

## Entre el compromiso político y la introspección: Yto Barrada y su perspicaz interpretación poética de su contexto de origen<sup>1</sup>

Yassine Chouati  
Universidad de Sevilla  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.92646>

Recibido: 29 de diciembre de 2023 • Aceptado: 14 de mayo de 2024

**Resumen:** En este artículo, examinamos cómo las experiencias vitales conforman la conexión de la artista franco-marroquí afincada en Estados Unidos con su entorno a través de la dimensión estética, generando una investigación en la que se entrelazan lo personal y lo político. Al hacerlo, destacamos las estrategias narrativas que surgen del compromiso de Barrada con su ciudad natal, Tánger, y con Marruecos en su conjunto. Estas estrategias como procuraremos demostrar en el presente texto se centran en las desigualdades existentes en los espacios fronterizos, las connotaciones simbólicas del Estrecho de Gibraltar, los desafíos poscoloniales, la puesta en cuestión de la identidad cultural propuesta por el poder y los persistentes legados del colonialismo, descritos por la artista como “los falsos guías”. En definitiva, se trata de una aproximación teórica a un tipo de práctica artística que emerge de la conciencia decolonial y el conocimiento profundo del contexto descrito que se formula con ingenio, humor e ironía.

**Palabras claves:** Yto Barrada, arte, compromiso, decolonial, poética

### ENG **Between Political Engagement and Introspection: Yto Barrada and Her Insightful Poetic Interpretation of Her Context of Origin**

**Abstract:** In this article, we examine how life experiences shape the US-based French-Moroccan artist's connection to her environment through the aesthetic dimension, generating an investigation in which the personal and the political are intertwined. In doing so, we highlight the narrative strategies that emerge from Barrada's engagement with her hometown, Tangier, and with Morocco as a whole. These strategies, as we will attempt to demonstrate in this text, focus on the inequalities of border spaces, the symbolic connotations of the Strait of Gibraltar, post-colonial challenges, the questioning of cultural identity as proposed by power and the lingering legacies of colonialism, described by the artist as “the false guides”. In short, it is a theoretical approach to a type of artistic practice that emerges from a decolonial consciousness and a deep knowledge of the context described, formulated with wit, humor, and irony.

**Key words:** Yto Barrada, arte, engagement, decolonial, poetics

**Sumario:** 1. Introducción, 2. Entre la experiencia vital y la experiencia artística, 3. El porqué de Tánger, una breve revisión de la historia de la ciudad, 4. El Estrecho como espacio de imaginación, 5. La transformación de Tánger. Levantando paredes, 6. Los falsos guías: el peso de la herencia colonial, 7. La estética de lo sugerido, 8. Conclusiones, Referencias

**Cómo citar:** Chouati, Y. (2024). Entre el compromiso político y la introspección: Yto Barrada y su perspicaz interpretación poética de su contexto de origen. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 605-618. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92646>

<sup>1</sup> Este artículo es el resultado de una investigación doctoral financiada en el marco del VI Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla a través de un Contrato de Personal Investigador en Formación (PIF).

## 1. Introducción

Lo primero que nos llama la atención al ver el proyecto fotográfico *Iris Tingitana* de Yto Barrada, que se presenta como un homenaje a la flor homónima autóctona de Tánger, es el porqué de este: ¿Cuál es la razón de dedicar un proyecto específico a la Iris Tingitana? ¿Por qué en las imágenes esta flor aparece creciendo en situaciones inverosímiles, descampados, obras, bordes de carreteras, rotondas o en medio de geranios rosas? (Berrada, 2016<sup>2</sup>)

Para desarrollar una aproximación más o menos objetiva que responda a estas preguntas de investigación, nos vemos obligados a profundizar en las transiciones biográficas y la relación de la artista con Tánger, como principales puntos de referencia. Para ello, articulamos nuestro enfoque en cinco etapas.

Primero, analizamos la experiencia del reencuentro de la artista con Tánger, a finales de los 90 y principios de los 2000, tras unos 10 años de ausencia, y cómo se desembocó en un proceso de identificación, análisis antropológico del contexto y desarrollo de propuestas intervencionistas en el espacio público.

En segundo lugar, para entender por qué se eligió Tánger como lugar de referencia e inspiración, desarrollamos un breve repaso a los acontecimientos históricos. Nos referimos a la agresión militar postcolonial llevada a cabo en el Rif entre 1958-1959 que fue liderada por la monarquía contra los movimientos de resistencia, al abandono y el castigo económico que ejerció sobre el norte de Marruecos el régimen de Hassan II, al impulso migratorio, al cierre de la frontera en 1991, y al sentimiento de nostalgia y melancolía que provocó en su gente la imposibilidad de viajar.

En tercer lugar, tras la contextualización histórica, analizamos el periodo de transición de las políticas estatales marroquíes, en particular el interés de la artista por el Estrecho de Gibraltar como vía de sentido único, la masiva intervención urbana de Tánger iniciada en los primeros años del cambio de milenio y las políticas de turistificación a través de la auto-orientalización y la segregación espacial.

En cuarto lugar, tratamos de explicar el significado de la idea de “los falsos guías”, que según la artista se aplica actualmente tanto en el urbanismo como en la invención de tradiciones (patrimonialización).

Por último, reflexionamos sobre las estrategias narrativas de la artista respecto al contexto que describe.

## 2. Entre la experiencia vital y la experiencia artística

Barrada nació en París en 1971, cuando sus padres aún eran estudiantes, y creció en Tánger, ciudad de origen de su familia (Y. Barrada, comunicación personal, 5 de mayo del 2023). Allí pasó una parte importante de su infancia y juventud antes de volver a París en los noventa, para estudiar Historia y Ciencias Políticas en la Sorbona, periodo donde empezó a utilizar la fotografía como expresión.

Por casualidad, tras una estancia de investigación durante la cual estuvo trabajando en su tesis en Cisjordania, documentando las dificultades de movilidad a las que se enfrentan a diario los palestinos debido a los controles de carretera ejercidos por las autoridades israelíes, descubrió que la fotografía era menos restrictiva que sus observaciones escritas. A raíz de ello, se interesó por el arte y todas las posibilidades que le ofrecía para expresar sus ideas sobre los problemas políticos que observaba (Barrada y Collins, 2006).

Por ello, tras graduarse en la Sorbona, según afirma, decidió estudiar fotografía en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, lo que le dio la posibilidad de entrar en contacto con la escena artística internacional (MoMA, 2022). Sin embargo, una vez completada su formación en Estados Unidos y adquiridas las herramientas conceptuales y técnicas, decidió regresar a Tánger en 1999.

Allí encontró esa imagen de melancolía descrita por el escritor Tahar Ben Jelloun en *La nuit de l'erreur* (1997). En esta novela, el tangerino exponía lo que él denominó “horizonte basura”.

Escribe Ben Jelloun:

[...] bajo el peso de edificios construidos a toda prisa, levantados no para albergar gente sino para blanquear dinero del tráfico, todo el mundo lo sabe, nadie intenta demostrarlo ni denunciarlo. Tánger sigue sola, va a la deriva, y nosotros somos testigos impotentes de su robo y malversación. Por eso escribo en mi cuaderno que yo también, y, sobre todo, he perdido Tánger. Con un amor brutalmente interrumpido, con un amigo que se traicionó a sí mismo, con una flor marchita, con una historia que ya no se puede contar, Tánger nos ha perdido (1997, p. 173).

