto implica la privación de derechos básicos como la representación ante la ley. *Homo sacer* es aquel condenado que podía ser asesinado sin que el asesino fuese acusado de homicidio y que, además, no podía ser sacrificado porque el acto de sacrificio solo es representable dentro del contexto legal de la ciudad. Agamben encuentra que el número de personas que se corresponderían con la situación de esta figura aumenta en nuestros días, que el hombre moderno no difiere del *homo sacer*

—todos somos potencialmente *homo sacer*— en la medida en que nuestra suerte depende de la voluntad del poder soberano. La paradoja del *homo sacer* reside en que fue ciudadano y ahora se encuentra fuera de la ley pero sujeto a pena de muerte y, por tanto, incluido aún en la ley por el propio acto de exclusión. Implica estar en la excepción¹⁸, en el intersticio en el que se difuminan las líneas entre el estar fuera de la ley y la ciudadanía. Esta zona en la que quedan borradas las líneas entre estar fuera de la ley y la ciudadanía, el “estado de excepción”¹⁹ en el que la ley queda suspendida por mandato del poder soberano —y por tanto se anulan las diferencias entre legal e ilegal, ley y violencia, vida y muerte— es lo que Agamben define como “zona de indistinción”, el lugar donde sucede la *nuda vida*²⁰.

Anthony Downey especifica que el Estado Soberano no necesita ser nacional, por tanto, la zona de indistinción se sitúa también fuera del Estado-nación, donde encontramos ejemplos de la *nuda vida* en los refugiados, exiliados, migrantes económicos..., como vidas privadas de inscripción política²¹. Los refugiados, explica Agamben, representan en el orden jurídico del Estado-nación un elemento inquietante ya que con ellos se rompe la continuidad entre hombre y ciudadano, entre “nacimiento” y “nacionalidad”, ya que ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía²². Esta crisis se basa en la toma de conciencia de que los seres humanos no tienen derechos inalienables y en que éstos además se dan arbitrariamente y, por tanto, injustamente. Los derechos que uno disfruta se deben al lugar en el que uno ha nacido. La filosofía política moderna y la legislación han fallado al definir e institucionalizar los derechos que trascienden la nacionalidad, quedando los derechos humanos en un discurso ético y no llegando a realización política. La crisis de los derechos del ser humano sale a la luz precisamente a través de los refugiados, quienes constatan el emerger de la *nuda vida*.

La obra de Yto Barrada muestra la realidad de la vida en esos intersticios que son los espacios fronterizos. Pone el foco en quienes esperan para viajar ilegalmente a través del Estrecho y en quienes deambulan por la ciudad, muchos de los cuales queman sus papeles antes de partir para evitar ser devueltos a su lugar de origen, renunciando a sus derechos como ciudadanos en el acto de quemarlos. Estos individuos quedan suspendidos en un intersticio, en esa zona de indistinción, reducidos —según Downey y Demos— a la *nuda vida* del *homo sacer* en un movimiento que Downey apunta como paradójico ya que, a través de la quema de los papeles por querer alcanzar la ciudadanía en Europa, tienen que destruir lo que les dio la ciudadanía en el primer lugar²³.

Por otro lado, Okwui Enwezor si bien entiende que la obra de Yto Barrada pueda ser leída a través de la teoría de la *nuda vida*, propone un argumento diferente que considera que la artista elabora con claridad en su proyecto del Estrecho y que se centra en la teoría de la *vita activa* desarrollada por Hannah Arendt²⁴. En *La condición humana*, Arendt designa como *vita activa* a tres actividades fundamentales que corresponden a las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la Tierra. Estas actividades son: la labor, el trabajo y la acción. De entre estas tres actividades, Enwezor señala que el trabajo de Barrada se sitúa entre la discusión de los conceptos de labor y de trabajo, considerando la labor como una forma de desubjetivización, mientras que el trabajo sí que entra en la esfera de la subjetividad. Enwezor no hace alusión a la tercera de las actividades fundamentales, la acción.

Hannah Arendt describe la labor como “la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades

¹⁸ Excepción entendida por Agamben etimológicamente como “sacada fuera” (*ex-capere*), y no como excluida. Ver Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 2013, p. 30, DOI: 10.1080/09697250802156067.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ DOWNEY, 2009, p. 119.

²² Giorgio AGAMBEN, “Más allá de los derechos del hombre”, en *Medios sin Fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 26.

²³ DOWNEY, 2009, p. 119.

²⁴ ENWEZOR, 2011, p. 32.

vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la vida misma²⁵. La labor es la actividad que realiza el *animal laborans*, éste no usa su cuerpo libremente sino que se encuentra sujeto a sus necesidades. Se encuentra así encerrado en lo privado de su propio cuerpo y sujeto a una actividad que funciona al margen de decisiones o propósitos²⁶. La actividad de la labor, por tanto, como actividad ligada a la necesidad humana no da cabida a la libertad ni a la determinación como individuos humanos.

En cuanto a la actividad del trabajo, la que realiza el *homo faber*, Arendt la define como “lo que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo²⁷ La condición humana del trabajo es la mundanidad en cuanto a que construye mundo y produce cosas. A diferencia del *animal laborans* que no habita la esfera pública y cuya vida social es gregaria y dependiente de la necesidad, el *homo faber* sí que participa de la esfera pública –aunque no de la esfera política, reservada a la actividad de la acción–, y encuentra su relación con otras personas únicamente mediante el intercambio de productos, ya que el proceso de fabricación en sí lo realiza en aislamiento.