Barrada, entonces, se vio envuelta en los “fantasmas, glorias y contratiempos” de Tánger. Es decir, en su regreso a casa la artista se vio envuelta por la violencia de la urbe, de una ciudad de la que todo el mundo quiere irse, pero de la que muchos no logran salir. Una ciudad de la que ella misma dijo “[...] no hay flaneurs, ni transeúntes inocentes” (Barrada y Collins, 2006). Así que, consciente de que su posición no era la misma que la de la mayoría de los habitantes de su ciudad, pues al tener la doble nacionalidad siempre podría huir de allí (Barrada y Collins, 2006), entendió que para cristalizar esa melancolía descrita por Ben Jelloun, tenía que diluir lo real con lo ficticio empleando la poética como estrategia narrativa (Derlon et al. 2017, p. 67).

El primer resultado de esta curiosa mezcla en la que lo personal y lo subjetivo se superpone a lo global fue *Life Full of Holes, Strait Project*<sup>3</sup> (1998-2003) (Salzman, 2009, p.17). El proyecto se diseñó para elaborarse a largo plazo. Se planteó en forma de trabajo fotográfico experimental, de manera que el proceso de registro, caminando en diferentes lugares de la ciudad, observando y tomando decisiones, adquirió una dimensión

<sup>2</sup> Esta cita no se refiere a la artista, sino al crítico de arte Omar Berrada.

<sup>3</sup> El proyecto fotográfico fue publicado en 2005 por la editorial Autograph ABP. También fue exhibido en exposiciones individuales como las celebradas en el Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam) en 2004, en la Open Eye Gallery (Liverpool) y la Mead Gallery (Warwick) en 2005, en el Jeu de Paume (París) y en la The Kitchen (New York) en 2006, entre otras.

fundamental (Deutsche Bank, 2011). Esta forma particular de trabajar recuerda a la idea del arte que defiende Francesco Careri en *Walking as an aesthetic practice* (2004). Barrada camina por la ciudad como modo de observación a través del cual arroja luz sobre la transformación urbana de Tánger y la experiencia de vivir en una ciudad fronteriza sin derecho a la movilidad (Barrada y Collins, 2006).

No en vano, esta manera de trabajar se potenció aún más con la colaboración entre Barrada y la artista franco-marroquí Boushra Khalili en 2004, cuando crearon *La Cinematheque Tanger*. Barrada y Khalili comenzaron su proyecto de cine comprando material cinematográfico y películas antiguas en el célebre mercadillo Casabarata en Tánger. Este bazar que ocupa todo un barrio de la ciudad también es descrito por el artista franco-marroquí Mounir Fatmi como su primera escuela de arte, donde se puede encontrar todo lo que uno busque (Bardaouil y Fellrath, 2014a, p. 60). De modo que, tomando como modelo la filmoteca de Jerusalén, se propusieron convertir la antigua sala Cinema Rif, un glorioso edificio de los años 40 ubicado en el centro del Gran Zoco, en una cinemateca para Tánger. La cinemateca, inaugurada en 2004, se pretendía que fuera un lugar de intercambio cultural, pero también un espacio pedagógico y de memoria cinematográfica. El objetivo era según explicó la artista en los momentos previos a la inauguración:

[...] mostrar cine 'alternativo' y local porque el centro no tiene ánimo de lucro. Tendremos de cuatro a cinco películas al día, todas las mañanas dedicadas a los documentales y los viernes por la tarde al cine árabe (como en los viejos tiempos, cuando los viernes siempre se proyectaban películas egipcias en la televisión). En Tánger estamos a unos doce kilómetros de Europa, pero las fronteras están cerradas para los marroquíes y, cada vez más, la gente se encierra en sí misma. Pero si no podemos salir, aún podemos tener una ventana al mundo. En comparación con París, o cualquier otro lugar de Europa, aquí los jóvenes están hambrientos de información, obsesionados con la política, con muchas ganas de descubrir cosas (Carver, 2004, párrafo 10).

### 3. El porqué de Tánger, una breve revisión de la historia de la ciudad

A la luz de lo anterior, proponemos a continuación iniciar una revisión histórica para profundizar en el interés de Barrada por el estado melancólico de los habitantes de Tánger y su historia. En nuestro planteamiento, utilizaremos la misma estrategia narrativa que la artista, que reescribe la historia a través del collage, enlazando acontecimientos que parecen no tener relación entre sí. Tomaremos como referencia para ello propuestas narrativas como la exposición *Agadir* (2018) en el Barbican Centre (Londres), y en particular el uso del texto poético *Agadir* (1967) de Khaïr-Eddine (Barbican Centre, 2018). Se trata de una metodología de trabajo que también encontramos, quizás de forma más clara, en *Le Salon Géologique* (2016), un proyecto desarrollado en colaboración con la diseñadora Stéphanie Marin. Esta metodología consiste en concebir la historia como capas geológicas superpuestas, donde la función de la artista es estudiar la estructura, el origen y la evolución de los acontecimientos pasados. En otras palabras, para comprender el presente de Tánger que se muestra en la obra de Barrada, es imprescindible conocer el pasado, especialmente aquellos traumas y tabúes de los que nunca se habla y que Tarik El Idrissi reflejó en su película *Briser le silence* (2014). Para ello, nos remontamos a dos años después de la independencia de Marruecos en 1956. Concretamente, a finales de 1958, una época en la que, según el historiador tangerino Hisham Aidi:

[...] la Fuerza Aérea Marroquí bombardeó el Rif bajo el pretexto de que la intifada fue coordinada por Abdelkrim en El Cairo con el apoyo de Nasser, y dado el reciente derrocamiento de los monarcas egipcio e iraquí, el ejército marroquí respondió brutalmente con una política de tierra arrasada. Dirigido por el Príncipe Hassan, el ejército tomó medidas enérgicas en 1959, usando napalm e incendiando casas y campos de trigo, matando a 10.000 personas. Las fotografías muestran al diminuto príncipe pavoneándose por las aldeas arrasadas, vestido con una camisa a rayas y una chaqueta de terciopelo, sonriendo, con una pistola colgada del hombro (Aidi, 2017, p. 14).

En 1960, el rey Mohammed V, padre de Hassan II y abuelo del actual rey Mohamed VI:

[...] viajó a El Cairo para reconciliarse con Abdelkrim<sup>4</sup>, dirigiéndose a él como un "padre" e invitándolo a regresar a Marruecos. Pero el monarca murió poco después, y al llegar al poder en 1961, su hijo, el rey Hassan II, se alió con Estados Unidos y se posicionó en contra de la Unión Soviética y sus aliados árabes "radicales" como Egipto y Siria (Aidi, 2017, p. 15).

En consecuencia, luego, a modo de castigo colectivo hacia la población local por haber alzado la voz en contra del régimen, desde 1961 hasta 1999 se excluyó el norte del país de los programas de desarrollo. Hassan II, que cambió la constitución en 1961 para dotar a su monarquía de un poder absoluto, inició enseguida una política de aislamiento y estrangulamiento económico del norte, dirigiendo el turismo y la

<sup>4</sup> Nacido en 1882 en la región del Rif, en el norte de Marruecos, Abdelkrim al-Khatabi fue un destacado dirigente militar y político. Se le conoce sobre todo por su destacado papel en la resistencia a la ocupación colonial española y francesa en el norte de África en la primera mitad del siglo XX. En la década de 1920, Abdelkrim dirigió la resistencia armada contra las fuerzas coloniales, logrando notables éxitos en la defensa del Rif. Durante este periodo estableció un gobierno independiente eficaz en la región y resistió durante un tiempo considerable. Sin embargo, su valiente resistencia llegó a su fin cuando fue derrotado por las fuerzas coloniales españolas y francesas combinadas. Este episodio histórico se conoce como la Guerra del Rif durante el Protectorado español en Marruecos. La derrota de las fuerzas coloniales, especialmente las españolas, tuvo un importante impacto interno y marcó uno de los episodios más importantes de la historia militar de España en los tiempos modernos.

inversión al sur, para poner de rodillas a una región que ya estaba empobrecida (2017, p. 15). Además, por si eso fuera poco, se firmaron acuerdos de exportación de mano de obra con países europeos para evitar futuros levantamientos y aliviar la presión social. Esta estrategia tuvo el efecto de vaciar la región, haciéndola dependiente de las remesas venidas de Europa. Los trabajadores migrantes pese a sufrir la expulsión colectiva, contribuyeron a la economía nacional a través de sus ahorros como fuente continua de divisas (Martiniello y Rea, 2012; Frennet-De Keyser, 2003, pp. 5-46).

Entonces, frente al abandono del norte del país, en un territorio considerado como “Blad Siba o territorio tradicionalmente disidente del poder temporal del Sultán” (Ybarra, 1997, pp. 334) hasta 1991, la emigración daba cierta esperanza a la población local. Sin embargo, tras el cierre de la frontera y la aplicación del Convenio de Circulación de la Unión Europea del Espacio Schengen, esa válvula de escape quedó eliminada (Jackson, 2011, pp. 53-67). De este modo la imposibilidad de buscar refugio en Europa ha contribuido en parte a la aparición de otro tipo de violencia en la que los individuos se ven obligados a elegir entre dos opciones drásticas. La primera es arriesgarse a perderse intentando cruzar el Estrecho de Gibraltar, mientras que la segunda es permanecer en una pasividad caracterizada por el silencio contemplativo, esperando que las montañas de Tarifa (España) aparezcan al amanecer.

Dicho en otros términos, las condiciones sociales, económicas y culturales de Tánger eran espantosas. Había poco que admirar, aparte de un puñado de edificios históricos que evocaban una época pasada y las leyendas de sus gentes, y el mar, que actuaba como línea divisoria entre dos mundos diferentes. En efecto, la desesperación hizo que la gente perdiera miedo a la muerte. Recoge Ben Jelloun en *Partir* (2007) que los jóvenes de la ciudad:

Como niños, creen en esta historia que los engaña y los hace dormir con la espalda apoyada contra la tosca pared. En los vasos altos de té frío, la hierbabuena se ha vuelto negra. Todas las abejas se ahogaron en el fondo. Ya no beben este té que se ha decantado hasta volverse amargo. Con la cuchara sacan las abejas una a una, las extienden sobre la mesa y se dicen: ¡pobres criaturas ahogadas, víctimas de su glotonería! (2007, párrafo. 6).

Por consiguiente, el olor a carne podrida del delfín que evoca la fotografía titulada *Dauphin* (2002) empieza a tomar una dimensión real. Esta imagen del mamífero expulsado por el mar, varado en las playas de Tánger, que fotografía Barrada, es una metáfora visual de la situación migratoria, del incierto destino que le espera a quien emprende la travesía a la Europa soñada. Así mismo, representa simbólicamente al “Tánger maldito” que según Ben Jelloun, es “[...] ofrecido a los traficantes, para convertirlo en una ciudad aún más podrida que su reputación” (1997, p. 101). Porque Tánger es “[...] una ciudad renacida con un rostro nuevo, nunca el mismo, en un cuerpo aún joven, pero con un alma tan llena de oscuridad” (pp. 156-157) que parece desposeída de esperanza.

No obstante, en este contexto de frustración e impotencia, observa Barrada, comienzan a manifestarse sistemas de resistencia (Barrada y Collins, 2006). La melancolía que se vive en las calles de Tánger se vio potenciada por la aparición de una economía sumergida vinculada a la falta de oportunidades para su población. Empleos precarios, como los típicos puestos de cigarrillos de contrabando creados por jóvenes sin trabajo que podemos ver en la fotografía *The Inhale and Exhale of Economics* (2005); el inhumano trabajo de las señoras contrabandistas, homenajeadas en el video *The Smuggler* (2007), quienes usan sus frágiles cuerpos al servicio de las mafias de contrabando; o los *Plumber Assemblage* (2015), los fontaneros desempleados, que pasan el día montando y desmontando en el espacio público sus estructuras de fontanería a modo de *halka* (teatro tradicional marroquí, realizado a pie de calle) con el fin de captar la atención de los clientes (Salti, 2007).

En pocas palabras, al dedicar una parte importante de su práctica artística a Tánger, Barrada ofrece una interpretación alternativa de la historia. Con este planteamiento, se sitúa en una encrucijada entre el pasado y el presente, navegando como artista entre el tiempo y el espacio. Aplicando las ideas del teórico poscolonial Homi K. Bhabha en “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” (1984), se podría decir que su interpretación del contexto surge tanto de su experiencia de hibridez cultural como de su subversión del mimetismo poscolonial. Barrada, como parte de la élite nacional, se despoja de su máscara blanca para desafiar los problemas que observa. Esto es evidente en *Plumber Assemblage*, una obra en la que para ilustrar su conocimiento íntimo de la vida interior de la ciudad fabricó diecinueve conjuntos de equipos de fontanería, siguiendo el modelo de los montajes de fontaneros desempleados que exhiben sus habilidades a pie de calle para atraer clientes. En definitiva, su homenaje a la resistencia, también le concierne en primera persona como sujeto no occidental que toma conciencia de su realidad y decide actuar para contradecirla.

#### 4. El Estrecho como espacio de imaginación

A continuación, es crucial destacar que el retorno de Barrada a Tánger coincide con un periodo de transformación en la historia de la ciudad. Tras la ascensión al trono de Mohammed VI en 1999, sucediendo a su padre, Hassan II, se inició una política de reconciliación con el norte de Marruecos (Aidi, 2017, p. 15). Como resultado, Tánger, marginada de los esfuerzos de desarrollo postcoloniales desde los años 60, empezó a captar la atención estatal a partir del año 2000, especialmente con el proyecto de turistificación del país, que buscaba alcanzar diez millones de visitantes para 2010 (Arib, 2005).

Esta transformación convirtió gradualmente al Estrecho de Gibraltar, un espacio de apenas 14 kilómetros de ancho, en una vía de sentido único para “[...] lanchas rápidas cargadas de turistas que cruzan el

Estrecho de norte a sur” (Stahel, 2012, pp. 158-160), tal como se sugiere poéticamente en la fotografía *Le Détroit – Avenue d’Espagne* (2000) (fig. 1). Mientras tanto, “[...] aquellos que viajan en dirección contraria, principalmente marroquíes y africanos, son detenidos y deportados instantáneamente por la policía” (2012, pp. 158-160).