La tercera actividad, la acción, es la condición de toda vida política. Se trata de la “única acción que se da entre los hombres sin la condición de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo²⁸. De este modo la condición humana de la acción –siempre ligada al discurso– es la pluralidad. Arendt sostiene que la pluralidad contiene el doble carácter de igualdad y distinción: igualdad, porque si no lo fuéramos sería imposible entenderse y prever las futuras necesidades; distinción porque si cada hombre no fuera distinto de cualquier otro, no serían necesarios ni el discurso ni la acción para hacerse entender. El discurso y la acción revelan por tanto la cualidad de ser distinto y nos definen *qua* hombres²⁹.

De esta manera los retratados por Barrada en *A Life Full of Holes: The Strait Project* serían –propone Enwezor– aquellos excluidos del mundo global, aquellos que sueñan con vivir en otro lugar y no participan del ámbito de la esfera pública ni de la esfera política. Son vidas que se presentan en espera, en quietud, y que se limitan a satisfacer la necesidad de consumo de su propio ciclo vital, carecen en su representación de cualquier tipo de trabajo, producción o de acción. En su desubjetivación se muestran como *animal laborans*. Arendt explica que una vida sin acción y discurso está literalmente muerta para el mundo, que ha dejado de ser una vida humana porque ya no la viven los hombres³⁰. La identidad física se presenta para Arendt bajo la forma de cuerpo y el sonido de la voz, y no necesita de actividad propia; sin embargo, mediante la acción y el discurso los hombres muestran quiénes son, se revela su identidad única y personal. La desubjetivación se evidencia también en la contraposición del *homo faber*, quien es dueño de sí mismo y de sus actos, con el *animal laborans* que está sujeto a las necesidades de su propia vida. El hecho de encontrarse sujeto a su propio proceso biológico despoja a este último de libertad; el *homo faber*, sin embargo, es libre de producir y de destruir aquello hecho con sus propias manos. La vida privada del *animal laborans* se presenta como incapaz de mundo y por tanto incapaz de habitar la esfera pública, inmerso en lo privado de su propio cuerpo y su relación con otros, el *animal laborans* se limita a la mera agregación de laborantes sin integración común. Teniendo en cuenta que la identidad brota en relación con otros –a través de la acción y el discurso–, en la soledad del *animal laborans* reside su ausencia de identidad, y en la profundización de la experiencia de la soledad se encuentra el desarraigo del hombre respecto al mundo³¹.

²⁵ Hannah ARENDT, *La condición humana*, Barcelona, Espasa libros, 2015, p. 35.

²⁶ *Ibidem*, p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰ *Idem*.

³¹ Manuel CRUZ, “Introducción: Hannah Arendt, pensadora del siglo”, en ARENDT, 2015, p. 12.

Si bien coincidimos con estos tres autores –Demos, Downey y Enwezor– en la consideración de las estrategias desarrolladas por Barrada respecto al documental, consideramos que el hecho de que la artista represente la privación de derechos políticos expresada en estos individuos atrapados en un estado de ausencia³², no implica necesariamente que estén privados de determinación propia o sean sujetos desubjetivados. Muy al contrario, pensamos que estas imágenes actúan como documentos de sujetos despojados de derechos políticos a los que a través de la fotografía se les restituye, en cierta forma, su subjetividad. Contrariamente a las propuestas planteadas por Demos, Downey o Enwezor, y atendiendo también al propio hecho fotográfico y a la implicación del espectador, consideramos que Barrada reconoce y dignifica a sus retratados a través de la representación en sus fotografías. Para ello participa del concepto de contrato civil de la fotografía que la teórica Ariella Azoulay desarrolla en *The Civil Contract of Photography*, de la representación de las vidas dignas de duelo de Judith Butler y del concepto de acción de Hannah Arendt que considera la acción y el discurso como aquello que hace al hombre *qua* hombre. A través de la fotografía se les representa en el mundo, los sujetos son visibilizados y representados como sujetos activos que se resisten a vivir en un lugar que no es el soñado.

La restitución de la ciudadanía

Ariella Azoulay propone en *The Civil Contract of Photography* una forma específica desde la que pensar la restitución de la ciudadanía a aquellos que carecen de ella o les ha sido denegada, o a los *flawed citizens*, aquellos ciudadanos más expuestos a peligros que sufren una vulnerabilidad sistémica debida a la discriminación que sufren por diferencias de religión, género, raza, clase, etnia o idioma. Azoulay plantea una nueva ciudadanía que no se basa en los principios de soberanía y territorialización como el Estado-nación, sino que se basa en la ética del deber y en la desterritorialización. Esta es la ciudadanía de la fotografía cuya constitución fundacional es el contrato civil de la fotografía. En cuanto a las bases para esta nueva ciudadanía, el proceso de desterritorialización es posible debido a que la fotografía es un instrumento accesible –en mayor o menor medida– a todos, de forma que se trascienden los límites físicos y geográficos redefiniéndolos, ya que la fotografía se extiende más allá de las fronteras. Por ello la ciudadanía de la fotografía tiene una característica intrínseca: al trascender los límites y las fronteras no tiene soberanía y, por tanto, carece de aparato de exclusión como el que tienen los Estados-nación. En la ciudadanía de la fotografía todos y cada uno son miembros del colectivo, la pertenencia al mismo se basa en la renuncia de cada uno a la exclusividad de la propia imagen, y en “el derecho y disposición a ser fotografiado y llegar a ser fotografía”³³.