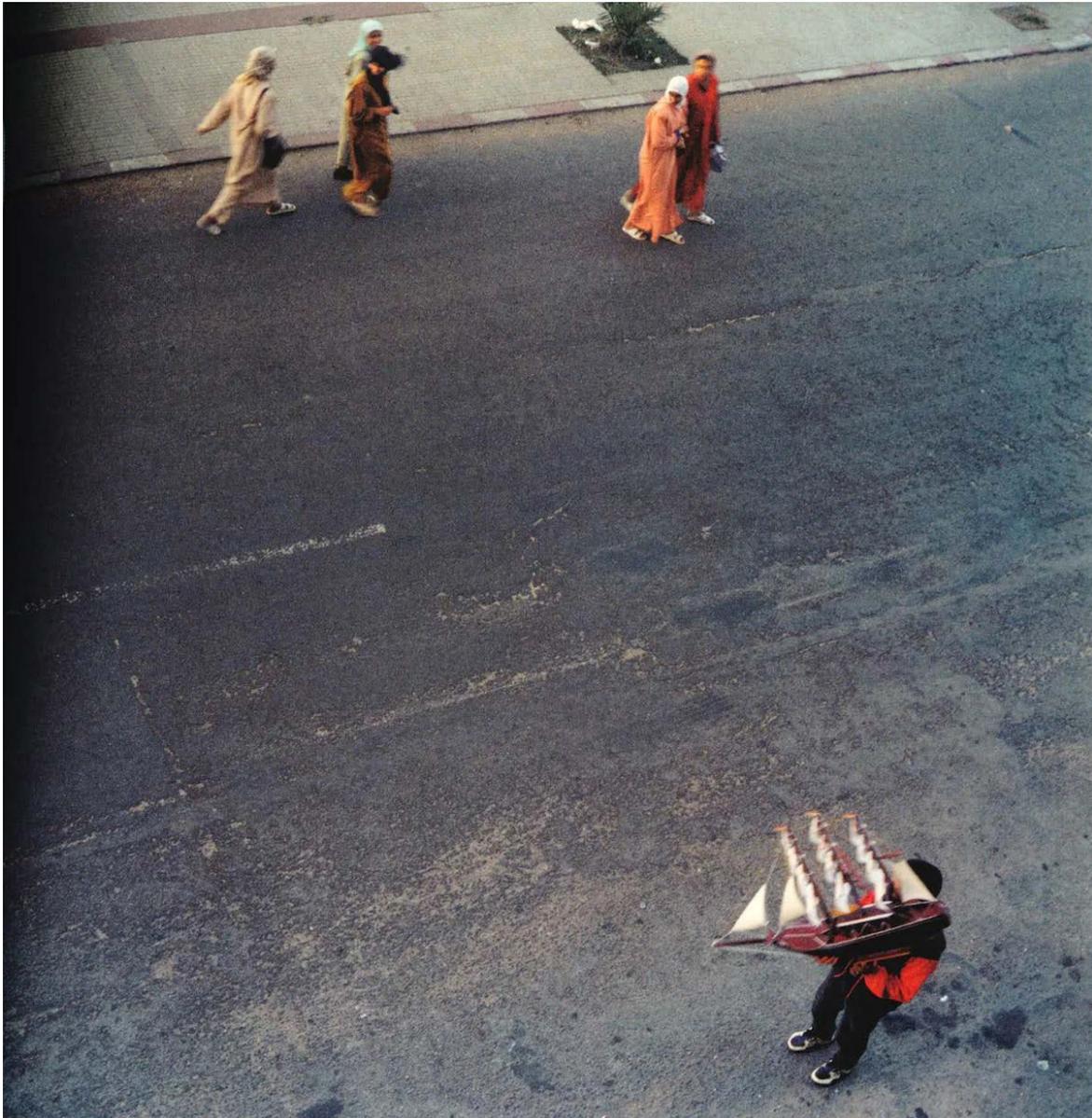


Figura 1. Yto Barrada, *Le Détroit – Avenue d’Espagne*, 2000.  
Fotografía sobre papel montado en aluminio, impresión cromogénica, 60 x 60 cm.

Fuente: © Yto Barrada y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo.

Barrada ilustra esta realidad en la fotografía *Le Détroit – Avenue d’Espagne*, donde en la parte superior observamos a un grupo de mujeres cruzando la avenida, mientras en la franja inferior un joven camina en dirección contraria, sosteniendo encima de su cabeza una maqueta de un crucero turístico que oculta su rostro. Esta narrativa alegórica evoca las tensiones poscoloniales y la ambigüedad del Estrecho de Gibraltar, ahora análogo a un terreno en constante transformación, como se muestra en la fotografía *Landslip, Cromlech de Mzora* (2001).

El constante desequilibrio representado en la fotografía *Hole in the fence* (2003) alimenta el anhelo y el deseo de emigrar de los habitantes de Tánger, quienes, según Barrada, perciben la frontera como una fina valla metálica que separa dos espacios contrastantes (fig. 2). En el primero, observamos un escenario de acción donde un grupo de jóvenes uniformados juegan un partido de fútbol; sobre el campo de juego se proyecta la imponente sombra de un árbol. Mientras tanto, en el segundo espacio, la inacción se mezcla con la acción: un joven observa hipnotizado el partido, mientras otro accede a través de un pequeño agujero en la valla. Esta fotografía podría interpretarse como una representación del anhelo de emigrar, tan profundo que las personas se sumergen en una ensoñación, imaginando un mundo ideal al otro lado de la frontera.



Figura 2. Yto Barrada, *Hole in the fence*, 2003. Fotografía sobre papel montado en aluminio, impresión cromogénica, 80 x 80 cm.

Fuente: © Yto Barrada y Galerie Polaris, Paris.

Consideremos, por ejemplo, el papel tapiz descolorido y mal pegado que se vislumbra en *Wallpaper, Tangier* (2001), una fotografía capturada durante una de las caminatas de la artista por Tánger. En esta imagen, por un lado, contemplamos una representación idílica pero irreal del viejo continente que adorna una de las cafeterías de la ciudad, con un paisaje alpino compuesto por picos nevados, un lago de aguas cristalinas y pinos circundantes. Por otro lado, se presenta una metáfora de la mirada idealizada que se tiene de Europa desde la orilla sur del Mediterráneo, cuya irrealidad se evidencia a través del deterioro del papel y el visible desgaste de sus uniones. Este paisaje se presenta como tan lejano como inalcanzable para la mayoría de los habitantes de Tánger (fig. 3).

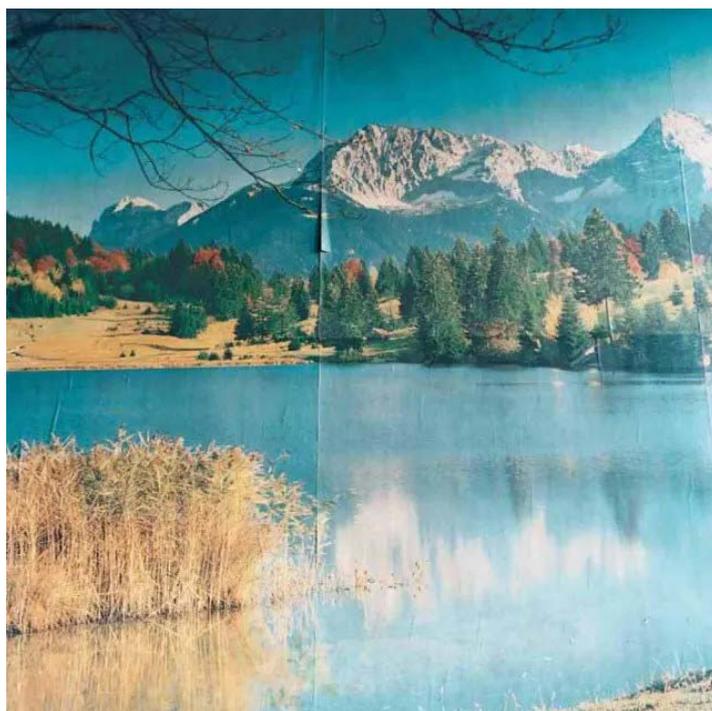


Figura 3. Yto Barrada. *Wallpaper. Tangier*. 2001. Fotografía sobre papel montado en aluminio, impresión cromogénica, 60 x 60 cm.

Fuente: © Yto Barrada y Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna.

## 5. La transformación de Tánger. Levantando paredes

Frente al anhelo y la melancolía descritos por Taher Ben Jelloun, que llevan a los tangerinos a dormir “[...] con la espalda apoyada contra la tosca pared” (2007, párrafo 6), Barrada destaca otro problema igualmente relevante. Este problema radica en la tendencia del poder a condicionar el país para adaptarlo al imaginario orientalista. En otras palabras, Barrada percibe un estrecho vínculo entre *Wallpaper, Tangier* y las políticas del Estado para atraer el turismo. Las élites indígenas, educadas en el gusto colonial, según su enfoque no ven problema alguno en llevar a cabo modificaciones urbanísticas y patrimoniales para ajustarse al imaginario orientalista. Para respaldar esta hipótesis, la artista establece un paralelismo a través de la fotografía *Publicité de lotissement Touristique-Briech* (2002) (fig. 4). Esta imagen muestra una de las vallas publicitarias que, en los años 2000, anunciaban complejos de ocio, piscinas rodeadas de tumbonas, bares al aire libre, bloques de apartamentos turísticos, etc.

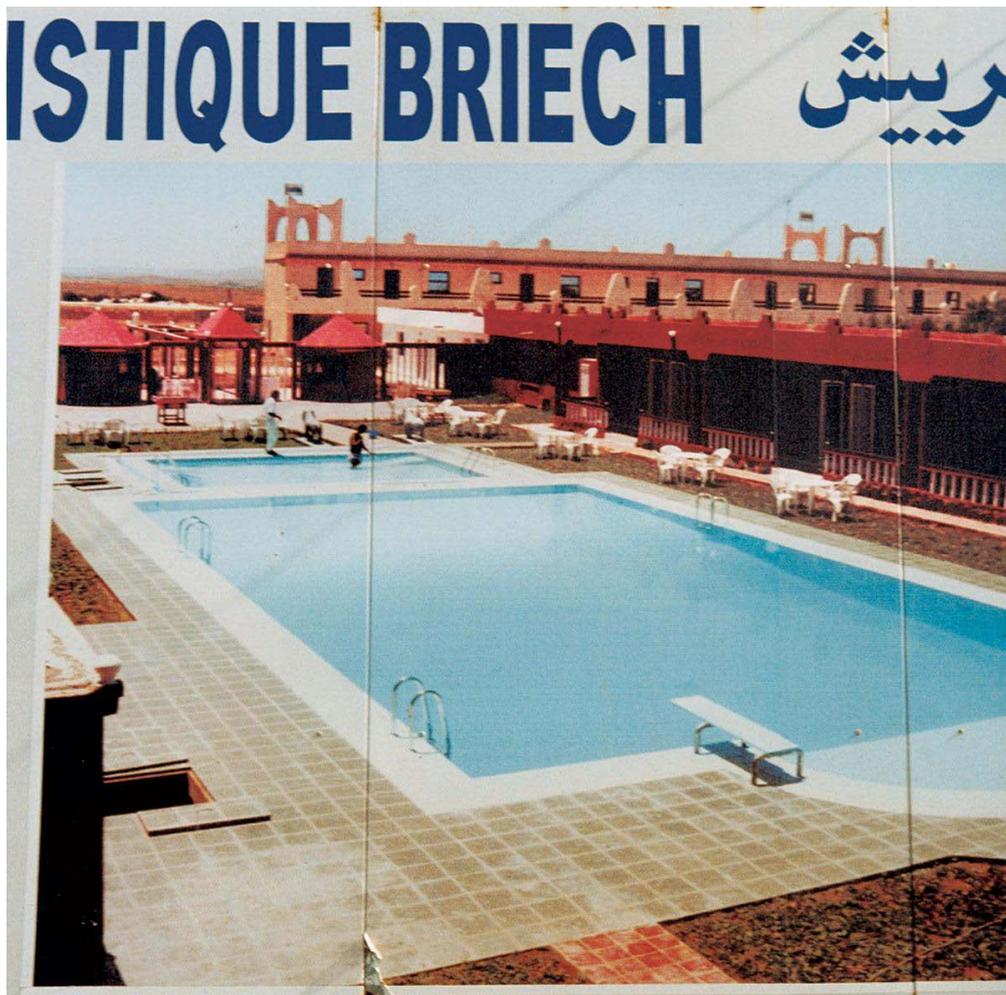


Figura 4. Yto Barrada, *Publicité de lotissement Touristique-Briech*, 2002.  
Fotografía sobre papel montado en aluminio, impresión cromogénica, 60 x 60 cm.

Fuente: © Yto Barrada y Cantor Arts Center, Stanford University, Stanford.

Según la escritora y curadora Rasha Salti, con sus reflexiones sobre la transformación de la ciudad, Barrada alude a una nueva fisonomía que evoca la nostalgia del Tánger imaginado de antaño y, al mismo tiempo, controla estrictamente el flujo de inmigrantes africanos “ilegales” hacia Europa (2007, p. 99). Desde la óptica de la artista, Tánger sigue siendo, como se muestra en el grupo de fotografías tituladas *The Sleepers*, pertenecientes a la serie *Jardin Public, Tangier* (2006), una gran sala de espera existencial (Higgin, 2011) y, por tanto, un diminuto reflejo de las desigualdades de la economía globalizada (Salti, 2007, p. 99). Véase *Twin Palm Island* (2011), una escultura de dos palmeras sostenidas por una base con ruedas. En ella, Barrada problematiza esa filosofía de urbanización sin argumento que se está imponiendo a la ciudad, que reemplaza bosques y tierras de cultivo por líneas ferroviarias de alta velocidad, nuevos balnearios o lujosos desarrollos inmobiliarios sin respeto al paisaje, al medioambiente o al patrimonio (fig. 5). De hecho, como se vislumbra en el libro de artista *A Guide to Trees* (2011), los gobernadores de Tánger parecen seguir un viejo manual. Una guía que sugiere cómo impresionar a los reyes y dignatarios visitantes, enfocándose en no malgastar recursos limpiando callejuelas y dedicando todo el esfuerzo a trasplantar palmeras adultas a lo largo de los recorridos ceremoniales (Herbert, 2012).



Figura 5. Yto Barrada, *Twin Palm Island*, 2011. Acero, chapa galvanizada, bombillas eléctricas de colores, ruedas de plástico y goma, 319 x 160 x 35 cm.

Fuente: © Yto Barrada y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo.

Pensemos en la obra escultórica en forma de maqueta-juguete titulada *Grand Royal Tourism* (2003). En ella, se presenta un circuito cerrado sobre el que se desplaza un convoy de limusinas oficiales. El circuito atraviesa un túnel, una hilada de palmeras y una ciudad a medio construir en la que las limusinas nunca paran (fig. 6). Barrada, a través de esta compleja reflexión simbólica, avala lo que ya había anunciado a mediados del siglo XX Frantz Fanon en *Los Condenados de la tierra* (2017). Fanon afirmó que:

En su aspecto decadente, la burguesía nacional será considerablemente ayudada por las burguesías occidentales que se presentan como turistas enamorados del exotismo, de la caza, de los casinos. La burguesía nacional organiza centros de descanso y recreo, curas de placer para la burguesía occidental. Esta actividad tomará el nombre de turismo y se asimiló circunstancialmente a una industria nacional (2017, p. 121).



Figura 6. Yto Barrada, *Gran Royal Turismo*, 2003. Modelo de coche automatizado, 200 cm de diámetro, 2 min 20 seg.

Fuente: © Yto Barrada y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo.