De esta manera, cuando se habla de fotografía se habla en referencia a muchos y con un interés común, de forma que la fotografía se inscribe en el ámbito público, en la *res publica*. El hecho de que la fotografía permanezca como parte de la *res publica* de la ciudadanía puede ser visto como algo por lo que luchar ya que une a aquellos que tienen nacionalidad, a aquellos cuya nacionalidad se ve amenazada, a aquellos a los que les ha sido robada o denegada, etc. La fotografía y la ciudadanía de la fotografía entonces son a menudo, como apunta Azoulay, su primera oportunidad para llegar a ser ciudadanos a pesar de ser apátridas. La fotografía puede actuar como testimonio de situaciones en las que la ciudadanía ha sido borrada³⁴.

La otra base en la que se apoya Azoulay para la nueva ciudadanía está relacionada con la ética de ver o del espectador. Con este movimiento Azoulay constata la responsabilidad del espectador hacia lo visible, hacia lo que la fotografía ha hecho visible. La fotografía convoca –como explica la autora– un “ojo suple-

³² BARRADA, 2005, p. 60.

³³ Ariella AZOULAY, “Citizenship Beyond Sovereignty: Towards a Redefinition of Spectatorship”, en Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary. Documents of Contemporary Art*, Londres, Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2013, p. 131.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

mentario”, convoca la implicación de quién observa la fotografía. Este “ojo suplementario” hace que los participantes no se sientan solos frente al otro y producen una acción –más allá de la acción técnica– que trasciende el aquí y el ahora y que actúa como instrumento de poder social, cultural y político. Otorga permanencia a los participantes una vez que han aparecido en el mundo. La fotografía no pone fin a su situación en el ámbito no fotográfico pero les posibilita, a ellos y a otros, tomar parte en la reconstrucción de sus reclamaciones civiles. Azoulay apela a la participación del espectador en la construcción del enunciado fotográfico para que el daño a la ciudadanía sea percibido. Azoulay apela a un espectador que “observe” las fotografías y no solo las mire, un espectador que se aproxime a un análisis más profundo.

En la serie *The Sleepers* realizada en 2006, la artista retrata individuos de Marruecos o llegados de otras partes de África que duermen en jardines y parques públicos de Tánger a la espera de cruzar a Europa (fig. 4). Sus cabezas están cubiertas por alguna prenda de ropa, de forma que les proteja de la luz y el ruido, pero también los protege de su posible identificación. Estos sujetos duermen en espacios públicos porque no tienen lugar en el que resguardarse. La comisaria y escritora Rasha Salti considera que estos “durmientes” se han convertido en el paradigma de la nueva economía mundial, en un nuevo lumpen proletario objeto de explotación y sin representación política debido a que la mayoría de ellos ha quemado sus papeles. También apunta a ellos como importante recurso para el crecimiento de las empresas privadas de seguridad, ya que serían el motivo de la fortificación de las fronteras³⁵. Yto Barrada participa del impulso de documentar esta situación, de dar visibilidad a los sujetos atrapados en la complejidad de la vida en los límites. La serie *The Sleepers* no es mera documentación de su existencia, sino que la fotografía es su representación con todas las implicaciones de la palabra: aporta visibilidad a los viajeros, los que están por partir y los que ya lo han hecho, y les permite acceder al universo de lo representable.



Fig. 4. Yto Barrada, *Dormeurs (The Sleepers)*, 2006, fotografía.
© Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Por otro lado, Judith Butler reafirma la capacidad narrativa de estas imágenes aludiendo a dos conceptos: marco y normas. El marco establece una perspectiva de la fotografía de forma que dirige la interpretación, esta selección subjetiva determina lo que se va a contar, que es lo que queda dentro del marco, de la misma forma que establece lo que queda excluido. El contenido de la fotografía lo constituyen tanto lo

³⁵ SALTÍ, 2007, p. 100.

que está dentro del marco como lo que queda fuera de ese marco en el que ocurre la representación; y se requiere de alguien, un espectador activo, que al mirar “asume encontrarse en una inmediata (e incontable) relación visual con la realidad”³⁶. Por otro lado, las normas tienen la capacidad de operar de muchas maneras siendo una de ellas la de función delimitadora. Mediante el marco, y mediante la delimitación, se enfoca una imagen excluyendo parte del campo visual, y así se establece lo que queda admitido en el ámbito de la representabilidad. Se considera portadora de realidad aunque esta sea sesgada. Las normas también pueden establecer qué vidas son consideradas humanas mediante marcos discursivos y marcos que desarrollan la representación visual, con los que tratar de dirigir o regular nuestra respuesta ética al sufrimiento. Mientras el marco posiciona al sujeto en cuanto a humano y le asigna la cualidad de ser reconocido; las normas son las que determinan cual será una vida digna de duelo. Para Butler, de forma similar a lo que plantea Azoulay, a través de la fotografía queda una “huella” visual de lo humano que restituye, a través de la representación, la integridad y la humanidad en la fotografía, aunque esto ocurre en el ámbito de la representación y no siempre ocurre en la realidad³⁷.



Fig. 5. Yto Barrada, *Hole in the fence*, 2003, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Y es aquí donde se inscribe la fotografía de Yto Barrada, en lo que Nadia Tazi define de forma ilustrativa como lo que escapa a nuestra vista y traza los bordes del drama, antes o después de su entrada en los márgenes³⁸. La artista presenta a través de sus fotografías otro marco bajo otras normas en el que amplía el campo de visión. La fotografía *A Hole in the Fence*, de 2003, muestra una escena compositivamente compleja en la que se capta un momento cotidiano de un grupo de jóvenes jugando un partido de fútbol (fig. 5). En primer

³⁶ Judith BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, México D.F., Paidós Mexicana, 2010, p. 108.

³⁷ Véase *Idem*.

³⁸ TAZI, 2007, p. 95.

plano vemos cómo un joven mira abstraído el partido mientras otro cruza la valla que los separa del juego. No vemos la acción, que se desarrolla fuera del marco y hacia donde todos miran. Se trata de una configuración de la vida cotidiana que remite de nuevo al estado de ausencia y de deseo. Las fotografías de Barrada amplían el marco lo suficiente para incluir más entorno, a la vez que mantiene una distancia apropiada para que la imagen no pierda objetividad. La tensión inherente al Estrecho, como frontera, como separación entre Europa y el Norte de África, como espacio de desigualdades, es representada en muchas de sus imágenes a través de diagonales que actúan como metonimia. Barrada representa una escena que connota tanto presencia como ausencia y que, como ocurría en *Le Détroit–Avenue d’Espagne*, participa en la construcción de metáforas. La artista desplaza el ámbito representacional occidental del Estrecho hacia imágenes que actúan como metáfora de un estado social que huye de la dramatización de una retórica visual simplista que habitualmente llega a Occidente. Genera dudas sobre lo que representa la fotografía ante nuestra creencia de estar informados sobre lo que representa la fotografía.

De la misma forma que hace con las personas en series como *A Live Full of Holes: The Strait Project* o *The Sleepers*, la artista muestra sensibilidad al fotografiar la fragilidad de lo no-humano en paisajes o arquitecturas. Barrada también se preocupa por revelar la destrucción ambiental y la homogenización ecológica y social de la ciudad, y el entorno natural en series como *Iris Tingitana*, 2007, o *Red Walls*, realizada en 2006. La primera de estas series toma el nombre de una especie indígena de flor desaparecida rápidamente a causa del impacto de la globalización en la ecología. Barrada confronta las fotografías de iris púrpuras y oxalis amarillos con la imagen de flores no indígenas como los geranios o palmeras genéricas no autóctonas. Yto Barrada fotografía minuciosamente cada iris indígena, cada planta foránea y cada pared, inventariando cada elemento y documentando la transformación de la ciudad. En la composición de las fotografías pone el foco en los detalles para documentar lo efímero y periférico que habita en Tánger.

Ligada a los orígenes de la fotografía está su utilización como método de vigilancia y control de la población ejercido por los estados modernos. Una de las primeras utilidades de la fotografía en este sentido fue realizada por parte de la policía de París en la redada de los *communards* en junio de 1871. Este uso de la fotografía por parte de los gobiernos para controlar e inventariar a sus ciudadanos ayudó al rápido desarrollo de su tecnología. De forma similar, el desarrollo del vídeo proviene de las industrias de seguridad privada en la búsqueda de cámaras más pequeñas y ligeras para la vigilancia y protección en espacios públicos y privados. Como señala Rasha Salti, Tánger es un lugar donde las cámaras se colocan en cada rincón para proteger a Europa de intrusos y donde diariamente se producen cientos de fotografías de estos intrusos, catalogados como “criminales”, “sin papeles” o “ilegítimos”. También se acumulan en los archivos policiales las imágenes de los cientos de hombres y mujeres que tratan de cruzar la frontera sin permiso, de forma que son catalogados también como criminales, “despojados de su humanidad”. Este registro en vídeo o fotografía de su “presencia” es a menudo su única representación. Para Salti la obra de Barrada hace exactamente lo contrario ya que restaura la humanidad del retratado. Mediante la fotografía documenta y construye un archivo completamente diferente³⁹. Si ponemos en relación la obra de Barrada con las teorías de Azoulay o Butler, a través de sus series fotográficas Barrada da visibilidad al individuo, lo enmarca y presenta en el mundo. Mediante la fotografía es restituida la ciudadanía –a menudo ausente– del viajero y del habitante de Tánger. Barrada no reproduce el estado de Tánger o del límite del Estrecho, sino que descubre realidades heterogéneas a través de sus series.

La acción como presentación en el mundo

Las estrategias documentales de Barrada no se limitan al trabajo fotográfico, sino que se extienden a la imagen en movimiento del documental cinematográfico. De hecho, en su trabajo de los últimos años pare-

³⁹ SALTÍ, 2007, p. 105.

ce haber relegado la fotografía en favor de otras prácticas entre las que se incluye la cinematográfica. El documental es un género difícil de definir, híbrido, que da cabida a cualquier tipo de experimentación, esto le permite a Barrada trabajar en sus películas desde muy diferentes perspectivas y técnicas, creando un corpus de trabajo heterogéneo. En varias entrevistas afirma que lo que ella hace es dar información –la que aporta la realidad– pero sin ser periodista; y expresa cosas poéticas, sin ser tampoco poeta. Yto Barrada utiliza como material la realidad en el contexto de la ciudad de Tánger.