## 6. Los falsos guías: el peso de la herencia colonial

El aspecto decadente de las intervenciones urbanas, materializadas a partir de los 2000 en Tánger, objeto de la sátira de Barrada en *Gran Royal Turismo*, evidencia claramente que la fase poscolonial no ha marcado una ruptura con el pasado. De hecho, encarna actitudes neocoloniales, repitiendo los mismos errores cometidos durante la colonización, cuando la población local se veía forzada a habitar en barrios marginados y segregados (Aidi, 2017, p. 16).

Tánger, tal como la describió Mohamed Choukri en *Pan a Secas* (2012), en los años 40, era un refugio para las tribus de las montañas del Rif y Yebala que huían de la hambruna. Es decir, tras su incorporación a Marruecos en 1956, heredó las desigualdades del pasado colonial. Estas desigualdades se han agravado durante el traumático proceso postcolonial. Por ejemplo, los espacios periféricos, representados en fotografías como *Quartier Saddam* (2002) y *Quartier Épines* (2011), fueron autoconstruidos en los años 70 y 80 (durante el reinado de Hassan II) para albergar a la población rural. Hoy en día, esta situación apenas ha cambiado: en las afueras de la ciudad y lejos de la vista de los turistas, la población indígena humilde sobrevive en condiciones miserables, en viviendas amontonadas, con calles sin asfaltar, alcantarillas abiertas, y estanques obstruidos que desprenden hedores en verano, además de la basura esparcida por todas partes, entre otras penurias (CCAchannel, 2013).

Además, las políticas especulativas para la construcción de viviendas económicas tampoco se revelan como una solución viable (CCAchannel, 2013). Este aspecto es el que Barrada refleja en su proyecto fotográfico "Reprendre Casa. Carrières Centrales, Casablanca" (2013), mediante una serie de imágenes captadas en un barrio marginal de la ciudad de Casablanca, cuyo origen se remonta a un proyecto arquitectónico experimental de Michel Ecochard en los años 50 (Fabrizi, 2016).

Según señala Barrada, el poder colonial logró imponer una tendencia urbanística en Marruecos, en la cual las ciudades son interpretadas como lienzos en blanco donde ensamblar nuevas construcciones, generalmente de manera precaria, simples en su geometría y realizadas con colores vibrantes. Respecto a este último punto, en la obra de Barrada advertimos un constante guiño al juego. El juego como forma de aprendizaje, como modo de acercamiento a la comprensión didáctica de la realidad con la que trabaja. Según la propia artista su forma de utilizar el juego está muy influida por las metodologías educativas de María Montessori<sup>5</sup> (ARTtube, 2017). Véase la instalación *Lyautey Unit Blocks (Play)* (2010), una obra construida a base de formas geométricas simples, análogas a un juego infantil que viene a explicar cómo las ciudades marroquíes en la época colonial fueron diseñadas urbanísticamente de manera fragmentada, absurda en muchas ocasiones y sin perspectivas de futuro (fig. 7).

Barrada insiste así en la denuncia de la falta de una planificación urbanística integral a medio y largo plazo en Marruecos; reiterando que no hay planes en los que se hayan considerado los efectos de las intervenciones sobre el medio ambiente, la densidad de población, los espacios públicos, redes de comunicación efectivas, etc. Véase las fotografías *Briques (Bricks)* (2013) (fig. 8) y *Baie de Tanger* (2001).



Figura 7. Yto Barrada, *Lyautey Unit Blocks (Play)*, 2010. Instalación: bloques de madera pintados, en 30 piezas; 609,6 x 203,2 x 203,2 cm. 2010.

Fuente: © Yto Barrada y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo.

<sup>5</sup> Algo que se manifiesta de manera clara en *How to Do Nothing with Nobody All Alone by Yourself* (2018), una exposición de Yto Barrada en Pace Gallery (Nueva York), cuyo título hace referencia al libro de Robert Paul Smith para niños que fue diseñado para enseñar a los niños a través de manualidades y proyectos dirigidos de forma independiente cómo mantenerse entretenidos sin recurrir a una pantalla. En relación al uso de las metodologías educativas de María Montessori, que se basan en el aprendizaje a través del juego, Barrada nos brinda una explicación, en la que sostiene que de pequeña estudió bajo este sistema educativo en American School of Tangier, donde aprendió en inglés (Y. Barrada, comunicación personal, 5 de mayo del 2023).



Figura 8. Yto Barrada, *Briques (Bricks)*, 2013. Fotografía sobre papel montado en aluminio, impresión cromogénica, 150 x 150 cm.

Fuente: © Yto Barrada y V&A Museum y el Museo Británico, ambas instituciones en Londres.

Como se muestra en las imágenes anteriores, la comparativa que planteamos entre Lyautey *Unit Blocks (Play)* y *Briques (Bricks)* para ilustrar las ideas que nos quiere transmitir la artista objeto de estudio, solo hay improvisación, una construcción centrada principalmente en el escaparate hacia fuera (ARTtube, 2017). En consecuencia, se moldea la ciudad para presentar una realidad falsificada. Véase la fotografía *Vacant Plot, Tangier* (2001). En ella, se muestra a unas ovejas descansando en un prado verde dentro de un área urbanizada, donde una palmera nace, arbitrariamente, al borde del muro de los edificios. Los pisos de viviendas parecen de cartón; construcciones diseñadas (parafraseando las palabras de la artista) por individuos con conocimientos avanzados en tecnología de hormigón armado, pero que carecen de comprensión sobre la Historia del Arte, la cultura y el entorno natural (Toussaint, 2012-2013) (fig. 9).



Figura 9. Yto Barrada, *Vacant Plot, Tangier*, 2001. Fotografía sobre papel montado en aluminio, impresión cromogénica, 60 x 60 cm.

Fuente: © Yto Barrada y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo.

Recapitulando, podemos decir que Barrada, por sus antecedentes como historiadora y antropóloga, entiende la historia no como eventos aislados en el pasado, sino como una experiencia que influye en la cotidianidad de sus compatriotas. Su enfoque propone una narrativa histórica alternativa, que se aleja de la perspectiva lineal convencional, y más bien, parte de la visión de comunidades que no perciben la historia como una secuencia temporal ordenada.

En este contexto, el pasado adquiere un significado distinto, dejando de ser simplemente temporal y espacial para convertirse en un concepto existencial, donde coexisten el presente, el pasado y el futuro. De ahí que la artista se cuestione qué tipo de pasado nos ha sido impuesto. Y lo hace desde una perspectiva crítica, proponiendo soluciones imaginativas.

Véase por ejemplo cómo en *A Modest Proposal* (2010-2013) nos invita a recrear internamente el objeto artístico, a participar activamente en la construcción del significado. La comprensión de la obra, en efecto, se articula desde dentro y no desde el engaño de la experiencia estética. Esta obra está conformada por una composición de imágenes gráficas entre las que destaca un retrato monocromo de una persona vestida con traje militar. Mientras, en la franja izquierda de la imagen, aparece el texto: PIN THE MOUSTACHE ON THE MARECHAL (PONLE EL BIGOTE AL MARISCAL).



Figura 10. Yto Barrada, *A Modest Proposal*, 2010-2013. Esta imagen muestra solo una parte del proyecto en la que vemos un conjunto de 52 imágenes gráficas.

Fuente: © Yto Barrada y Gesellschaft für Moderne Kunst, Colonia.