Barrada aborda estrategias de resistencia centradas en revelar la destrucción ambiental y la homogenización social, cultural y ecológica de Tánger en las películas *The Botanist* y *Beau Geste*, de 2007 y 2009 respectivamente (figs. 6 y 7). A través de estas películas conocemos acciones muy diferentes pero que, sin embargo, funcionan como actos de resistencia. *The Botanist* es filmada en el jardín de Umberto Pasti, un escritor y botánico aficionado que vive a caballo entre Marruecos y Milán. Es en un pueblo de la costa atlántica al sur de Marruecos donde Pasti tiene su jardín, hogar de centenares de variedades de plantas autóctonas, algunas de ellas raras o en peligro de extinción. Contribuye en la grabación el realizador Pratap Rughani, quien filma cámara en mano la visita de un grupo de botánicos ingleses al jardín de Umberto Pasti. Centra su atención en las plantas y para ello filma desde su nivel, esto significa que filma exclusivamente dentro de un marco de una distancia de un metro desde el suelo. Por ello solo podemos ver los pies de los visitantes. Además, socava las convenciones de sonido y las construcciones y narrativas del documental, durante el paseo en el que Pasti acompaña a sus colegas por el jardín no se sincronizan las imágenes con la conversación que estos mantienen y rompe así con el seguimiento del narrador. Por lo tanto, en esta película la presencia humana queda descentrada, solo se ven sus pies y se oyen sus voces, y el protagonismo lo reciben las plantas y su entorno, Rughani se centra en captar el paisaje del propio jardín. *The Botanist* constituye un gesto político riguroso tanto en la película, por el modo en que se emplea el montaje, como en el concepto: el jardín de Pasti aparece como reducto de resistencia ante el olvido, la memoria y la desaparición botánica y cultural de Marruecos. La postura crítica de Barrada frente a la globalización se filtra en el discurso verbal de la película y se materializa en la forma en la que ésta se construye.



Fig. 6. Yto Barrada, *The Botanist* (fotograma), 2007, película, color, sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Beau Geste, una película realizada en 2009, comienza con la voz en off de la artista: “Some 5000 building permits were issued in the city this year”. Un grupo de trabajadores organizados por Barrada construyen un soporte de cemento con el que sujetar una palmera en un terreno baldío. La voz en off de la artista nos explica cómo este árbol había sido atacado por el propietario del terreno, que trataba de eludir una ley que prohíbe la venta del suelo en el que crecen árboles. Barrada expresa la esperanza de que el árbol tenga un 50% de probabilidades de supervivencia, rodeado de edificios que aluden a lo que se convertirá el solar vacío en el que se encuentra el árbol una vez que el propietario consiga derribarlo. Presente también en sus fotografías, el terreno baldío es para Barrada un espacio en espera que funciona solo cuando es habitado, que solo existe a través de lo que se proyecta en él. El árbol es vestigio de la historia de Tánger, una de las ciudades de Marruecos más afectadas por la especulación y la construcción en la última década. La palmera actúa como símbolo de la estandarización del paisaje a raíz del desarrollo urbano, la estandarización de las ciudades en las que se plantan los mismos árboles y se utiliza el mismo pavimento mientras la flora autóctona desaparece. En Tánger, la palmera autóctona es sustituida por otro tipo de palmera importada, pensada para los turistas. La acción poética que presenta en esta película es un *bello gesto*, aunque carente de impacto real. Contiene la promesa de transformación, pero solo como promesa, no hay un optimismo real en esta acción. Puede ser un acto inútil, pero la artista desvela su interés por el gesto de desobediencia⁴⁰. A través de películas como *The Botanist* o *Beau Geste*, Yto Barrada se afirma en una estrategia de resistencia a la homogenización del espacio.



Fig. 7. Yto Barrada, *Beau Geste* (fotograma), 2009, película 16 mm., color, sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

⁴⁰ Friedhelm HÜTTE, “At Second Glance. Notes on Yto Barrada’s Photographs”, en *Riffs. Yto Barrada, Artist of the Year 2011*, Ostfildern, Hantje Cantz, 2011, p. 10.

En *Faux départ*, de 2015⁴¹, a través del análisis de la industria fósil de Marruecos Barrada cuestiona los límites entre lo real y lo falso, y entre la verdad y la ficción del propio documental. Con esta obra analiza el florecimiento del comercio de falsificaciones a la vez que retoma la crítica al turismo y su búsqueda de objetos fetiche y exotismo. El documental es también un homenaje a la creatividad de los que perpetran estos actos en cierta forma subversivos que son fundamentalmente actos de supervivencia ante una hostilidad económica, laboral y política del país. Con *Faux départ* vuelve a la idea utilizada en una de sus primeras películas, *The Smuggler* de 2006, en la que la artista documenta estrategias locales de resistencia de los habitantes de Tánger (fig. 8). *The Smuggler* tiene como protagonista a una mujer que hace contrabando con las telas que se ata alrededor de su cuerpo. El documental, realizado con cámara fija, muestra cómo la contrabandista se cubre completamente el cuerpo con capas y capas de telas con las que cruza la frontera, y a continuación se las quita de nuevo. De forma similar a *Faux départ*, desvela el proceso con el que se lleva a cabo la estrategia de supervivencia. Los protagonistas de Barrada no son convocados para significar el mundo real, sino la acción y el contexto que los incluye. Sus obras muestran una admiración por la creatividad de la transgresión, admiración por la actitud rebelde y subversiva, que los aleja del victimismo y la condescendencia de la mirada occidental. En palabras de la artista, en su imagen hay un gran pacto de creer en la heroica capacidad de los individuos⁴².



Fig. 8. Yto Barrada, *The Smuggler* (fotograma), 2006, película, color, sin sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

⁴¹ Se puede ver un tráiler del documental presentado al Toronto International Film Festival en *FAUX DEPART Trailer: Festival 2015*, vídeo publicado en YouTube por TIFF Trailers el 18 de agosto de 2015 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=UQSCRFkHVXM> [Consulta: 10 de marzo de 2018].

⁴² Negar AZIMI, "Tangerine Dreams and Magic in the City. A conversation between Negar Azimi and Yto Barrada", en *Riffs. Yto Barrada, artist of the year 2011*, Ostfildern, Hantje Cantz, 2011, p. 129.

Hay una tensión latente en las obras de Yto Barrada que ha sido descrita por la propia artista como una especie de engañosa condición de pre-revolución que se cuece permanentemente sin llegar a materializarse⁴³. También Agamben relaciona el “estar en el éxodo” como un perpetuo estado de revolución⁴⁴. Barrada explica cómo lo que trata de descubrir, de aprender a leer ante la espera constante y frustrada de esa revolución, son las estrategias de resistencia y de supervivencia de las personas que habitan los espacios de sus obras. La artista se interesa por el gesto significativo e insubordinado, se interesa por el punto de vista activista, y trabaja desde un lugar ubicado entre la poesía y la política. Reivindica un trabajo situado en los márgenes⁴⁵.

Como hemos visto, Hannah Arendt explica respecto a la *vita activa* cómo la acción y el discurso revelan al hombre *qua* hombre. La acción es el momento en el que el individuo se revela a través del discurso en un espacio de encuentro, hace su aparición en el mundo⁴⁶. La acción, a diferencia de las otras actividades que conforman la *vita activa*, no se puede realizar en aislamiento, requiere entrar en relación con otros. Las obras de Yto Barrada muestran al hombre en relación a los demás, unos junto a otros o en una aparente soledad. Esta pluralidad inherente a la acción conlleva en sí misma una condición inseparable: su aparición en la esfera pública, en la *res publica* y, por tanto, en la ciudadanía como apunta Ariella Azoulay⁴⁷.

Cuando Barrada se fija en los cambios a los que Tánger está siendo sometida subyace una creencia en la capacidad del ser humano. La artista afirma que la resistencia diaria de la gente demuestra que no han dado su consentimiento a la dominación⁴⁸. Arendt explica cómo la igualdad moderna se ha basado en el conformismo inherente a la sociedad, y cómo ha sido posible debido a que la conducta ha remplazado a la acción como forma de relación humana. A través de la normalización del comportamiento, la acción espontánea se ha visto excluida del ámbito público, también de la historiografía ya que los períodos históricos son definidos en base a escasos acontecimientos de importancia, obviando comportamientos más cotidianos. Los pequeños gestos no son, por tanto, solo significativos sino que son también revolucionarios y disidentes, porque actuar implica oponerse a la normalización y al conformismo, actuar significa tomar la iniciativa, comenzar, poner algo en movimiento⁴⁹. Barrada está atenta a lo que subyace bajo la superficie de la conducta pública, tratando de descubrir las estrategias de resistencia, como la de la contrabandista de la película *The Smuggler*. Estos pequeños actos reverberan en otros actos y nunca se cierran, quedan inconclusos en una constante búsqueda infinita. Son gestos que, como señala Arendt, se encadenan entre ellos generando relaciones que fuerzan limitaciones y fronteras⁵⁰. La acción es entonces política y la acción es entonces promesa de transformación.

La identidad narrativa. La visibilización de la memoria

Pero la aparición en el mundo no solo tiene lugar, para Arendt, a través de la acción, sino que también se realiza a través del discurso. Requiere de la narración para comprender su sentido y evitar que caiga en el olvido. Mediante la acción y la palabra, y su aparición en público, el sujeto se constituye como tal y obtiene una identidad narrativa. Por tanto no solo las acciones, como distintivos del ser humano, presentan en el mundo, es también la propia narración por parte de la artista la que lo hace. Cuando la acción ha

⁴³ BARRADA, 2005, p. 59.

⁴⁴ Véase AGAMBEN, 2001.

⁴⁵ Entrevista a la artista con motivo de su exposición en L'appartement 22, agosto de 2009, citada en Abdellah KARROUM, “Yto Barrada: A Modest Proposal”, *Nafas* [en línea], http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/yto_barrada [Consulta: 3 de marzo de 2018].

⁴⁶ ARENDT, 2015, pp. 206-209.

⁴⁷ AZOULAY, 2013, p. 133.

⁴⁸ AZIMI, 2011, p. 129.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁰ ARENDT, 2015, p. 218.

concluido y ha sido narrada es cuando el significado se revela y se hace presente lo que permanecía ausente. Con la película *Hand-Me-Downs* de 2011, Barrada hace visible a través de la representación aquello que estaba ausente, la memoria visual de Tánger, y es así insertado en la *res publica* y de este modo, visibilizado (fig. 9).



Fig. 9. Yto Barrada, *Hand-Me-Downs* (fotograma), 2011, película, color, sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Hand-Me-Downs, es una película realizada por Yto Barrada siguiendo una práctica de *collage* documental, más específicamente con la técnica del *found footage* o metraje encontrado. Las imágenes que conforman esta obra proceden de películas caseras grabadas en Marruecos por no marroquíes y fueron obtenidas por la artista de diferentes cintas procedentes de un archivo en el que se recogen imágenes captadas por turistas y extranjeros entre 1950 y 1970⁵¹. En las imágenes se muestran el ocio y las actividades placenteras que disfrutaban los turistas que viajan a Marruecos, y la vida de los marroquíes desde la mirada del turista o la mirada colonial. A estas imágenes las acompañan quince⁵² historias familiares que la narradora, la propia artista, cuenta en voz en *off*. Ya el título, *Hand-Me-Downs*, alude a la herencia en su amplio sentido, ya que abarca desde la parte técnica en cuanto a la utilización de imágenes *heredadas* de alguna manera –encontradas y apropiadas– hasta la narración de las historias familiares, la herencia de la memo-

⁵¹ Laura U. MARKS, *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*, Londres, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015, p. 180.