Descubrimos de pronto que el Mariscal es Hubert Lyautey, el primer *Résident général*<sup>6</sup> del Protectorado Francés en Marruecos, quien fue muy valorado por la oligarquía marroquí por ser considerado como el constructor del país. Y concretamente aquí es cuando surge la invitación a bucear en la estrecha línea que separa el enigma de la evidencia; la misma línea imprecisa que el filósofo francés Michel Foucault describió como una afirmación de simulacro a partir de la pintura *Ceci n'est pas une pipe* (1928–1929) de René Magritte, sobre la que se preguntaba: ¿Quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima del texto, es una pipa?" (1993, p. 31). En otras palabras, somos nosotros quienes a partir de la aproximación al trabajo de la artista conseguimos subrayar su compromiso. Así, a través de la experiencia estética, como espectadores, ponemos en tela de juicio todo aquello que hemos aceptado como verdad absoluta. Véase la declaración colocada justo en la franja superior de *A Modest Proposal* (fig. 10) "I AM NOT EXOTIC I AM EXHAUSTED" (NO SOY EXOTICA ESTOY AGOTADA). En relación con el conjunto de la composición, las imágenes de la artista de niña, el texto que dice "Ibn Battuta did not need a visa" (Ibn Battuta<sup>7</sup> no

<sup>6</sup> *Résident général* (Residente General en español) es el término francés que se utilizaba para designar al funcionario encargado de la administración y el gobierno de las colonias. Este cargo implicaba una autoridad considerable sobre los asuntos coloniales y la supervisión de la administración local en nombre de la potencia colonial.

<sup>7</sup> Ibn Battuta fue un geógrafo y viajero nacido en Tánger en 1304 y fallecido en la misma ciudad en 1369. Destacó por sus extraordinarios viajes que abarcaron casi tres décadas, de 1325 a 1353. En esencia, dedicó prácticamente toda su vida a la exploración, atravesando vastas regiones que incluían el Norte de África, Oriente Medio, Europa meridional, Europa oriental, el subcontinente indio, Asia central, el sudeste asiático y China oriental. Sus viajes superaron con creces los de exploradores tan ilustres como Marco Polo y Zheng He, totalizando una distancia de más de 121.000 kilómetros alrededor del mundo, un logro histórico en la

necesitaba visa), la fotografía en blanco y negro del paisaje montañoso atravesado por un estrecho arroyo, el texto “TO MODERNIZE MOROCCO AND MAXIMIZE IT’S EFFICACITY” (PARA MODERNIZAR MARRUECOS Y MAXIMIZAR SU EFICIENCIA) o la imagen de un extracto del discurso pronunciado por el presidente estadounidense John F. Kennedy en la Universidad de California el 23 de marzo de 1962, en el que dijo:

El gran mariscal francés Lyautey le pidió una vez a su jardinero que plantara un árbol. El jardinero objetó que el árbol crecía lentamente y no alcanzaría la madurez hasta dentro de 100 años. El Mariscal respondió: ‘En ese caso, no hay tiempo que perder; ¡Plántalo esta tarde! (Barrada, 2010 – 2013).

Así, al participar en el acto artístico como espectadores, comprendemos que el afán del Estado marroquí por promover el turismo radica principalmente en presentar Marruecos como un producto que se consume. En otras palabras, reproduce la misma óptica que la escritora Edith Wharton en *In Morocco* (1920). En este texto hecho por encargo de Lyautey al inicio del protectorado, Wharton describe el país norteafricano como un lugar “[...] demasiado curioso, demasiado bello, demasiado rico en paisaje y arquitectura, y sobre todo demasiado novedoso, como para no atraer una de las principales corrientes de viajes de primavera” (p. 9). El objetivo de esta estrategia de proyección y representación exotizada es generar en el turista el deseo de visitar el país, y para ello pretende mostrar Marruecos tal y como los turistas europeos y estadounidenses esperan que sea, aunque lo que se consiga en última instancia es precisamente lo contrario: la desfiguración de la cultura nacional.

Véase cómo a través de la instalación *Geological Time Scale* (2015), la artista cuestiona el modo en el que se protege el patrimonio cultural marroquí (ARTtube, 2017). La obra, conformada por 50 alfombras amazigh, originarias de las tribus marroquíes de Beni Mguild, Marmoucha y Ait Sgougou, eran de colores diversos (rojas, verdes, azules y amarillos). Se trata de un producto típico y estrechamente ligado a la cultura marroquí que, sin embargo, fue excluido de los catálogos de artesanía oficiales del Protectorado Francés, por resultar –intuye Barrada– excesivamente simple, o moderno, o no aparentaba ser lo suficientemente arcaico a ojos de los colonos que se encargaron de realizar los inventarios etnográficos. Dicho en otros términos, Barrada problematiza la noción de autenticidad del patrimonio, sugiriendo repensar los impactos atemporales de las intervenciones coloniales, no sólo en lo que concierne a las artes populares o las políticas urbanísticas, sino también en la conciencia colectiva. Su lucha por la defensa y puesta en valor de la cultural nacional se podría sintetizar en la frase: “I AM NOT EXOTIC I AM EXHAUSTED” que aparece en *A Modest Proposal*. La lucha de tantos otros artistas, incluida Barrada, podría resumirse recurriendo de nuevo a Fanon “[...] Luchar por la cultura nacional es, en primer lugar, luchar por la liberación de la nación, matriz material a partir de la cual resulta posible la cultura” (2017, p. 182).

## 7. La estética de lo sugerido

En relación con la última idea, en la que destacamos el compromiso político de la artista con su contexto de origen, el artista franco-argelino Kader Attia sostiene que la lucha de Barrada se aborda en su obra a través de un proceso de poda que conserva únicamente lo esencial (Derlon et al., p. 67). En este sentido, la narrativa que propone va más allá de una simple forma de documentación para aportar una lectura poética de los problemas que analiza. Así, cada elemento simbólico que incorpora a su práctica artística ya sea en forma de objeto, imagen, vídeo o instalación, por pequeño que parezca, está inextricablemente ligado al enigma de los demás elementos (véase *A modest proposal*).

Como resultado, el espectador puede contemplar la obra y las conexiones que presenta, pero nunca quedará completamente satisfecho, aunque haya conseguido observar cada detalle. Esto se debe en gran medida al hecho de que la fuente del discurso reside en la compleja experiencia vital de la artista, lo que puede apreciarse claramente en *Hand-Me-Downs* (2011). En esta obra, Barrada entrelaza lo personal y lo familiar con lo político a través de dieciséis relatos cortos, muchos de ellos ficticios.

Respecto a su proceso de trabajo, explica Barrada:

La forma en que trabajo es que empiezo indagando, por debajo, por encima de un tema, así que, si estoy describiendo una situación o territorio, voy a tomar muchas imágenes sin tener una especie de disciplina de lo que voy a decidir, que es la representación de la idea en la que estoy trabajando. Así que esa es la primera parte, tomo muchas imágenes [...] Y luego trabajo en asociaciones que son nuevas cada vez con las imágenes que tengo. No es una obra narrativa, a eso me refiero con yuxtaposición. Es más, como una especie de montaje o como collage. Lo que más se acerca a lo que intento hacer es “fotomontaje. (Barrada y Collins, 2006, párrafo. 21)

Las situaciones relacionadas con contextos de opresión, entornos deprimidos e incluso con la supervivencia más elemental también ocupan a Barrada. Un ejemplo de ello es su proyecto *Iris Tingitana*, que incluye la imagen *Couronne d’Oxalis* (2007), en la que un niño de una zona desfavorecida aparece luciendo con orgullo una corona hecha con flores de lirio, mirando desafiante al espectador. Esta serie fotográfica propone una metáfora relacionada con las imágenes de los jóvenes tangerinos fotografiados en *A Life Full of Holes: The Strait Project* (1999-2003), que miran desafiante hacia el Estrecho de Gibraltar, así como en *The sleepers*, donde se muestra a jóvenes de distintas partes del país, incluidos inmigrantes subsaharianos,

---

historia de la exploración que permaneció sin parangón durante aproximadamente cuatro siglos y medio, hasta los albores de la era industrial. La extensa documentación de sus viajes ha llevado a Ibn Battuta a ser considerado con frecuencia como uno de los exploradores más destacados de todos los tiempos (Ibn Battuta, 1983).

durmiendo en las calles de Tánger mientras esperan la oportunidad de alcanzar las costas europeas. En la misma línea, destaca la serie *Autocar* (2004), compuesta por fotografías de los logotipos de las flotas de autobuses que habitualmente cruzan el Estrecho de Gibraltar. Hace referencia a cómo muchos inmigrantes, al ser analfabetos, identifican sus destinos europeos mediante códigos visuales, creando un lenguaje alternativo, pictográfico, similar al que muestran las fotografías de *The Telephone Books* (2003). Estas últimas consisten en fotografías de las páginas de los cuadernos de la abuela analfabeta de Barrada, que desarrolló un tipo de escritura alternativa para anotar los números de teléfono.