⁵² En algunos artículos y publicaciones como en la de Laura U. Marks ya mencionada, se especifican que son dieciséis historias, sin embargo en el visionado de la película se ven claramente que son quince ya que, además, aparecen numeradas. *Ibidem*, p.180.

ria oral que ha pasado de generación en generación dentro de la familia de la artista⁵³. A través del montaje la artista confronta fragmentos de películas que, en apariencia, son contradictorios con la historia a la que acompañan, de forma que surge una dialéctica de la relación de ambos elementos. Si bien esta dialéctica produce significantes heterogéneos, contiene entre ellos la evidencia de los desequilibrios entre no marroquíes y marroquíes. A través de las quince historias muestra las diferencias entre unos y otros en cuanto a formas de vida y privilegios, formas de vida que contribuyen a la creación del imaginario de Occidente como lugar que soñar o al que tratar de llegar.

La carencia de material referente a memoria visual propia de cada país y del entorno de los países árabes y del norte de África es la motivación principal que ha llevado a la fundación de varias organizaciones⁵⁴; y que llevó a Yto Barrada y a la también artista y directora de cine Bouchra Khalili a abrir en 2006 la *Cinémathèque de Tanger* en la sede del *Cinéma Rif*. Situada en un edificio *art déco* que data de 1938 y cuya demolición estaba prevista para 2003, la *Cinémathèque de Tanger* nace como una organización sin ánimo de lucro, con unos inicios como archivo muy precarios y con la convicción de educar a la gente en el disfrute a través de proyecciones de cine de todo tipo de géneros y de talleres en los que aprender a hacer cine⁵⁵.

En Marruecos, al igual que en otros países del entorno, muchas personas no tienen referentes en imágenes de archivo. Con *Hand-Me-Downs*, Yto Barrada sugiere, a través de la imagen y del relato, que los recuerdos familiares y las huellas históricas que se encuentran en los archivos se entretujan generando una identidad cultural. Son recuerdos dispersos de una población y de un lugar con una historia propia, transmitidos de forma oral o escrita que ahora se conciben también de una forma visual.

Retomando a Arendt en cuanto al discurso y la acción como la cualidad que nos define como hombres, es a través de las historias contadas como quien las realiza se identifica, es decir, recibe una identidad narrativa, un *quién* a través del que hacer su aparición en el mundo. Cuando la acción se ha concluido y ha sido narrada, o es susceptible de narración, es cuando el significado del acto se revela: “solo cuando la escucha, Ulises llega a ser plenamente consciente del significado de esa historia extraída de su propia vida”⁵⁶. El recuerdo revela el significado en forma de historia y, a través de él, se hace presente lo que permanecía ausente y pasado. Y al narrar no solo se revela el significado, sino que también se hace partícipe al espectador ya que cuando narra la experiencia, propia o transmitida, el narrador la torna a su vez en experiencia de aquellos que la escuchan⁵⁷. Las imágenes de Barrada apelan al espectador en la producción de diferentes significados a través de los fragmentos y narraciones.

En *Hand-Me-Downs* conviven diferentes universos simbólicos que no se limitan a lo íntimo y familiar y a lo colectivo sino que se muestra una historia *transnacional* debido a esa multiplicidad de miradas locales y forasteras, así como una historia intercultural de una sociedad de naturaleza híbrida. La película es un ejemplo de cómo se entrecruzan los diversos campos de la memoria, el pasado familiar

⁵³ Al inicio de la película la narradora explica el significado del título: “*Hand-Me-Downs* es inglés, no hay equivalente en francés. Hace referencia a la ropa que pasa de hermano a hermana, de chica a chico, del mayor al más joven en la misma familia. Las historias son heredadas también”. Transcripción del audio de la película *Hand-Me-Downs* de Yto Barrada (2011). Traducción propia.

⁵⁴ De hecho, varias organizaciones entre las que se encuentran el *Arab Center for Architecture* (ACA), la *Arab Image Foundation* (AIF), la *Association for Arabic Music* (IRAB) y la *Cinémathèque de Tanger* han puesto en marcha el proyecto *Modern Heritage Observatory* (MoHO) con el objetivo de promover la conservación del patrimonio cultural moderno en Oriente Medio y el Norte de África, haciendo especial énfasis en la fotografía, música, arquitectura, video y cine. Para más información sobre el MoHO y su actividad véase la página web de la red *Modern Heritage Observatory* (MoHO) <http://www.modernheritageobservatory.org/> [Consulta: 10 de abril de 2018].

⁵⁵ Para más información sobre la *Cinémathèque de Tanger* y su actividad véase su página web www.cinemathequedetanger.com [Consulta: 10 de marzo de 2018].

⁵⁶ Hannah ARENDT, *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984, pp. 158-159.

⁵⁷ Walter BENJAMIN, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001, p. 115.

de la narración oral con el pretérito de las imágenes filmicas, y todo ello trascendiendo cualquier nación o frontera. La capacidad polisémica del montaje facilita abarcar estas historias y generar una nueva historiografía.

*

Rasha Salti expresa, en relación a la obra de Barrada, que en el acto de la representación, la producción artística se cruza con la ciudadanía: la primera fabrica una imagen, una narrativa y símbolo de nuestro ser en el mundo; mientras que la segunda encarna la experiencia vivida y la inscribe en registros prácticos y materiales de forma que el acto de la representación artística hace visible lo que no se ve o lo que es arrojado fuera de la visibilidad y, por tanto, de la existencia⁵⁸. De esta manera, los sujetos representados por Barrada –en principio invisibilizados política, social y mediáticamente–, son visibilizados a través de su obra. Es relevante además el uso del término *ciudadanía* por parte de Salti ya que inscribe al sujeto directamente en el conjunto de ciudadanos que conforman una nación, en su pluralidad retomando la idea “arendtiana”, y lo reconoce como persona, miembro activo de un Estado, sujeto a derechos y deberes.