En resumen, aunque la obra de Barrada está llena de connotaciones políticas, éstas se centran en el concepto de supervivencia, que a su vez implica resistencia y que conecta con su propia historia familiar. Esto explica la faceta intervencionista y el motivo del proyecto *Cinematique Tanger*, que ofrece a la ciudad un espacio para escapar de sus precarias condiciones.

## 8. Conclusiones

En última instancia, es fundamental entender el enfoque de Barrada sobre las historias subalternas y la prevalencia de la ficción en las narrativas institucionalizadas como formas de resistencia simbólica. Con su práctica, Barrada consigue problematizar los argumentos que representan a Tánger simplemente como una parada exótica en el itinerario turístico de Marruecos. De este modo, como espectadores, nos invita a explorar Tánger desde un punto de vista alternativo, fuera de los circuitos turísticos convencionales. La ciudad se nos presenta como una sala de espera, un lugar abandonado que los poderes fácticos están reconquistando, cuya transformación se está produciendo a espaldas de sus habitantes. Sin embargo, a pesar de estos cambios, la artista percibe actos de resistencia. La artista así combina lo personal y lo político en intervenciones directas en la ciudad, como *Cinematique Tanger*, pretendiendo enriquecer y dinamizar la vida cultural, así como abrir una ventana al mundo en un contexto en el que los individuos se sienten atrapados entre dos fronteras: el Estrecho de Gibraltar, que actúa como barrera natural, y la frontera estatal con sus políticas destinadas a fomentar el turismo y la exotización de la ciudad.

Los habitantes de Tánger, incluso los que están hipnotizados por el deseo de viajar, manifiestan formas de resistencia. Se niegan a rendirse, haciendo lo que sea para seguir apegados a una imagen idealizada de Europa. Esta celebración de la resistencia también se manifiesta en el enfoque que Barrada da al contexto. En ningún caso expresa pesimismo. Al igual que sus compatriotas, mantiene la esperanza en un futuro mejor.

## Referencias

- Aidi, H. (2017). *Les blessures ouvertes du Rif. Multitudes*, 68, 10-18. <https://doi.org/10.3917/mult.068.0010>
- ARTtube. (2017). *Yto Barrada – interview* [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0K95d1mpWiA>
- Bhabha, H. (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*, 28, 125–133. <https://doi.org/10.2307/778467>
- Barbican Centre. (2018). *Barbican Meets: Yto Barrada* [Entrevista]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=zHwUv9za3Hs>
- Barrada, Y. (2010 – 2013). *A Modest Proposal* [Esta imagen muestra solo una parte del proyecto en la que vemos un conjunto de 52 imágenes gráficas]. Gesellschaft für Moderne Kunst, Colonia, Alemania.
- Barrada, Y. & Collins, C. (2006). *Morocco unbound: an interview with Yto Barrada*. [Entrevista]. *openDemocracy, free thinking for the world*. [https://www.opendemocracy.net/en/barrada\\_3551jsp/](https://www.opendemocracy.net/en/barrada_3551jsp/)
- Ben Jelloun, Tahar (1997). *La nuit de l'erreur*. Seuil.
- Berrada, O. (2016). *YTO'S TOYS* [Crítica artística redactada en el marco de la exposición de Yto Barrada en Tabakalera (San Sebastián, España)]. *Academia.edu*. [https://www.academia.edu/27421560/YTOs\\_TOYS\\_on\\_Yto\\_Barradas\\_work](https://www.academia.edu/27421560/YTOs_TOYS_on_Yto_Barradas_work)
- Carver, A. (2004). *Cinema RIF, Yto Barrada's Tangier Cinematheque*. [Entrevista]. *Bidoun*. <https://www.bidoun.org/articles/cinema-rif>
- CCAchannel. (2013). *In conversation: Maristella Casciato, Tom Avermaete, Yto Barrada & Takashi Homma* [Video]. YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=C-P1uPDM\\_xY](https://www.youtube.com/watch?v=C-P1uPDM_xY)
- Choukri, M. (2012). *Pan a secas*. Editorial Cabaret Voltaire.
- Deutsche Bank. (2011). *Deutsche Bank Artist of the Year 2011 – Yto Barrada* [Conversaciones, video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fwyd0Lni2uM>
- Derlon, B; Jeudy-Ballini, J; Attia, K. & Barrada, Y. (2017). *Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada*. [Entrevista cruzada entre Yto Barrada y Kader Attia, en línea]. *Perspective*, 2. <http://journals.openedition.org/perspective/7513>
- El Idrissi, T. (2014). *Briser le silence* [Film]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IQmd3n19IUg>
- Fanon, F. (2017). *Los condenados de la tierra*. Txalaparta.
- Foucault, M. (1993). *This Is Not a Pipe*. University of California Press.
- Frennet-De Keyser, A. (2003). *La convention belgo-marocaine du 17 février 1964 relative à l'occupation de travailleurs marocains en Belgique*. *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 1803, 5-46. <https://doi.org/10.3917/cris.1803.0005>
- Herbert, M. (2012). *Yto Barrada, Mobilier Urbain*. Bidoun. <https://www.bidoun.org/articles/yto-barrada>
- Higgie, J. (2011). *Talking Pictures* [Entrevista, en línea]. FRIEZE. <https://www.frieze.com/article/talking-pictures-lbn>
- Ibn Battuta. (1983). *Travels in Asia and Africa, 1325-1354*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Jackson, A.C. (2011). "Cette poétique du politique": Political and Representational Ecologies in the Work of Yto Barrada. *L'Esprit Créateur* 51(1), 53-67. <https://doi.org/10.1353/esp.2011.0007>

- Martiniello, M. & Rea, A. (2012). *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*. Frédéric Delcor.
- MoMA (2022). *Artist's Choice, Yto Barrada. A Raft*. [Conversación con la artista, video]. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5300>
- Salti, R. (2007). *Sleepers, Magicians, Smugglers: Yto Barrada and the Other Archive of the Strait*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 16, 98-106. <https://doi.org/10.1086/aft.16.20711663>
- Salzman, G. (2009). *Of People and Places, "Yto Barrada The Iris Tingitana Project,"* Amherst, Massachusetts: University Gallery.
- Toussaint, É. (2012-2013). *Yto Barrada: Figures de résistance à la domestication de l'espace*. *Itinéraires*, 57-67.
- Wharton, E. (1920). *In Morocco*. Charles Scribner's Sons.
- Ybarra, M.C. (1997). La rebelión del Rif (1958-1959). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V*, 10, 333-347.