La obra de Yto Barrada surge de la necesidad de documentar, y con ello mostrar, las diferentes realidades que habitan Tánger y que habitan las fronteras. En todos los casos se trata de realidades invisibilizadas total o parcialmente. *A Life Full of Holes: The Strait Project* (1998-2004), una de sus series más conocidas, retrata la complejidad de la vida en la frontera fijándose en los migrantes que esperan el momento de cruzar, pero también la forma en la que se habita la cotidianidad en una ciudad fronteriza, una cotidianidad en la que está presente la tensión entre el deseo de estar en un lugar u otro.

Pero Tánger no es solo una ciudad que acoge migrantes. Como franja costera fronteriza con Europa, Tánger ha sido a lo largo de los años fundamental por su situación geoestratégica para el comercio entre Europa y África, y ha generado una fuerte industria en torno a su macropuerto. Es el propio gobierno marroquí quien promueve fuertemente atraer inversión extranjera. Mohamed VI ha cambiado las políticas reales y ha abierto a Marruecos a un modelo económico neoliberal, transformando grandes áreas de su economía en una economía de servicios. Ha apostado ferozmente por el turismo, lo que lleva a una fiebre de modernización de infraestructuras en la ciudad de Tánger. Tánger no es solo una ciudad que acoge migrantes, es también una ciudad cambiante que corre el riesgo de sufrir la desaparición de su paisaje histórico debido al impacto que la globalización está teniendo en la ciudad. Con películas como *The Botanist* (2007) y *Beau Geste* (2009), Yto Barrada analiza y se opone a la degradación medioambiental y a la homogenización que sufre Tánger, mientras que con estas y con las películas *The Smuggler* (2006) y *Faux départ* (2015) reivindica las pequeñas acciones subversivas de supervivencia en el enclave fronterizo.

Como hemos apuntado anteriormente, hay una carencia de material relacionado con la memoria visual en el entorno de los países árabes y del norte de África. Marruecos no es una excepción, y tampoco Tánger. El hecho de haber sido durante largo tiempo protectorado internacional, y las asimetrías que este hecho genera entre extranjeros y marroquíes, produce que, frente a la memoria escrita y principalmente oral de los marroquíes, se comience a generar una memoria visual sesgada y generada desde una mirada occidental. El desequilibrio respecto a las imágenes de la memoria se evidencia aún más debido a que, mientras los extranjeros disponían de cámaras fotográficas y cámaras Super 8 con las que dejar testigo de su mirada sobre Marruecos, la mayoría de marroquíes no tenían los medios para disponer de equipos fotográficos o cinematográficos con los que capturar su propia historia. Con la obra *Hand-Me-Downs*, Yto Barrada une y confronta la memoria oral propia con la mirada extranjera, genera una identidad cultural, reconstruye una memoria visual de Marruecos y la hace visible a través de la representación.

⁵⁸ SALTÍ, 2007, p. 101.

Las imágenes de Barrada participan de la polisemia en cuanto al significante, permitiendo múltiples interpretaciones que pueden compararse. Un ejemplo de esta multiplicidad de interpretaciones lo encontramos en la recepción crítica de la propia obra de Barrada. Esto permite confrontar los análisis de T. J. Demos, Anthony Downey u Okwui Enwezor, con la interpretación de la obra de Barrada que proponemos en este artículo basada en las obras de Ariella Azoulay, Judith Butler y Hannah Arendt. Nuestro análisis concluye que la obra de Barrada puede hacer pensar a quien la ve que la vida precaria no es una vida privada de entidad, sino que puede ser una vida activa.

El sociólogo Boaventura de Sousa mira la frontera desde una perspectiva que considera la frontera como centro, y el margen como el lugar desde el que viene el cambio y la revolución⁵⁹. La vida de los migrantes a la espera de cruzar al otro lado contiene una actitud subversiva y una fuerza por sobrevivir que se aleja de cualquier comparación con individuos sin entidad propia. Yto Barrada enuncia la realidad de Tánger, extensiva a otras realidades, de forma abierta y no autoritaria, proponiendo nuevas lecturas y generando nuevos significantes que se alejan de tópicos de exotismo y estereotipos. Representa a sus protagonistas como sujetos activos capaces de acción a través de la resistencia y de estrategias de subversión. Inscribe a sus sujetos en la *res pública*, y restituye la ciudadanía perdida para muchos.

ZURIÑE SANTAMARÍA MESANZA es licenciada en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco, MBA en Empresas e Instituciones Culturales por la Universidad Pontificia de Salamanca y Santillana Formación (2011) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Reina Sofía (2016). Ha trabajado como conservadora de colecciones de arte contemporáneo en el Museo ARTIUM de Álava y Fundación Telefónica. En la actualidad trabaja como gestora cultural, mientras que paralelamente investiga en relación a las formas de representación de la precariedad de la vida humana y no humana, y en relación al documental y la imagen cinematográfica en el ámbito artístico.

Email: zuri.santamaria@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1517-1737>

⁵⁹ Boaventura DE SOUSA SANTOS, “Crisis de la constitución: ¿es posible un constitucionalismo transformador en las sociedades capitalistas, colonialistas y patriarcales?”, conferencia impartida en el marco del programa *Máquinas constituyentes: poder constituyente, biopolítica, democracia*, organizado con la Fundación de los Comunes y en colaboración con Intermediae en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, el 14 de marzo de 2016.